



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

„Utopien eines posthumanen Körpers.“

Inszenierungen des posthumanen Körperbildes in der digitalen Videokunst  
(bei Björn Melhus und Lars Siltberg)

Valerie Angelina Kummer

angestrebter akademischer Grad  
Magistra der Philosophie (Mag.<sup>a</sup> Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 0509141  
Studienrichtung lt. Studienblatt: 317  
Betreuerin / Betreuer: Dr. Seier, Andrea



Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich bei meinen beiden Eltern bedanken, welche mich bei der Fertigstellung der Diplomarbeit auf Ihre jeweilige Art und Weise sehr unterstützt und gefördert haben. Ein besonderer Dank geht auch an meinen Bruder und meine Schwester als auch meine Freunde für Ihre Ermutigungen, Diskussionen und das Verständnis in Hinblick auf meine geringe Zeit. Weiters möchte ich mich bei meiner Betreuerin Dr. Andrea Seier für Ihre rasche und hilfreiche Unterstützung bedanken als auch bei den Damen im Institutssekretariat, welche mir während des gesamten Studiums trotz der dort vorzufindenden prekären Arbeitssituation stets geduldig geholfen haben. Ein Dankeschön auch an Björn Melhus und Lars Siltberg für die Möglichkeit der Sichtung ihrer Videoarbeiten. Zuletzt sei auch ein besonderer Dank an Florian gerichtet. Dankeschön!



## **Gliederung:**

<b>1 Einleitung</b>	<b>S.01-07</b>
<b>2 Das Medium Video und dessen utopisches Potential in Bezug auf Körperdiskurse in der Kunst</b> <i>(Historischer Bezugsrahmen )</i>	<b>S.08-16</b>
2.1 Medienspezifische Qualitäten	<b>S.16-23</b>
2.2 Die Metapher des Maschinenmenschen –Video als Technik und der menschliche Körper	<b>S.23-30</b>
<b>3 Videokunst und Subjektkonstitution</b> <i>( Theoretischer Bezugsrahmen)</i>	<b>S.31-37</b>
3.1.1.Das Lacan´sche Spiegelstadium	<b>S.37-41</b>
3.1 Video als ein narzisstisches Medium (R.Krauss)	<b>S.41-48</b>
3.2 Gespaltenes vs. fraktales Subjekt - Ablösung des Spiegelstadiums vom Videostadium (J.Baudrillard)	<b>S.49-52</b>
<b>4 Posthumane Körper und Identitätskonstruktionen – Neuformulierung des Körperbildes im Zuge der Life- bzw. der Technoscience</b> <i>( Theoretischer Bezugsrahmen)</i>	<b>S.53-60</b>
4.1 Donna Haraways Cyborgbegriff und dessen Revision	<b>S.60-67</b>
4.2 Der mutierte Körper (Katherine Hayles)	<b>S.67-73</b>
4.2.1 Vom fragmentierten zum monströsen / mutationistischen Körper	<b>S.73-79</b>
4.3 Der kodierte / biotechnologische Körper (R. Kollek)	<b>S.80-90</b>
<b>5 Inszenierungen des posthumanen Körpers in der digitalen Videokunst von Björn Melhus und Lars Siltberg</b> <i>(Analyse der künstlerischen Praxis)</i>	<b>S.91-100</b>
5.1 Björn Melhus	<b>S.100-105</b>
5.1.1 Reproduzierte Körper	<b>S.105-108</b>
5.1.1.1 „Again&Again“	<b>S.108-115</b>
5.1.1.2 „No Sunshine“	<b>S.116-123</b>
5.2 Lars Siltberg	<b>S.123-126</b>
5.2.1 Chimäre Körper	<b>S.126-130</b>
5.2.1.1 “Skin Scan”	<b>S.130-135</b>
5.2.1.2 “Alterhuman”	<b>S.136-144</b>
<b>6 Resümees</b> <i>(Zukunftsblickend)</i>	<b>S.144-154</b>
<b>7 Bibliographie</b>	<b>S.155-161</b>
<b>8 Videographie</b>	<b>S.162-162</b>
<b>9 Abbildungsverzeichnis</b>	<b>S.163-164</b>
<b>10 Abstract</b>	<b>S.165-165</b>
<b>11 Lebenslauf</b>	<b>S.167-167</b>



## 1 Einleitung

*“Körper zu sein impliziert, auch noch etwas anderes zu sein, ein Ich beispielsweise.”<sup>1</sup>*

*“A: And we are seeing things that can not possible exist.*

*B: There was no cure and there is no cure.*

*C: A monster is a mirror. And when we look at it...*

*B: There was no cure and there is no cure.*

*C: ...we look into our own hidden faces.”<sup>2</sup>*

“Andere Körper”<sup>3</sup>, ”Posthuman”<sup>4</sup>, ”Der Anagrammatische Körper”<sup>5</sup>, “Leibhaftig”<sup>6</sup>, ”Unter der Haut”<sup>7</sup>, “Ich bin etwas Anderes!”<sup>8</sup>, “Utopien heute?”<sup>9</sup>, “Niet Normaal”<sup>10</sup>, “Body as Byte”<sup>11</sup>. In den letzten zwei Jahrzehnten stand eindeutig der Diskurs um den Körper im Mittelpunkt des Kunstgeschehens. Eine steigende Anzahl an Ausstellungen, Publikationen und Symposien im Bereich der Kulturwissenschaften versuchte sich dem, durch die Erkenntnisse der Life Science als auch der Informations- und Kommunikationstechnologien, immer unsicheren Begriff des menschlichen Körpers anzunähern und zu fassen. Im Zuge der sich mehrenden Grenzverschiebungen moderner Dualismen (z.B. Natur/Kultur; Maschine/Mensch; Mensch/Tier; Frau/Mann) scheint der Diskurs um den menschlichen Körper an Bedeutung zu gewinnen.<sup>12</sup> „Körperbilder und Körperpraktiken zeigen, dass es den Körper als

---

<sup>1</sup> Loreck, Hanne: Körper, die ich nicht gewesen sein werde. Allegorische Konfigurationen in der zeitgenössischen Kunst. In: Angerer, Marie-Luise [Peters, K.; Sofoulis, Z.] (Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002. S. 183.

<sup>2</sup> Björn Melhus, ”Captain” 2005, 2 Channel Installation, 14’08 Loop [1:10-1:38]

<sup>3</sup> Schade, Sigrid (Hg.): Andere Körper – Different Bodies. Passagen Verlag & Offenes Kulturhaus Linz 1994. (Ausstellungskatalog)

<sup>4</sup> Deitch, Jeffrey (Hg.): Post Human. Feldkirchen: Oktagon Verlag 1992. (Ausstellungskatalog)

<sup>5</sup> Weibel, Peter: Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine fotografische Konstruktion. Steirischer Herbst. Köln: Walther König Verlag 1999. (Ausstellungskatalog)

<sup>6</sup> Ausstellung „Leibhaftig – Körper in der zeitgenössischen Kunst“ vom 11. 08. bis zum 07.10.2007/ Städtische Galerie Ravensburg.

<sup>7</sup> Heidt-Heller, R. [Burisch, C., Müller-Dietz, B.] (Hg[g.]): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001. (Ausstellungskatalog)

<sup>8</sup> Zweite, Armin [Krystof, D.; Spieler, R.] (Hg[g.]): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Köln: DuMont Verlag 2000. (Ausstellungskatalog)

<sup>9</sup> Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen (Hg.): Utopien heute? Zwischen Vision und Alltag - Künstlerische Utopien am Beginn des 21. Jahrhunderts. Edition Braus im Wachter-Verlag 2002. (Ausstellungskatalog)

<sup>10</sup> Ausstellung „Niet Normaal“ von 12. 2009 – 03. 2010 / International Art Exhibition at the Beurs van Berlage, Amsterdam [www.nietnormaal.com](http://www.nietnormaal.com) (24.01.2010)

<sup>11</sup> Ausstellung „Body as Byte. The Body as Information Flow“. vom 23.3 bis zum 6.5.2000./ Kunstmuseum Luzern [http://www.xcult.org/volkart/pro\\_d/bodyasbyte\\_tourguide.html](http://www.xcult.org/volkart/pro_d/bodyasbyte_tourguide.html) (18.11.2009)

<sup>12</sup> „Eingebunden in eine Kultur der Körperdistanz, wenn nicht Körperfeindlichkeit, befand sich der Körper als sozial- und kulturwissenschaftliches Phänomen lange Zeit in einer marginalen Rolle.(...)Auch als der Körper längst zum Fluchtpunkt diverser Jugendszenen und –kulturen geworden war,(...)lies die sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Körper weitgehend noch auf sich warten. Das hat sich geändert; längst ist der Körper ins Zentrum erhöhter Aufmerksamkeit und auch wissenschaftlicher Diskurse gerückt.“

physiologisches Urgestein, unabhängig von kulturellen ‚Ablagerungen‘ nicht gibt“<sup>13</sup>. Einst klare und fest umrissene Begriffe wie „natürlich“, „künstlich“ oder „menschlich“ sind in den letzten Jahrzehnten unklar geworden. „Was ist überhaupt die *natürliche* Natur des menschlichen Körpers?“<sup>14</sup> fragt etwa Barbara Orland in dem Essay „Artifizielle Körper - Lebendige Technik“. Scheinbar fundamentale Sicherheiten der Aufklärung müssen nun neu ausgehandelt werden. Die poröse Grenze zwischen „natürlich“ und „künstlich“ führt, so Rosi Braidotti, bedingt durch die rasanten Entwicklungen der Informations- und Kommunikationstechnologien sowie im Gebiet der Life Science, zu wesentlichen Transformationen des menschlichen Körperverständnisses. Braidotti konstatiert eine aktuelle „Verlagerung zum Posthumanen“, was mit der „Auflösung der traditionell einheitlichen Position des Subjekts beziehungsweise der stabilen Identität des >Ich<“<sup>15</sup> einhergeht. Seitens feministischer Diskurse wird der Zerfall traditioneller Grenzmarkierungen, besonders jene in Hinblick auf Mann/Frau, begrüßt und als Möglichkeit zur Veränderung bestehender patriarchalischer Herrschaftsstrukturen angesehen. Wie Marie-Luise Angerer in der Einleitung zum Sammelband „Gender goes Life“ feststellt, sind es „(...)zu Beginn des 21. Jahrhunderts vor allem Theoretikerinnen (...) die das Ende des Subjekts und dessen Wiederauferstehung als >>life just << (Braidotti) fordern.“<sup>16</sup>

Auch im Feuilletonbereich der Medien findet die Diskussion um den Körper großen Widerhall, die Grenzverschiebungen werden dabei teilweise in einem positiven Zusammenhang mit neuen Heilungsmöglichkeiten präsentiert, jedoch überwiegend mit apokalyptischen Angstszenerien konnotiert, wobei häufig das Ende der Spezies Mensch diagnostiziert wird.<sup>17</sup> Doch markiert bei näherem Betrachten das prophezeite Ende der

---

Vgl. Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006.S. 341.

<sup>13</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006.S. 344.

<sup>14</sup> Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara: Artifizielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005. S. 12.

<sup>15</sup> Braidotti, Rosi: Biomacht und posthumane Politik. In: Angerer, Marie-Luise.(Hg.): Gender goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 19.

<sup>16</sup> Angerer, Marie-Luise: Einführende Überlegungen: Verschiebungen im Denken von Geschlecht, Sexualität und subject. In: Angerer, Marie-Luise.(Hg.): Gender goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 9.

<sup>17</sup> Vgl. Interview mit Francis Fukuyama "Wir müssen das Ende der Menschheit verhindern" von Carsten Volkery Spiegel Online am 15.05.2001 <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,133704,00.html> (26.1.2010)  
Vgl. „Bald soll es den ersten geklonten Menschen geben.“ von Florian Rötzer Heise Online am 22.4.2009



Spezies Mensch auch gleichzeitig einen Neuanfang. In Zeiten in denen das Einschleusen von menschlichen Stammzellen in tierische Eizellen bereits zur Routine geworden ist<sup>18</sup>, wird es immer schwieriger werden, eindeutige und klare Grenzen zwischen den einzelnen Spezies zu ziehen. Eine Abkehr vom noch vorherrschenden Anthropozentrismus und Speziesismus<sup>19</sup> kann wiederum neue, teilweise utopische, Möglichkeitsräume für den Menschen eröffnen. Manuela Rossini playdiert daher für eine neue antispeziesistische Denkart.

*„Mikroben als Vorfahren des Menschen untergraben außerdem anthropologisches (anthropozentrisches) Wissen über die Evolutionsgeschichte des homo sapiens und bestätigen Darwins These, dass nicht-menschliche Lebewesen am Anfang der Genealogie des Menschen stehen; sie helfen uns somit, die Grenzen zwischen dem menschlichen Ich und dem nicht-menschlichen Anderen zu überdenken“<sup>20</sup>*

Die Einheit des menschlichen Körpers ist im Zuge der Entwicklungen und Forschungserkenntnisse im 21. Jahrhundert nicht mehr gegeben und muss neu ausgelotet werden. Nicht nur „Körper verändern sich“<sup>21</sup>, sondern auch das Verständnis um den Körper ändert sich und ebenso variabel sind die Körpergrenzen. Entgegen des posthumanen Subjektentwurfs im Zuge der Kybernetik, bei welchem der Mensch als ein Konglomerat aus Informationen verstanden wird, sieht Katherine Hayles in „How we become Posthuman“ gerade in der Dekonstruktion des liberalen humanistischen Subjekts die Möglichkeit der Rückkehr zu dem materiellen, fleischlichen Körper und somit eine Überwindung des cartesianischen Dualismus zwischen Geist und Körper. Für sie ist „(...) human being first of

---

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/30/30180/1.html> (26.1.2010)

Vgl. „Runder Tisch in Berlin „Gentechnik – stopp oder topp?“ von Christian Schwägerl Spiegel Online am 20.05.2009 <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,626089,00.html> (26.01.2010)

Vgl. SPIEGEL-Titel Heft Nr.: 10/1997: „Wissenschaft auf dem Weg zum geklonten Menschen. Der Sündenfall.“ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1997-10.html> (15.02.2010)

Vgl. „Genforschung. Schlüssel- Mechanismus des Alterns entdeckt.“ von Heike Le Ker Spiegel Online am 28.11.2008. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,593107,00.html> (26.01.2010)

Vgl. „Erst die Affen dann die Menschen“ von Stefanie Reiffert Focus Online am 28.05.2009 [http://www.focus.de/wissen/wissenschaft/gentechnik/tid-14398/genmanipulation-erst-die-affen-dann-die-menschen\\_aid\\_403059.html](http://www.focus.de/wissen/wissenschaft/gentechnik/tid-14398/genmanipulation-erst-die-affen-dann-die-menschen_aid_403059.html) ( 24.01.2010)

<sup>18</sup> Vgl.„Stammzellen. Großbritannien erlaubt Herstellung von Mensch-Tier-Embryonen“ von Björn Hengst Spiegel Online am 19. 05.2008. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,554214,00.html> (25.01.2010)

Vgl. „Stammzellen. Forscher schaffen Hybrid-Embryo aus Mensch und Kuh“ von Christoph Seidler Spiegel Online am 02.04.2008 <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,544830,00.html> (26.01.2010)

<sup>19</sup> Rossini, Manuela: Zoontologien: Companion Species und ribofunk als theoretische und literarische Beiträge zu einem kritisch-posthumanistischen Feminismus. In: Angerer, Marie-Luise(Hg.): Gender goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies.Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 46.

<sup>20</sup> Ebda. S. 58.

<sup>21</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S. 94.

all embodied being (...)“.<sup>22</sup> Die Mutation ist für Hayles, analog zu der Kastration in der Moderne, bezeichnend für das posthumane Zeitalter. Auch für Marie-Luise Angerer geht die Transformation zum Posthumanen mit der vollkommenen Auslöschung bzw. einer uneindeutigen Sexierung des Körpers einher. Im Gegensatz zu Hayles fragt sie jedoch nicht nach „dem Verschwinden des Körpers“ oder betont wie viele feministische TheoretikerInnen im Zuge des Cyborgmanifestos von Donna Haraway oder den Schriften Judith Butlers die Verschiebung von Sex und/oder Gender, sondern das spezifisch Humane, wie der menschliche Körper des Posthumanistischen Subjekts überhaupt noch verstanden werden kann, ist für sie von Interesse.<sup>23</sup>

*„Wenn wir vom Körper als solchen und nicht nur von individuellen Körpern in ihrer ganzen Einzigartigkeit und Unterschiedlichkeit sprechen sollen, dann brauchen wir ein Bild der Körperform. Ohne Repräsentation gibt es nur eine schwindelerregende Heterogenität. Aber die Körperrepräsentation hängt von seiner Bedeutung ab, die der Körper haben soll, von seiner Verwendung und dem Kontext seiner Beschreibung“<sup>24</sup>*

Die hier von Philip Sampson zitierte „schwindelerregende Heterogenität“ ist jedoch die entscheidende Qualität des posthumanen Körpers und zeigt sich auch an der scheinbar schier unbegrenzten Anzahl an diversen Körperrepräsentationen in der zeitgenössischen Kunst. Diese Vielfalt spiegelt die Komplexität und Unsicherheit des Körperbegriffes unserer Zeit wider, insofern ist der zweite Teil von Sampsons Argument, dass die produzierten Körperbilder immer an der zugewiesenen Bedeutung, Verwendung und somit an dem jeweiligen Umfeld des Körpers gebunden sind, wiederum passend. Die inszenierten Körperbilder verweisen immer auch auf die jeweiligen Machtdiskurse ihrer Entstehungszeit.

Die Reflexion über die Beziehung zwischen Körper/Subjekt/Identität ist ein Leitgedanke, welcher sich durch die gesamte Geschichte der Videokunst zieht. Das Video galt bereits in seinen Anfängen<sup>25</sup> aufgrund seines emanzipatorischen Potenzials, da von der Kunstgeschichte

---

<sup>22</sup> Hayles, Katherina: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.S. 283.

<sup>23</sup> Vgl. Angerer, Marie-Luise.: Antihumanistisch, Posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ‚Spiel der Strukturen‘ und der ‚Limitation des Körpers‘. In: Angerer, Marie-Luise[Peters, K.; Sofoulis, Z.](Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002.S. 223-250.

<sup>24</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S. 95.

<sup>25</sup> 1965 wird von SONY die erste tragbare Videokamera, die so genannte „Portapack - Kamera“, eingeführt. Für eine detaillierte Entstehungsgeschichte des Mediums Vgl.: Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg publishers 2006.S. 5-19. und Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S.125-138. und Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S.14-15.

noch unbelastet,<sup>26</sup> als bevorzugtes Arbeitsmaterial vor allem feministischer KünstlerInnen zur Erforschung von geschlechtlichen Identitätskonstruktionen. Der einflussreiche Text von Rosalinde Krauss „Video: The Aesthetics of Narcissism“, in welchem sie in Bezugnahme auf die „Closed-Circuit-Installation“<sup>27</sup>, das Monitorbild des Videos mit einer Spiegelreflexion vergleicht, hatte eine Vielzahl von künstlerischen als auch theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium Video und Lacans Schriften zum Spiegelstadium<sup>28</sup> zur Folge. Angesichts dessen war der Schwerpunkt der frühen Videoarbeiten noch stark mit dem physischen, besonders dem weiblichen Körper und dessen Selbstbestimmung und Reflexion verhaftet. Die daraus entstandenen Videowerke beinhalteten häufig den utopischen Aspekt „wahre“ Bilder vom weiblichen Körper zu zeigen.<sup>29</sup> In der gegenwärtigen Videokunst, dem Teilbereich des Genres, welcher sich mit Körperdiskursen auseinandersetzt und der damit meist einhergehenden Produktion von Computergenerierten Körperbildern, kommt es nicht nur zu einer Verschiebung des dualen Geschlechtskörpers hin zu einem fluiden oder neutralen sondern auch die Technik/Natur Grenzverschiebung wird thematisiert.

Im Zuge des Verlustes der Dualismen der Moderne, kommt es zur Wandlung des modernen Körperverständnisses. So hat sich das Verständnis vom menschlichen Körper im posthumanen Zeitalter vom natürlichen ontologischen Objekt zum sich selbstproduzierenden Artefakt verändert.<sup>30</sup> Als zentraler Austragungsort von Identitätskonstruktionen erhält der Körper im Zeitalter der Genetik und der Biotechnologien eine Art Projektcharakter. Statt eines natürlichen, festen, ganzen Organismus trifft man im posthumanen Zeitalter auf hybride, monströse, entgrenzte, zusammengesetzte, biotechnologische Körperteile. Die Fragmentierung der Postmoderne weicht im posthumanen Körperbild der manipulativen Konstruktion einzelner Entitäten, was auch in der Neuformulierung des Körperbildes in der digitalen Videokunst ersichtlich ist.

---

<sup>26</sup> Ulrike Rosenbach bezeichnet Video als ein „blankes Medium“. Vgl. [http://www.ulrike-rosenbach.de/index\\_01.htm](http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm) (18.1.2010)

<sup>27</sup> Die simultane Aufzeichnung und Ausstrahlung. Vgl.: Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München 2001: Verlag Silke Schreiber 2001. S. 88-121. und Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 93-96.

<sup>28</sup> Über die Funktion des Spiegels bei der Identitätsbildung siehe: Haas, Norbert(Hg.):Jacques Lacan: Schriften I.Olden / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1973.S. 63-70.

<sup>29</sup> Vgl. Als Gegenbeispiel: „Left Side- Right Side“ 1972 von Joan Jonas, in welchem bereits der Manipulationscharakter des Mediums selbst untersucht wird.

<sup>30</sup> Vgl. Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S. 94-111.

*„Monsters have always defined the limits of community in Western imaginations. The Centaurs and Amazons of ancient Greece established the limits of the centred polls of the Greek male human by their disruption of marriage and boundary pollutions of the warrior with animality and women.“<sup>31</sup>*

Donna Haraways Cyborg ist eine Metapher für die Verschiebung der Dualismen der Moderne. Die Cyborg als Monster, welche sich zwischen den Kategorien bewegt, markiert als Transformationsfigur den Moment des Übergangs. In diesem Sinne handelt es sich bei Björn Melhus als auch bei Lars Siltbergs Inszenierungen posthumaner Körper um Cyborgs als „hybride Kreaturen – nicht nur als Mischwesen aus Maschine und Organismus, sondern auch als Konstrukte, in denen individuelle wie gesellschaftliche Wahrnehmungen und Projektionen, Realitäten und Fiktionen miteinander verschmelzen.“<sup>32</sup> In der Annahme, dass der Körper „sozial und historisch durch Repräsentationen konstruiert“<sup>33</sup> wird, möchte ich daher in Kapitel 5 dieser Diplomarbeit mich detaillierter mit den Videoarbeiten von Björn Melhus und Lars Siltberg beschäftigen.<sup>34</sup>

*„What’s the meaning of life? I think art is a reflection of the culture that we live in, and that art and artists are crucial for our society to go forward.“<sup>35</sup>*

Die Videos „Again & Again“ und „No Sunshine“ von Björn Melhus entstanden in dem selben Jahrzehnt, in welchem das Humangenomprojekt zur Entschlüsselung des menschlichen Erbgutes startete und zeitgleich mit der hitzig geführten Debatte um das Klonen, welche verstärkt durch die erste gentechnische Reproduktion eines Säugetieres, des Schafes „Dolly“ im Jahr 1996, ausgelöst wurde. Die beiden ausgewählten Arbeiten von Melhus sind Reflexionen über diese biowissenschaftlichen Erkenntnisse und der daraus resultierenden Frage nach der Identität. „Skin Scan“ oder „Alterhuman“ von Lars Siltberg wiederum sind erst nach dem Milleniumswechsel entstanden. Im Jahr 2000 verkündete das Humangenomprojekt über die erfolgreiche Entschlüsselung von 97 Prozent des menschlichen Erbgutes. Im selben Jahr wird in Großbritannien das therapeutische Klonen von bis zu 14 Tage alten Embryonen zur Stammzellenforschung erlaubt. In der Zwischenzeit ist

---

<sup>31</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Centurs. In: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S. 180.

<sup>32</sup> Kuni, Verena: „Mythische Körper 1“ [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-körper\\_I/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-körper_I/1/) (27.01.2010)

<sup>33</sup> Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodernism. London: Routledge 1989. S. 143.

<sup>34</sup> Ursprünglich sollten auch zwei Videoinstallationen von Patricia Piccinini bei der Analyse der künstlerischen Praxis einbezogen werden um auch die Inszenierung posthumaner Körperbilder bei einer Künstlerin darzustellen. Aufgrund der fehlenden Sichtungsmöglichkeit musste dieses Vorhaben leider entfallen.

<sup>35</sup> Piccinini, Patricia: Public Lecture – Tokyo Art University am 8.12.2003. <http://www.patriciapiccinini.net/essay.php?id=27&style=printing> (21.1.2010)

„Tissuecloning“<sup>36</sup> zu Transplantationszwecken von menschlichem Gewebe in der medizinischen Praxis üblich geworden und chimäre Embryonen, welche aus einer menschlichen Zelle in einer tierischen Eizelle gezüchtet werden, solange diese das Blastozystenstadium nicht überleben, z.B. in Deutschland gesetzlich bereits erlaubt. Siltberg thematisiert in den exemplarisch ausgewählten Arbeiten sowohl die Auflösung des Symbols der Haut als Grenze zwischen Innen/Außen als auch das Verschwinden der Mensch/Tier Dichotomie. Anhand der Videoarbeiten der beiden Künstler, welche jeweils im zeitlichen Kontext mit bedeutenden Forschungserkenntnissen im Bereich der Life Science entstanden sind und diese auch reflektieren, möchte ich die verschiedenen Formen der Inszenierung eines posthumanen Körpers<sup>37</sup> und die damit einhergehende Frage der Identitätskonstruktion und der Subjektkonstitution analysieren. Die immer komplexere Position des Menschen zwischen Natur und Kultur wird in diesen technisch erzeugten Bildern, als mögliche Repräsentationsmodelle im Dienste der Sichtbarmachung, hinterfragt.

*„Wie Haraway schon in Bezug auf die genetische Veränderung von Zellen sagte: Was wir nicht vergessen dürfen ist, dass wir vielleicht schon einmal etwas >>anderes<< waren und dass wir uns irgendwann einmal auch wieder in eine >>andere Spezies<< verwandeln werden. Ich selber glaube, dass Künstler sehr wohl in der Lage sind, die problematischen ethischen Folgen und die gesellschaftlichen Implikationen der Transformation des Körpers mit Hilfe von wissenschaftlicher Forschung zu kommentieren.“<sup>38</sup>*

Die Frage, wieso gerade das Medium Video sich zur Analyse von Inszenierungen posthumaner Körperbilder in der Kunst besonders eignet, beantwortet sich vor allem aus dessen Geschichte wie auch Bildcharakteristik, worauf ich in Kapitel 2 und 3 im Detail eingehen möchte. In diesem Sinne sei auch Lydia Haussteins Schlussbemerkung erwähnt, in welcher sie schreibt: „dass Sehen und Identität in der Neuzeit tatsächlich eine untrennbare Einheit eingehen, macht nichts deutlicher als die Videokunst.“<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Klonen zu Zwecken der Transplantation, wobei die reproduzierten Einheiten menschliche Zellen und menschliches Gewebe sind.

<sup>37</sup> Zum Begriff des posthumanistischen Körper Vgl.: Orland, Barbara: *Artifizielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8.* Zürich: Chronos Verlag 2005. und Angerer, Marie-Luise: *Antihumanistisch, Posthuman. Zur Inszenierung des Menschern zwischen dem ‚Spiel der Strukturen‘ und der ‚Limitation des Körpers‘.* In: Angerer, Marie-Luise/Peters, K.; Sofoulis, Z.](Hg[g.]): *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction.* Wien. Springer Verlag 2002.

<sup>38</sup> Jill Scott im Interview mit Yvonne Volkert: „Erweiterte Körper“

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/erweiterte\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/erweiterte_koerper/) (25.1.2010)

<sup>39</sup> Hausstein, Lydia: *Videokunst.* München: H.C. Beck Verlag 2003.S. 170.

## **2 Das Medium Video und dessen utopisches Potential in Bezug auf Körperdiskurse in der Kunst** ( Historischer Bezugsrahmen )

*„Weil, als ein Freund meine Körpersprache-Aktionen gefilmt hat, stand ich nackt vor der Kamera und er mit seinen Schweinesaugen hinter der Kamera, und als ich dann hinterher den Film am Schneidetisch sah, sah ich aus wie Miss Piggy! Daraufhin schmiss ich den Kameramann mit dem Schweinsaugenblick hinaus, und er brüllte mir noch hinterher, Mach dir doch deine Kamera selber!‘ Das ist das Ende, dachte ich – denn beim Film kann man nicht gleichzeitig vor und hinter der Kamera stehen. Die Rettung war dann Video, denn mit Video konnte ich das unmögliche möglich machen, gleichzeitig vor und hinter der Kamera zu stehen. Mit Video konnte ich auch das Unmögliche möglich machen: Gleichzeitig Maler und Modell sein! Gleichzeitig Subjekt und Objekt sein! Gleichzeitig Bild und Abbild!“<sup>40</sup>*

Videokunst hat in den letzten Jahren im Zuge von dessen Inkorporation unter dem Sammelbegriff der „Neuen Medien“ scheinbar an Bedeutung im zeitgenössischen Kunstgeschehen verloren. Dennoch ist dem Medium in Bezug auf Körperdiskurse in der Kunst, besonders in Hinblick auf dessen Geschichte neben bzw. in Verbindung mit Performance Kunst und Body Art, immer noch eine relevante Position inne. In Rückblick auf den gesellschaftlichen Entstehungskontext von Video und dessen medienpezifischen Qualitäten soll im Rahmen dieses Kapitels gezeigt werden, dass sich bereits in den Anfängen der Videokunst eine intensive Auseinandersetzung mit dem Differenzverlust des Natur/Kultur Dualismus, explizit jener zwischen Maschine und Mensch, vorfinden lässt. Diese frühen Reflexionen resultieren vor allem aus den medienimmanenten Eigenschaften von Video und stehen in Folge des Wandels vom elektronischen zum digitalen Medium in einem spannenden Dialog zu den inszenierten posthumanen Körperbildern bei Melhus und Siltberg in Kapitel 5. Dieses Kapitel dient zur Einführung einer Konstante zwischen der künstlerischen Praxis der Erforschung der Körper/Technik Grenze in den 70er Jahren und in der zeitgenössischen Videokunst.

Um 1970 tauchen parallel mit den gesellschaftlichen Diskursen um „das Verschwinden des Subjekts“<sup>41</sup> bzw. um „das Verschwinden des Körpers“<sup>42</sup> und den Studentenunruhen um 1968

---

<sup>40</sup> Pezold, Friederike: Die Geschichte der Videopionierin P. und ein Plädoyer für Video. In: Hochschülerschaft an der TU Graz (Hg.): Schrägspur Videofestival. Graz 1985.S. 14-19. Zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 29.

<sup>41</sup> Foucault prophezeit in „Die Ordnung der Dinge“ dem aus dem abendländischen Diskurs hervorgegangenen modernen Subjekt das Verschwinden „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.S.461.

zwei für das Kunstgeschehen bedeutende und sich gegenseitig beeinflussende Phänomene auf. 1965 wird die erste batteriebetriebene Portopack-Kamera von SONY auf dem US-amerikanischen Markt eingeführt.<sup>43</sup> Der, im Vergleich zum Film, erschwinglichen Preis und die Tragbarkeit des Gerätes machten das neue Medium für eine Vielzahl von KünstlerInnen interessant und zugänglich.<sup>44</sup> Der Künstler Nam June Paik gilt als der Gründer der Videokunst. Laut Mythos kaufte er sich eine der ersten im Handel erhältlichen Portapak Videokameras und filmte damit eine Parade anlässlich des Papst Besuches in New York City. Diese Aufnahmen zeigte er am 4. Oktober 1965 im „Cafe Go-Go“ in Greenwich Village, was als Geburt und Ursprung der Videokunst gilt. In einem Manifest zu diesem Ereignis prophezeite er die Zukunft des neuen Mediums und betonte dabei vor allem dessen utopisches Potential.<sup>45</sup>

*„In my videotaped electronic vision, not only you see your picture instantaneously and find out what kind of bad habits you have, but you see yourself deformed in 12 ways, which only electronic ways can do.*

*\* It is the historical necessity, if there is a historical necessity in history, that a new decade of electronic television should follow the past decade of electronic music.*

*\*\*Variability & Indeterminism is underdeveloped in optical art as a parameter Sex is underdeveloped in music.*

*\*\*\*As collage technic replaced oil paint, the cathode ray tube will replace the canvas.*

---

<sup>42</sup> Im Zuge der Thesen von Baudrillard und Lyotard über den Effekt der neuen Medien auf die Wirklichkeitserfahrung, wobei der Rückgang der sinnlichen Wahrnehmung von Lyotard und die problematische Differenzierbarkeit zwischen Fiktion und Realität in den Schriften von Baudrillard thematisiert wird, kommt es zur Diskussion über das „Verschwinden des Körpers“.

Vgl. Lyotard, Jean Francois: Immaterialität und Postmoderne. Berlin: Merve Verlag 1985.S. 10.

Vgl. Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz Verlag 1982. S.112-117.

<sup>43</sup> Die erste Generation der Portapak Kameras war bereits tragbar, jedoch recht schwer und hatte noch offene Bandspulen. Ab 1971 wurden die Videokameras dank der ersten Magnetbandkassetten, aufgrund des U-matic-Systems, um einiges transportabler. 1983 kommt von Sony ein Camcorder auf den Markt, bei welchem die Kamera und der Recorder in einem Gehäuse vereint sind.

Vgl. Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S. 12 und 14-15.

<sup>44</sup> Als umstrittene Geburtsstunde der Videokunst gilt die Medieninstallation von Nam June Paik im Café „Go-Go“ in Greenwich Village in New York City im Oktober 1965. Nam June Paik verkündete dabei sein Video Manifesto, welches dem neuen Medium ein revolutionäres Potential zusprach. Jedoch setzte sich erst 1969 die künstlerische Arbeit mit dem neuen Medium langsam durch. Die ab 1971 erhältlichen Geräte verfügten im Gegensatz zum Erstmodell, welches nur Aufnahmen aber nicht Zurückspülen konnte - dazu wurde ein zusätzlicher schwerer Videorecorder benötigt - bereits über die Funktionen „Rewind“, „Forward“, „Playback“ und „Record“. In Europa war das Videoequipment überhaupt erst ab 1970 am Markt erhältlich.

Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S.125-129.

Für eine detaillierte Beschreibung zu der Entstehung des Mediums als auch der Videokunst und dessen historischen und kulturellen Kontext Vgl. Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S. 5-111.

<sup>45</sup> Vgl. Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S. 16 und 18.

*\*\*\*\*Someday artists will work with capacitors, resistors & semi-conductors as they work today with brushes, violins & junk.“<sup>46</sup>*

Weiters formiert sich fast zeitgleich eine neofeministische Bewegung im Zuge der allgemeinen politischen Protestbewegung in den westlichen Industrieländern. Es wird die Befreiung der Frau von der Unterdrückung durch die patriarchalische Herrschaft gefordert. Die Unterdrückung und Machtausübung der patriarchalischen Herrschaft wird dabei oft parallel zu der kapitalistisch-bürgerlichen gesetzt. Diese Einklage einer repressionsfreien Gesellschaft beinhaltet, aus der Perspektive des Neofeminismus, die „Rekuperation“, also die Wiederaneignung, des weiblichen Körpers, und die Rückkehr zu einer „nicht entfremdeten“ Sexualität. Diese Forderung impliziert jedoch auch die Vorstellung einer „authentischen“, „natürlichen“ und somit „wahren“ Weiblichkeit<sup>47</sup> und fußt auf einem Differenzfeminismus, welcher die binäre Geschlechterkonstruktion Mann/Frau stützt, statt diese zu dekonstruieren. Begriffe wie das „Natürliche“ oder das „Wahre“ sind äußerst komplex und verweisen in dieser Verwendung häufig auf unhinterfragte und nur scheinbare Sicherheiten.<sup>48</sup> In Hinblick darauf gilt es daher nach den verschiedenen Techniken und Diskursen zu fragen, die etwas als „natürlich“ erscheinen lassen bzw. zu definieren, was „Natur“ und „natürlich“ eigentlich ist.<sup>49</sup> Infolge dessen „(...) ergibt sich die Frage, was und wie zur Natur sozial gemacht wird?“<sup>50</sup> Im Verständnis von

---

<sup>46</sup> Nam June Paik Manifest zitiert nach: Ebda. S. 16 und 18.

<sup>47</sup> Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993. S. 18-19.

<sup>48</sup> Begriffe wie „Natur“ und „Kultur“ bilden sich aus dem jeweiligen soziohistorischen Umfeld heraus und sind weder statisch noch zeitlos gültig, sondern historisch wandelbar. Barbara Orland fragt daher in „Artifizielle Körper-Lebendige Technik“ (2002) nach der angeblich „natürlichen“ Natur des menschlichen Körpers, welche es, im Sinne einer Apriorischen und Essentialistischen, nicht gibt. In Kapitel 4 werde ich diese sich in den letzten Jahrzehnten noch zugespitzter Problematisierung um die einst „sicheren“ und im cartesianischen Denken verankerten Begriffe der „Natur“ und des „Natürlichen“ detaillierter erörtern. Vgl. Nebelung, Andreas[Proferl, A.; Schultz I.] (Hg[g].): Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6). Opladen: Leske + Budrich Verlag 2001.

<sup>49</sup> Der Rückbezug auf die scheinbar „objektive“ Naturwissenschaft in Hinblick auf die Geschlechterdifferenz, hat sich im Zuge der feministischen Wissenschaftskritik und der Thesen von Judith Butler als eine zu simple und veraltete Beschreibung von Realität herausgestellt. Es erscheint plausibler von der Herrschaft der Kultur und des Sozialen auszugehen. Das Geschlecht wird, im Sinne der diskursiven Konstruktion des Körpers nach Butler, als auf allen Ebenen kulturell bestimmt. Diese Antithese zum biologischen Determinismus beinhaltet die Utopievorstellung einer konsequenten Veränderlichkeit und sozialen Gestaltbarkeit des Geschlechts. Im Zuge von Kapitel 4 bespreche ich die Problematik des Naturbegriffes bezüglich der Geschlechterdifferenz genauer. Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.

<sup>50</sup> Villa, Paula-Irene: Natürlich Queer? Soziologische Überlegungen zu Natur, Kultur und (Geschlechts-) Körpern. In: Nebelung, Andreas[Proferl, A. / Schultz I. Schultz] (Hg[g].): Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse.



Foucaults Diskurstheorie und seiner These des Sexualitätsdispositivs vereinfachen die Forderungen des Neofeminismus die komplexe Beziehung zwischen Unterdrückung und Befreiung. Deren Postulat nach einer „natürlichen“ bzw. „ursprünglichen“ Sexualität und Körperlichkeit erweist sich bei genauerer Untersuchung selbst als Teil des Sexualitätsdispositivs.<sup>51</sup> Diese Forderungen, welche die Idee einer „natürlichen“, essentialistischen und apriorischen Sexualität implizieren, stützen sogar die patriarchalische Ordnung und dessen Herrschaft, welche sie eigentlich bekämpfen wollen.<sup>52</sup>

*„Identität, Subjektivität und Sexualität haben keine Existenz vor oder außerhalb der Sprache und ihren Repräsentationsformen; sie werden vielmehr durch Strategien der Diskurse und die Praxis der jeweiligen Repräsentation erst konstituiert. ‚Authentische‘ Körperlichkeit und ‚authentische‘ Weiblichkeit jenseits der Unterdrückung sind fiktiv. Es gibt keine dem Menschen inhärente energetische Form der Sexualität, die durch irgendeine ‚sexuelle Revolution‘ in eine positive Praxis des Sozialkontextes umgesetzt werden könnte. Der Mechanismus der Macht bestimmt in den einzelnen Individuen nicht bloß die Sprache und Gestik, sondern jegliches Sozialleben schlechthin. (...) eine weibliche Identität auf der Basis eines ‚authentischen‘ Körpers der Frau ist illusionär.“<sup>53</sup>*

„Video was the solution because it had no tradition. It was the precise opposite of painting, it had no formal burdens at all.“<sup>54</sup> Video hatte, als ein von der Kunstgeschichte und dessen patriarchalischen Färbung noch nicht vereinnahmtes Medium, ein großes emanzipatorisches Potential, welches vor allem von Künstlerinnen erkannt wurde. Da das neue Medium noch nicht von der traditionellen und männlichen Kunstgeschichte vereinnahmt und tradiert war, bot es im Besonderen weiblichen Künstlerinnen die Chance sich dem herrschenden männlichen Blick zu

---

Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6).Opladen: Leske und Budrich 2001. S. 163.

<sup>51</sup> Vgl. Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983.S. 114-128.

<sup>52</sup> Die Forderung nach einer authentischen und „wahren“ Sexualität ist im Differenzfeminismus begründet, welcher sich in der radikalen Gegenüberstellung der Geschlechteridentitäten nicht wesentlich von dem im 18. Jahrhundert eingeführten Geschlechterdualismus unterscheidet.

Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 190-191.

<sup>53</sup> Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993. S.18-19.

<sup>54</sup> David A. Ross zitiert nach: Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S. 8.

entziehen und dank der dem Medium immanenten Eigenschaften selbst zum Betrachter zu werden. Ulrike Rosenbach sprach daher bei Video von einem „blanken“ Medium.<sup>55</sup>

Im politischen Sinne war das neue Medium jedoch, aufgrund seiner Entstehungsgeschichte als eine ursprünglich militärische Technologie im Kontext des Vietnamkrieges bzw. durch den Einsatz von Video als Überwachungsgerät, sehr wohl vorbelastet.<sup>56</sup> Auch Rosenbach wurde sich nach der anfänglichen Euphorie über die gewonnene Autonomie durch das neue Medium bald dessen politischer Vorgeschichte bewusst und spezifizierte daher später auch ihre Aussage bezüglich des Mediums als ein „blankes“. „(...) es ist nicht kunsthistorisch vorbelastet, wie Malerei, sondern es ist politisch vorbelastet.“<sup>57</sup> Dieses Wissen um den Ursprung der neuen Technologie im Militär- und Kontrollbereich führte bei einzelnen KünstlerInnen zu einer differenzierteren Arbeitsweise mit dem neuen Medium.<sup>58</sup> Die ursprüngliche Begeisterung über die mit dem neuen Medium einhergehende Möglichkeit zu einer selbstbestimmten Repräsentation und Dekonstruktion von vermeintlicher geschlechtlicher Authentizität, somit die Umgestaltung und Neuinterpretation des Weiblichen, blieb bei vielen Künstlerinnen jedoch weiterhin bestehen. Shigeko Kubota, eine amerikanisch-japanische Videokünstlerin postulierte: “Video is Vengeance of Vagina. Video is Victory of Vagina’ und beanspruchte das neue Medium als Bemächtigungsinstrument für die Frauen, welche dadurch eine Möglichkeit haben, in der westlichen Kunstwelt Aufmerksamkeit und Bedeutung zu erlangen.<sup>59</sup> Doch kann man bei Video trotz der großen Resonanz des neuen Mediums in feministischen Kreisen nicht verallgemeinernd von einem weiblichen Medium bzw. Videokunst und dessen Verbindung mit

---

<sup>55</sup> Vgl. Wessels, Alexandra: Zum Werk Ulrike Rosenbachs.

[http://www.ulrike-rosenbach.de/index\\_01.htm](http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm) (18.1.1010)

<sup>56</sup> Vgl. Meigh -Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S. 60-61.

<sup>57</sup> Ulrike Rosenbach zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 97.

<sup>58</sup> Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 95-98. Wobei sie die Installationen von Yvonne Rainer „The mind is a muscle“ (1968), Chris Burden “Back to You”(1974) und Edward Kienholz “The Eleventh hour Final”(1968) als Beispiele anführt und genauer bespricht.

<sup>59</sup> Vgl. Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S 8-9.

Body Art und Performance Kunst nicht unter dem Sammelbegriff der „Frauenkunst“<sup>60</sup> erfassen. Video ist inzwischen in der Kunstgeschichte zwar als ein weiblich konnotiertes Medium festgeschrieben worden, da erst dessen Verwendung einigen Künstlerinnen die Aufnahme in den Kunstkanon ermöglichte, jedoch ist es angesichts der großen Anzahl an Videokunst von Männern mit einer medienkritischen und politischen Thematik, nicht per se „weibliches Terrain“.<sup>61</sup> „Frauenkunst“ als Überbegriff für diverse Performance und Videokunstwerke von weiblichen Künstlerinnen aus den 1970er Jahren, wird in der heutigen Rezeption daher meist als determinierend und einengend verstanden. Die jüngere Künstlerinnengeneration wehrt sich gegen diese Art der Eingrenzung ihrer künstlerischen Bandbreite durch den Begriff der „feministischen Kunst“, besonders im Zusammenhang mit jener Variante um 1970 und lehnt diese Form der Reduzierung auf das eigene Körpergeschlecht dezidiert ab.<sup>62</sup>

Dennoch wurde das damals neue und kunstgeschichtlich betrachtet noch „blanke“ Medium bald vermehrt von feministischen KünstlerInnen und TheoretikerInnen „mit einer utopischen Rhetorik“<sup>63</sup> aufgefüllt, um eine Neuformulierung vom Bild des „Weiblichen“, besonders des „weiblichen“ Körpers, in der Kunst zu produzieren. Es lässt sich jedoch auch außerhalb des feministischen Kontextes eine enge Verknüpfung zwischen Videokunst und Körperdiskursen vorfinden.<sup>64</sup>

*„While its clearly the case that many feminist artists were initially attracted to video because of its lack of history, its immediacy and its less commodifiable nature, these same attributes*

---

<sup>60</sup> Verena Kuni verweist in ihrem Essay auf die Problematik der „Nischenbildung“ im Zuge von Ausstellungen, Zusammenschließungen, Netzwerken oder Gruppierungen von dezidiert feministischen Netzkünstlerinnen, wodurch in Folge Künstlerinnen zwar nicht mehr als „Sondermodelle rezipiert“ werden, „dafür aber – ähnlich, wie schon im Fall der so genannten „Frauenkunst“ der siebziger Jahre – Genderpolitik und Körpergeschlecht in eins gelesen werden.“ Kuni, Verena: Why have there been no great cyberfeminist net.artists? In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 47.

<sup>61</sup> Vgl. Titel: Rollig, Stella (Hg.): <Hers> Video as a female Terrain. Wien / New York: Springer Verlag 2000. und Vgl. Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 29. und Vgl. Fürschler, Silke: Opening the Circuit: Video zwischen Abbild und Performanz. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 69.

<sup>62</sup>Vgl. Haustein, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003. S. 76-77.

<sup>63</sup> Ebda. S. 79.

<sup>64</sup> In der wissenschaftlichen Literatur zu Videokunst wird jedoch der Kontext von Video zur Frauenbewegung um 1970 besonders betont und intensive besprochen. Neben den Arbeiten der Videokünstlerinnen werden meistens die Videoarbeiten von Vito Acconci, Jochen Gerz oder Bruce Naumann, welche ebenfalls den Körper und die Frage nach Identität thematisieren, angeführt

*were also appealing to male artists with comparable counter-cultural, subversive and radical agendas*<sup>65</sup>

Aufgrund der günstigen Technik, der schnellen Reproduktionsmöglichkeit der einzelnen Videobänder, der Verbindung aus Bild und Ton und der zwar noch nicht ausgereiften, jedoch bereits vorhandenen Möglichkeit der Bildbearbeitung, wurde das neue Medium von Beginn an mit sehr großen Erwartungen und Forderungen verknüpft. Neben den Ansprüchen des Neofeminismus sollte es auch subversiv gegen die von den Massenmedien verbreiteten Bilder vorgehen und diesen eine neue Bildsprache, als auch geänderte Rezeptionsgewohnheit, entgegensetzen.<sup>66</sup> Wie schon der Titel des Buches „Videology and Utopia“<sup>67</sup> aus dem Jahr 1976 verdeutlicht, wird mit dem Aufkommen des neuen Mediums und dessen Eigenschaften ein allgemeiner utopischer Anspruch verbunden. Dieser utopische Anspruch wird hier jedoch nicht gezielt auf Videokunst angewendet, sondern auf Videopraxis im Allgemeinen ausgeweitet. Dem Medium Video wird dabei ein revolutionäres, Gesellschaftsveränderndes als auch Sozialintervenierendes Potential zugesprochen. Diese Eigenschaften lassen dem Medium eine „messianisch“<sup>68</sup> anmutende Funktion zukommen, was auch die Verwendung des Utopiebegriffs im Titel des Buches erklärt. Obwohl der Begriff der Utopie als „Nicht-Ort“ etwas Denkbares, jedoch nicht Realisierbares bezeichnet, schreiben die Autoren, dass „Utopia can become reality in the course of establishing itself.“<sup>69</sup> So wird das Medium Video bereits in der Einleitung des

---

<sup>65</sup> Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S 9.

<sup>66</sup> Vgl. Fürschler, Silke: Opening the Circuit: Video zwischen Abbild und Performanz. In: Von Falkenhausen, Susanne[Fürschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 69.

<sup>67</sup> Willener, Alfred [Milliard, G.; Ganty, A.](Hg[g].): Videology and Utopia. Explorations in a new Medium.London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1976.

<sup>68</sup> Vgl. Dimitrakaki, Angela: Feminity and Utopia in Women's film and Video: towards a critical Investigation. In: Von Falkenhausen, Susanne[Fürschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004. S. 89.

<sup>69</sup> Willener, Alfred [Milliard, G.; Ganty, A.](Hg[g].): Videology and Utopia.Explorations in a new Medium.London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1976. S. XII. Ebenso deutlich wird der Anspruch der Autoren an das subversive Potential des neue Mediums und dessen Möglichkeit der Einlösung des Anspruchs der Avantgarde, einer „Rückführung der Kunst in das Leben“, in dieser Textpassage: „ (...)By means of a succession of movements back and forth and adjustments, video practice tries to apprehend the macrosocial in the microsocial, close to the fabric of everydaylife, while penetrating further than cinamatic ethnography and revealing what is latent and possible beyond what is visible and patent. In this way video is at one and same time both ‚territory‘ and instrument of exploration; furthermore the observers are also the objects of observation; the researchers are also actors, passing from a participation that is primarily observational to a participant-observation.

Buches mit der hohen Entwicklung und Komplexität des damaligen Forschungsstandes wie z.B. der Mondfahrt in Zusammenhang gebracht.

*„It may seem futile to embark on exploratory research in an age of such technical and scientific sophistication that cameras can be radio-controlled between earth and moon; and, though work on the moon is also an exploration, it has the justification of that vast distance, the very space that science is beginning to conquer.“<sup>70</sup>*

*„within communities of political activities and socially committed art producers, the utopian hope that new media technologies can be put to alternative ends has always been of crucial importance.“<sup>71</sup>*

Von Bedeutung ist, dass die Verwendung von Video um 1970, ähnlich der großen Euphorie und den utopischen Prophezeiungen bei dem Aufkommen und der rapiden Verbreitung des Internets um 1990, immer eng mit einem utopischen Moment und Anspruch verknüpft ist.<sup>72</sup> Yvonne Volkert definiert daher die Kunst im Zuge des „Cyberfeminismus“ als eine Art von Fortsetzung dieser Tradition, welche als Verbindung zwischen Kunst, Technologie und weiblicher Identitätspolitik fungiert. In den Videoarbeiten um 1970 ist jener Ansatz der „Selbstreflexivität“ von Bedeutung, „der mit der feministischen Richtung in der Filmtheorie und –praxis die Einschätzung teilt, dass diese dominanten Darstellungen von Weiblichkeit auf Seiten der Produktion (wie der Rezeption) überwiegend einhergehen mit einer unhinterfragten angenommenen Neutralität des Medienapparates.“<sup>73</sup> Jedoch sind Technologien nie neutral, sondern beinhalten immer die bestimmten Vorstellungen und Ziele der Systeme in welchen sie

---

The video experience can go further than the audio-visual reporting of a situation. through a series of documents and meetings that integrate various moments and feedbacks, it permits a redefinition both of the theme and of the situation and the actors.

Television and the cinema tend to bring near what is distant and to make distant what is near, as do all the mass 'media', integrated as they are with a society which reduces creative works to products, and products to merchandise, and which generates around itself metalanguages either of 'high' culture or of mass culture. These media increase the separation and alienation from experience. Conversely, video material, stored in the form of magnetic tapes, is comparable to a series of sketches or clay models: utopias of images to be realized; utopias of social situation to be made concrete, to be experimented with. This operation reveals a potentiality, and conceals it. It offers the possibility of learning, at the same time, both a language and a social praxis.“

Willener, Alfred [Milliard, G., Ganty, A.](Hg[g]): Videology and Utopia. Explorations in a new Medium. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1976. S.131.

<sup>70</sup> Ebda. S. XI.

<sup>71</sup> Volkert, Yvonne: Technologies of Identity. In: Grzanic, Marina [Verlag, T.](Hg[g].): New Media Technology, Science, and Politics. The Video Art of Marina Grzanic and Aina Smid. Wien: Löcker Verlag 2008. S. 215.

<sup>72</sup> Vgl. Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg publishers 2006. S. 15. und Vgl. Rosler, Martha: Video: Shedding the Utopian Moment, Block, London, No. 11. (1985-1986).

<sup>73</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005. S. 243.

produziert werden, ohne Rücksicht auf die Art und Weise ihrer Verwendung. „(...) it is a mistake to believe that their content depends only on their >>proper<< use. At the same time, they are the offspring and target, of culturally and socially coded fantasies.“<sup>74</sup> In Hinblick auf Foucaults Repressionsthese sind Körper und Identitäten immer schon technologisch, im metaphorischen Sinne, konstruiert.<sup>75</sup>

## 2.1 Medienspezifische Qualitäten

*„The idea that you can take a picture and put it through a wire and send it to another place – you can broadcast from one to another – this idea of an ultimate transcendence – magic – a signal that is organized to contain an image ... it was clear to me that there was an utopian notion to this, it was a radical system and so there was no question of deciding that this was it.“<sup>76</sup>*

Die dem Medium Video immanenten Eigenschaften ermöglichten den Künstlern im Allgemeinen und im Besonderen den Künstlerinnen um 1970 eine gewisse Autonomie. Insofern verwundert es nicht, dass viele Autoren, welche über das Medium Video reflektieren, sich in einer besonderen Intensität mit den technischen Voraussetzungen und Eigenschaften des Mediums auseinandersetzen. Meist wurde dabei die Entstehung und Geschichte der Videokunst mit der technologischen Entwicklung des Mediums verglichen und fälschlicherweise oft zu technodeterministisch argumentiert.<sup>77</sup>

*„Clearly this approach is not without its problems , but is undeniable that video as a medium is technology-dependent, and I believe that any history of artist’s video must acknowledge the part played by issues of access to the technological means of production on the development of its form and in relation to the cultural context.“<sup>78</sup>*

---

<sup>74</sup> Volkert, Yvonne: Technologies of Identity. In: Grzanic, Marina[Verlag, T.](Hg[g.]): New Media Technology, Science, and Politics. The Video Art of Marina Grzanic and Aina Smid. Wien: Löcker Verlag 2008.S. 215.

<sup>75</sup> Vgl. Ebda. S. 215-216.

<sup>76</sup> Woody Vasulka zitiert nach: Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg publishers 2006.S. 85.

<sup>77</sup> „In a medium heavily dependent on technology, these changes ultimately become aesthetic changes. Artists can only express something visually according to the limits of a given medium’s technology.“

Marita Sturken zitiert nach: Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg publishers 2006.S.4.

<sup>78</sup> Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S.3 und 7-8.

Das elektronische Video markiert den Übergang vom analogen zum digitalen Medium und hat insofern eine Schlüsselposition inne.<sup>79</sup> Im Sinne einer „Genealogie der Medien“, welche impliziert, dass ein neues Medium schrittweise und im Kontext zu den bereits vorhandenen Medien entsteht, sollte für die jeweilige Medienspezifik des Videos auch die zu dieser Zeit bereits bestehende Medienkultur betrachtet werden.<sup>80</sup>

*„Video bedeutet zunächst schlicht eine bestimmte technische Konstellation, wie sie auch der Film bedeutet. Nichts weiter! Während die technische Konstellation Film größtenteils als gelöst erscheint, ist das Zwitterprodukt Video ein Zwischenstadium, eine Eselsbrücke, ein Provisorium! Video ist in jeder Beziehung auf Digitalisierung angelegt.“<sup>81</sup>*

Irene Schubiger und Gerda Lampalzer leiten die Dominanz der technischen Aspekte in Reflexionen zur Videokunst aus der diffizilen Rolle, welche das neue Medium aufgrund seiner heterogenen künstlerischen Produktionen und dessen schwierigen Position neben Medien wie Fernsehen, Film und der bildenden Kunst, ab. Aus der Herleitung einer Videothorie aus den technischen Eigenschaften des Mediums hatte man sich, so Schubinger, die Aufnahme des Mediums in die moderne Kunsttheorie erhofft. Die einseitige Ableitung der Videothorie aus den Mediumseigenschaften, weise, so Schubinger, außerdem auf das Misstrauen der westlichen Kultur „gegenüber künstlerischer Arbeit mit Technologie“<sup>82</sup> hin. Dabei wird jedoch auf die wechselseitig oft befruchtende Dynamik zwischen dem Medium und dem bzw. der KünstlerIn vergessen. Wie nicht nur das prominente Beispiel der Videopioniere Steina und Woody Vasulka<sup>83</sup> zeigt, kann künstlerische Produktion mit technischer Innovation sehr wohl Hand in

---

<sup>79</sup> Yvonne Spielmann verweigert jedoch den Begriff des „Übergangphänomens“ oder des „Zwischenmediums“ für Video, sondern spricht im Sinne einer „kritischen Medienkomparatistik“ von einem Model der Verschiebung. Sie fragt nicht nur nach den unterscheidenden sondern auch nach den verbindenden Elementen zwischen den analogen und digitalen Medien. Daher ist für sie mit der Einführung des elektronischen oder des digitalen Videos auch kein radikaler Bruch vorhanden, da es immer wieder zu Überschneidungen und Konstanzen zwischen analogen und digitalen Medien kommt.

Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 33-40.

<sup>80</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 33-34.

<sup>81</sup> Julean Simon zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992. S. 123.

<sup>82</sup> Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S. 40.

<sup>83</sup> Zwischen 1965 und 1975 gab es bedeutende Forschungsaktivitäten unter VideokünstlerInnen, welche versuchten die Videotechnik zu modifizieren und verbessern. Bsp. „Artifacts“ (1980) von Woody Vasulka oder die Konstruktion einer digitalen Bildmaschine von Jeffrey Schier und Woody Vasulka (1978): Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S.154. und S.327– 352. und Vgl. Haustein, Lydia:

Hand gehen und technologische Entwicklungen infolge der künstlerischen Praxis entstehen. Insofern ist eine allzu strikte techno-deterministische Betrachtung der Videokunst zu eng gezogen und verkennt die bestehende Dialektik zwischen Medium und KünstlerIn.

Für Yvonne Spielmann ist Video ein „reflexives“ Medium. Sie begründet unter genauer Begutachtung der technischen Eigenschaften des Mediums diese These. Dabei bezeichnet sie das elektronische Videobild als ein „Transformationsbild“<sup>84</sup>, da es sich in einer ständigen Fliessbewegung befindet und keine Einzelbilder aufzeichnet.<sup>85</sup> Das prozessuale Herstellungsverfahren der elektronischen Bildlichkeit, das simultane Verfahren von Herstellung und Wiedergabe, ist für sie der bestimmende Moment des neuen Mediums und verweist auf eine mediengeschichtliche Zäsur, da es aufgrund der immanenten Prozessualität auf eine neues Bildkonzept deutet. Video war das erste audiovisuelle Medium, welches im Gegensatz zum Film kein Bild als Einheit bzw. keine getrennte Ton- und Bildspur hatte. Im Gegensatz zur chronologischen Aneinanderreihung der einzelnen Bilder am Filmstreifen verändert sich das elektronische Bild kontinuierlich von innen heraus und erscheint „wie eine ständig fließende Metamorphose.“<sup>86</sup>

*„Im Unterschied zur Projektion von transparenten Lichtbildern des Films auf einer Leinwand, die in sukzessiver Anordnung auf einem Filmstreifen vorliegen und erst durch den Wiedergabevorgang den Eindruck von Kontinuität und Bewegung vermitteln, wird das in der Kamera durch die Abtastung mit dem Kathodenstrahl >geschriebene< Videosignal bei konventioneller Anordnung von Kamera und Monitor simultan auf Distanz übertragen, d.h. gleichzeitig konstruiert (Kamera) und rekonstruiert (Monitor). Elektronische Signale werden*

---

Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S. 40-41. und Vgl. Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg publishers 2006.S. 113.

<sup>84</sup> Mit dem Begriff des „Transformationsbild“ bezeichnet Spielmann „flexible, instabile, nicht-fixierte Formen des Bildes.“ Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 12.

<sup>85</sup> Dabei wird Lichtinformation, welche mittels Kathodenstrahl aufgezeichnet und in elektronische Videosignale übersetzt worden ist, auf ein Magnetband aufgezeichnet und an einen Monitor weitergeleitet, der das elektronische Signal ausstrahlt. Dieses Signal wird dabei in fortlaufenden Zeilen (scan lines) von links nach rechts geschrieben, was einen horizontalen Zeilensprung am Ende einer jeden Zeile und einen vertikalen Zeilensprung nach der letzten Zeile erfordert. Diese Zeilen werden wiederum je nach Formatvorgabe (PAL mit 625 Zeilen und 25Bildern/ Sekunde oder NTSC mit 525 Zeilen und 30 Bildern / Sekunde) synchronisiert. Zwei ineinander geschobene Halbbilder bilden das sog. Videobild und lassen es für das Auge als konstant erscheinen. Nach Yvonne Spielmann bestimmen diese Signalübertragungen als auch die zusammengesetzte Bildinformation die konstitutive Inkonstanz des Mediums. In diesem Zusammenhang spricht sie bei dem Videobild von einem „Transformationsbild“.

Vgl. Ebda. S. 78-96.

<sup>86</sup> Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S 54.



*synchron in der Kamera (Aufzeichnungstechnik) und im Bildschirm/Monitor (Ausstrahlungstechnik/Wiedergabetechnik) abgetastet bzw. gescannt.“<sup>87</sup>*

Auch Shirley Clark, welche sowohl mit dem Medium Film als auch Video arbeitete, bezeichnet den prozessualen Charakter von Video als den divergenten Moment zwischen beiden Medien.<sup>88</sup> Insofern stellt das elektronische Videobild den Übergang zum digitalen Computerbild, dem „synthetische Simulationsbild“<sup>89</sup> laut Spielmann, dar.<sup>90</sup>

*„Die reflexiven Eigenschaften des Mediums Video stehen der digitalen Technologie nahe: Denn während Video sich durch unmittelbare Präsenz und neue Möglichkeiten multipler Bildformen auszeichnet (...) verfügt digitale Technologie über das Potential der Konstruktion unbegrenzter Variabilität, (...)“<sup>91</sup>*

Eine der bedeutendsten Eigenschaften des neuen Mediums, in Hinsicht auf die künstlerische Praxis, war die Möglichkeit der parallelen Aufnahme und Ausstrahlung. Der in sich geschlossene Schaltkreis zwischen der Videokamera und dem Monitor durch ein Kabel wird als „Closed-Circuit“ bezeichnet. Dabei ist fast Simultan das mittels Videokamera aufgenommene Bild seitenrichtig am Monitor sichtbar. Durch die „Closed-Circuit-Installation“ wird infolge das aufgenommene Objekt gleichzeitig zum Subjekt. Die Zeit der Aufnahme entspricht dabei der Sendezeit, was filmsprachlich als „Realzeit“ benannt wird. „das heißt, der im Videosystem Abgebildete erfährt sich zugleich als Subjekt und Objekt, aus seinem Standort im Bild oder in der Realität wird ein Standort in der Abbildungsrealität.“<sup>92</sup> Die mit der Realzeit einhergehende Annahme, dass Video, wenn das Videoband nicht geschnitten oder andersartig bearbeitet wurde,

---

<sup>87</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S.10-11.

<sup>88</sup> Als Mitbegründerin der „New American Cinema Group“ zählte Clarke zu der amerikanischen Filmavantgarde. Um 1970 kommt es schließlich zu einem Medienwechsel und sie gründet das Künstlerkollektiv „T.P. Video Spave Troup“. Als Künstlerin in beiden Medien tätig, interessiert sie sich besonders für die Unterscheide und Gemeinsamkeiten von Film und Video. Sie „begreift Video – im Unterscheid zum Film- als ein Medium, das nicht auf ein Kameraobjektiv angewiesen ist und kein Produkt herstellt, sondern einen Prozess (live process).“ Ebda.S.156.

<sup>89</sup> Ebda.S. 220.

<sup>90</sup> Vgl. Ebda.S. 11-17.

<sup>91</sup> Ebda.S. 13.

<sup>92</sup> Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 28.

die Wirklichkeit selbst zeigt, bedingt die um 1970 weit verbreitete Vorstellung von Video als ein authentisches Dokumentationsmaterial.<sup>93</sup>

Der starke Bezug zwischen Video und Selbstreflexion als auch Selbstdarstellung leitet sich aus dem vermehrten Einsatz des Mediums in Verbindung mit Performance Kunst und Body Art ab. Der eigene Körper und die Auseinandersetzung damit, nimmt besonders in den frühen Videokunstwerken den Mittelpunkt der Arbeit ein. Durch die Closed-Circuit-Installation und der damit einhergehenden Möglichkeit der zeitgleichen Kontrolle während des Aufnehmens über das Aufgenommene, wurde das Medium häufig mit einem Spiegel gleichgesetzt. Die oft intimen Ergebnisse dieser Selbsterfahrung mittels Videokamera sind zu einem Grossteil auf den Wegfall des Kameramanns zurückzuführen.<sup>94</sup>

*„My video is personal to me and I hope it might be personal to someone else. Video is one way in which i began to study an image , my image, and often those closet to me,[...]Video was for me a way of presenting certain ideas that had occured in films, but presenting these ideas in a more immediate self-revealing way.“<sup>95</sup>*

Die Closed-Circuit-Installation war sowohl in den Videoinstallationen selbst, als auch in deren Rezeption noch stark verknüpft mit dessen ursprünglichen Einsatz als Überwachungsfunktion. Das aus der Vergangenheit des Mediums resultierende Verhältnis von Macht und Kontrolle wird daher häufig in den Videoarbeiten thematisiert. Diese Machtfunktion erfährt zum Beispiel in den feministischen Videoinstallation, in welchem die Künstlerin als Beobachterin (Subjekt) mit der Akteurin (Objekt) gleichgesetzt ist, eine Umkehrung und wird als Bemächtigungsfunktion eingesetzt. Durch die Aneignung des elektronischen Mediums „als Ausdrucks- und Kontrollebene für Reflexionen auf eigene Körperbilder“<sup>96</sup> versuchen Künstlerinnen wie Joan

---

<sup>93</sup> Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 195-196.

<sup>94</sup> Vgl. Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 28.

<sup>95</sup> Lynda Benglis zitiert nach: Adorf, Siegrid: Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 9.

<sup>96</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 243.

Jonas, Ulrike Rosenbach oder Valie Export einen Gegenpol zu den „kulturgeschichtlich determinierten Attributen des Femininen“<sup>97</sup> zu schaffen.<sup>98</sup>

*„Ich begann, mich selber mit der Kamera zu kontrollieren, mein Leben, meinen Umraum, meine körperlichen Bewegungen. Ich experimentierte, versuchte in kleinen Räumen die Kameraarbeit auszuweiten und fühlte mich sehr wohl dabei. Es war sozusagen wunderbar, denn es war die totale Autonomie für mich.(...)“<sup>99</sup>*

Oft wurde die Closed-Circuit-Installation verwendet um die Körperaktionen von einem Raum in einen anderen zu übertragen und somit die Betrachter mit dem Monitor statt direkt mit der bzw. dem AkteurIn zu konfrontieren.<sup>100</sup> Teilweise wurde in solchen Videoinstallationen die passiv konsumierende Position des Publikums, dem im Vergleich zum Happening nicht eindeutig eine aktive Rolle zugewiesen war, im Sinne der Fernseh- und Medienkritik hinterfragt und stattdessen eine Funktion der Zeugenschaft oder Kontrollinstanz übergeben.<sup>101</sup> In den Videoarbeiten von Künstlerinnen kommt es, auf einer weiteren Ebene, oft zu der zusätzlichen Konfrontation des Publikums, welches sich plötzlich bewusst in der Position des Voyeurs wieder findet, mit einem aktiven männlichen Blick auf die Frau als scheinbar passives Objekt.<sup>102</sup> Allgemein lässt sich um 1970 eine starke Kritik und Befragung an der Rolle der Massenmedien und deren Macht als Bildproduzenten, im Speziellen der Produktion von Bildern von Frauen, in fast allen Videoarbeiten auffinden.

---

<sup>97</sup> Ebda.S. 243.

<sup>98</sup> „Formal wird die Ebene der medialen Reflexion genutzt, um die Abhängigkeit des apparativen Sehens und Hörens von subjektiven Eingriffen in die medial repräsentierte Realität zu veranschaulichen (Valie Exports *Split Reality*), die Präsenz der eigenen Person sichtbar in den apparativen Vorgang einzuschreiben (Joan Jonas *Vertical Roll*) und um in der Gegenüberstellung von Live-Aktion und projizierten Bildern der Malerei auf die Diskrepanz zwischen selbst- und fremdbestimmter Identität hinzuweisen (Ulrike Rosenbach *Reflexionen über die Geburt der Venus*).“ Ebda.S. 243.

<sup>99</sup> Ulrike Rosenbach zitiert nach: Adorf, Siegrid: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.8.

<sup>100</sup> Bsp. Ulrike Rosenbach „Maifrau“(1977), Vito Acconci „Airtime“( 1973), Chris Burden „Velvet Water“(1974)u.v.a.

<sup>101</sup> Bsp. Chris Burden „Velvet water“(1974), Vito Acconci „Claim“(1971) „Air Time“(1973), Gine Pane „Nourriture“(1971) Vgl. Engelbach, Barbara: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München : Verlag Silke Schreiber 2001.S.93-98.

<sup>102</sup> Ebenfalls um 1970 erscheint der nicht nur für die feministische Filmtheorie sehr einflussreiche Essay von Laura Mulvey, in welchem Sie den Blick der Kamera im konventionellen narrativen Film als aktiv und männlich bestimmt womit das Bild der Frau als passives Objekt der männlichen Begierde aufrechterhalten bleibt. Vgl. Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 34-47. Original Ausgabe In: *Screen* 16.3 Autumn 1975.S. 6-18.

„(...) For me the difference between film and video was like the difference between painting and drawing.

*What put me off about film, principally, was the fact that I couldn't see it ... I also didn't like the waiting ... video was a bit like having a pencil with a rubber. I could put something down, and if I didn't like it I could just rub it out. To me it was much closer to drawing and that's why I felt an affinity with it. I didn't think much about television ... I had absorbed a lot of theories (...) I started working with performance first, and then incorporated video into performance, then abandoned performance and working exclusively on tape ... the only difficulty was that having abandoned the history of art, you took on the history of film. You were suddenly doing battle with the history of film and television. It's a different set of problems, but just as difficult a set of problems. The things that Laura Mulvey talked about – the gaze of the camera, whether it was possible to appropriate the gaze, and what you needed to do. How you convinced your audience that it was a female sensibility that was being expressed.“<sup>103</sup>*

*„In dem geschlossenen Kreis des Ichs hat ein Zuschauer eigentlich nichts zu suchen. Es sei denn, er akzeptiert die Rolle des Voyeurs. Und das würde bedeuten, der Künstler wird zum Exhibitionisten. Der Köder ist ausgeworfen.“<sup>104</sup>*

In der heutigen Rezeption wird das Medium Video nicht mehr als neutral oder objektiv angesehen, und der damalige Anspruch der Authentizität der damit erzeugten Körperbilder ist inzwischen obsolet geworden. Die Materialität des Mediums nimmt in der heutigen Bewertung eine differenzierte Position ein. Im Vergleich zur digitalen Videotechnik und dessen synthetischen Bildcharakter, welcher das Reale nicht repräsentiert sondern simuliert, erhält die analoge Technik wiederum den zuvor bestrittenen Authentizitätseffekt. Ebenso hat sich durch die digitale Videotechnik die Grenze von Video und Film verschoben und erscheint in Hinblick auf die Fusion bewegter Bilder aus diversen digitalen Ressourcen, wie u.a. der Fotografie oder dem Video, mittels computerunterstützten Bearbeitungsprogrammen irrelevant, da es im Zuge der Digitalisierung zur Aufhebung der Medienunterschiede kommt. Im Kontrast zu den analogen Medien, welche insofern an Repräsentationen gebunden sind, da die „technische Repräsentationsbeziehung eines analogen Bildes – beispielsweise des Films und der Fotografie – eine apparative und materielle Seite hat (etwas, das sich qua Aufzeichnung im *Bild* materialisiert), sind im Unterschied dazu beim mathematisch-logischen und beim elektronisch-

---

<sup>103</sup> Elwes Catherine zitiert nach: Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006. S. 85-86.

<sup>104</sup> Haase, Amine zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 111.

abstrakten Ausdruck von >>Bild<< solche Repräsentationsbeziehungen nicht zwingend erforderlich.“<sup>105</sup>

Die Vorstellung von Video als objektives Aufzeichnungsinstrument von unverfälschten Wahrheiten, hat durch die technologische Entwicklung bereits mit den verbesserten Videobearbeitungsprogrammen zu Beginn der 80er Jahre und besonders im Zuge der Digitalisierung und der immer vielfältigeren Möglichkeiten der Computergenerierung von Videobildern aufgehört und eine modifizierte Funktion, welche es eigentlich bereits seit Beginn inne hatte, erhalten.<sup>106</sup> Video dokumentiert nicht sondern es produziert Körperbilder.

*„Die elektronischen Bilder, soviel ist klar, sind nur noch Imitationen der ontologisch begründeten fotografischen Abbildungsverfahren des Films. Das bedeutet, dass sie auch die Spur aufgegeben haben, die von den Dingen zu ihren Licht-Bildern in Fotografie und Film führte. Das Bild der Dinge braucht die Dinge selbst nicht mehr, das Bild dieser Welt benötigt die Welt nur noch als Vorwand oder energetisches Feld zur elektronischen Bildproduktion, die Spuren des Realen sind dabei, zu verwischen.“<sup>107</sup>*

## **2.2 Die Metapher des Maschinenmenschen – Video als Technik und der menschliche Körper**

Das zeitgleiche Zusammentreffen von Body Art und Videokunst ist nach Barbara Engelbach nicht zufällig. Bei den jeweiligen Körperaktionen war, wie bereits erwähnt, meistens der Körper des Künstlers bzw. der Künstlerin selbst im Zentrum der Aktion, und Video bot sich aufgrund der medienspezifischen Eigenschaften ideal zur Selbstbeobachtung an.<sup>108</sup> Der Begriff des „Körpers“ einerseits und jener der „Identität“ waren von Anfang an und sind noch immer im Zusammenhang mit Videokunst von großer Bedeutung. Als Begriffspaar bilden sie ein Leitmotiv durch die gesamte Geschichte der Videokunst. Viele KünstlerInnen um 1970 setzten in den Videoarbeiten ihren Körper wie ein weiteres Medium ein. Der Körper wurde dabei als ein Teil unter vielen anderen Bestandteilen des Kunstwerkes angesehen. „Körper und Technik sind in

---

<sup>105</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 57.

<sup>106</sup> Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München : Verlag Silke Schreiber 2001.S. 195-196.

<sup>107</sup> Joachim Paech zitiert nach: Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 58-59.

<sup>108</sup> Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München : Verlag Silke Schreiber 2001.S. 196.

dieser Vorstellung von Aktionskunst als >>intermediäre Kunstpraxis<< gleichwertig.<sup>109</sup> Der Körper als ein Arbeitsmaterial bzw. Medium unter anderen Medien wird in den Videos gehäuft mit mechanisch wirkenden Körperbewegungen dargestellt, die Videokamera wiederum oft personifiziert.<sup>110</sup> Trotz der anthropomorphen Metaphern, mit welchen die Technik dabei beschrieben wird, bzw. den technischen Allegorien für den menschlichen Körper, wird das Verhältnis zwischen Technik und Körper, so Engelbach, von den VideokünstlerInnen selbst nicht explizit erörtert. Es lässt sich jedoch aus den Aktionen der KünstlerInnen in den Videos das jeweilige Körper- bzw. Technikverständnis als gegensätzlich, spannungsgeladen oder wechselseitig ablesen.<sup>111</sup>

*„Die Technik wird als Prothese, als Ergänzung zum Körper beschrieben; oder sie wird als Doppelgänger phantasiert, der den gedoppelten Körper unnötig macht. Umgekehrt wird der Körper mit einem Automaten und das Hirn mit einem Computer gleichgesetzt.“<sup>112</sup>*

Diese mechanisch anmutenden, gleichmäßigen Bewegungen des Körpers in vielen Videoarbeiten scheinen in positiver oder negativer Weise auf die Figur des Automaten zu verweisen.<sup>113</sup> Der nostalgisch erscheinende Bezug zum Automaten und die Analogien zwischen Mensch und Maschine können, so Engelbach, als Folgen der Grenzverschiebung zwischen Mensch und Maschine durch die rapiden Erkenntnisse, sowohl im Bereich der Technik, als auch der

---

<sup>109</sup> Ebda. S.51.

<sup>110</sup> Bsp. In der Videoinstallation von Jochen Gerz „Der malende Mund“ (1978) wird das Verbindungskabel zwischen Monitorbild und dem Körper des Akteurs als Nabelschnur inszeniert. Das Videobild wird hierbei mit der mütterlichen Reproduktion verglichen. Die damalige Vorstellung von der „Closed-Circuit-Installation“ als besonders intim und körpernah wird durch diese Aktion nochmals betont.

<sup>111</sup> Vgl. Ebda. S.11 und 51.

<sup>112</sup> Tholen, Georg: Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine. In: Bolz, Norbert[Tholen, C.; Kittler F.] (Hg[g.]): Computer als Medium. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.S. 111 – 135. Zitiert nach: Ebda. S. 51.

<sup>113</sup> Bsp. Ulrike Rosenbach „Reflexionen über die Geburt der Venus“ (1976), Rosenbach dreht sich in einem vorne weissen und hinten schwarzem Kostüm ident mit der Pose der Venus kontinuierlich um die eigene Achse. Das auf sie projizierte Bild der Venus von Sandro Botticelli (1485) ist durch die schwarz/weisse Farbgebung des Kostüms abwechselnd sichtbar oder als Leerstelle erkennbar. Die Körperbewegung von Rosenbach lassen Assoziationen mit der Figur einer Spieldose aufkommen. Und Bsp. Rebecca Horn „Der Überströmer“ (1970) ist keine Videoarbeit sondern eine fotografierte Körperaktion. Anhand dieser Arbeit lässt sich jedoch sehr gut die damalige Tendenz zur Metapher des Maschinenmenschen erkennen. Der Überströmer bildet nämlich, so Horn, eine positive Synthese aus Mensch und Maschine. Die Apparatur des Überströmers gehört zu der von Horn um 1970 angefertigten Werkreihe der „Körperextensionen“. Der durch die ihn umschließenden Schläuche und zusätzlich auf einem Glasbehälter festgeschnallte menschliche Körper ist fast bewegungsunfähig, kann jedoch nach Horn erst als solches gänzlich mit den Körperextensionen verschmelzen. Die Schläuche scheinen dabei als Metapher für den mechanischen Blutkreislauf im inneren des Körpers zu stehen. Auch in den anderen Apparaturen der „Körperextensionen“ versucht Rebecca Horn die Automatenfaszination zu reanimieren. Die Apparatur des „Handschuhfinger“ (1972), ein Handschuhpaar worauf 70cm langen mechanischen Finger montiert sind, lässt einen, da eine Art von Sinneserweiterung, sofort an die These McLuhans, welcher Medien als Körperextensionen verstand, denken.

Naturwissenschaften um 1970 verstanden werden. In den Kunstwerken werden diese Transgressionen somit zwar thematisiert, jedoch bleibt die Trennung zwischen Organischem und Anorganischem, wenn auch als Metapher fusioniert, meist noch eindeutig sichtbar. Als Folge des medizintechnischen Fortschrittes, wie zum Beispiel des Herzschrittmachers in 1967, als ein frühes Beispiel einer Implantation von künstlichen Elementen in den menschlichen Körper, schien die Grenze zwischen „Künstlich“ und „Natürlich“ immer mehr zu verschwimmen. Der Rückbezug auf das mechanistische Körperverständnis des 19. Jahrhunderts, die Metapher des Körpers als eine Art menschlichen Motor, wird in den Videoarbeiten somit als Gegenstrategie eingesetzt.<sup>114</sup> „Es drängt sich der Eindruck auf, dass das mechanistische Körperverständnis eine neue Aktualität erhält, weil es nun nicht mehr unheimlich, sondern heimlich, also vertraut wirkt.“<sup>115</sup>

*„Im Verhältnis des industriellen Arbeiters zu technischen Gegenständen und Maschinen gibt es keinerlei Ungewissheit: der Arbeiter steht der Maschine stets in irgendeiner Weise fremd gegenüber und ist daher durch sie entfremdet; Er wahrt den Eigenwert der Entfremdung. Durch die virtuellen Maschinen und die neuen Technologien jedoch bin ich keineswegs entfremdet. Sie bilden einen Schaltkreis (...). Groß- und Mikrocomputer, Fernsehen, Video und selbst der Fotoapparat sind wie Kontaktlinsen, durchsichtige Prothesen, die derart in den Körper integriert sind, dass sie fast schon genetisch zu ihm gehören, (...)“<sup>116</sup>*

Interessant ist, dass die Figur der „Cyborg“<sup>117</sup>, die bereits um 1960 in Folge des US-Weltraumprogramms erstmals in den Medien auftaucht und ein Mischwesen mit organischen als

---

<sup>114</sup> Vgl. Ebda.S. 55-68.

<sup>115</sup> Ebda.S. 64.

<sup>116</sup> Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Selbst. In: Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve Verlag 1989.S125.

<sup>117</sup> Cyborg (*cybernetic organism*) laut Oxford Dictionary: „A fictional or hypothetical person whose physical abilities are extended beyond human limitations by mechanical elements built into the body.“

„Space travel challenges mankind not only technologically but also spiritually, in that it invites man to take an active part in his own biological evolution. Scientific advances of the future may thus be utilized to permit man’s existence in environments which differ radically from those provided by nature as we know it. The task of adapting man’s body to any environment he may choose will be made easier by increased knowledge of homeostatic functioning, the cypernetic aspects of which are just beginning to be understood and investigated.“

Clynes und Kline verwenden den Begriff des Cyborgs um, im Sinne einer „natürlichen“ Anpassung der Lebewesen im Zuge der Evolution an die sich jeweils ändernden Lebensbedingungen, die technische Adaption des Menschen, wobei im Artikel der Mann als Symbol für die gesamte Menschheit verwendet wird, zu einem Überlebensfähigen Lebewesen im Weltraum zu beschreiben. Vgl. Clynes, M. E., [Kline, N.S.] (Hg[g.]): Cyborgs and Space. Original in: Astronautics. September Issue 1960. S. 26-27 und 75-76. <http://www.scribd.com/doc/2962194/Cyborgs-and-Space-Clynes-Kline> (2.2.2010)

Donna Haraway wiederum verwendet 1985 den Cyborg Begriff in ihrem „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Social Feminism in the 1980s.“ im Zuge einer feministischen Technikkritik, um eine Figur zu schaffen, welche sich zwischen jeglichen Kategorien befindet und damit die Dualismen der Moderne wie Natur/ Kultur oder Männlich/ Weiblich aufhebt. In Kapitel 4 werde ich detaillierter auf die Figur des Cyborgs und dessen

auch technologischen Bestandteilen bezeichnet, von den VideokünstlerInnen der 70er Jahre nicht aufgegriffen wird. Stattdessen kommt es, wie bereits erwähnt, zu einer Aktualisierung des mechanischen Körperkonzepts.<sup>118</sup> Die eindeutige Hinwendung zur älteren Metapher des Maschinenmenschen und Abwendung von der neueren Figur der Cyborg verdeutlicht die starke Verunsicherung der Gesellschaft in Hinblick auf die Auflösung des Natur/Technik Dualismus. So lässt sich mittels des mechanischen Körperverständnisses die Beziehung zwischen Körper und Technik noch eindeutig als ein Spannungsverhältnis mit sichtbaren Grenzen darstellen, was im Fall der Cyborgfigur und der damit einhergehenden Verschmelzung von Technik und Natur in dem Ausmaß als nicht mehr möglich erscheint.<sup>119</sup>

*„Bin ich nun Mensch, oder bin ich Maschine? Es gibt heute keine Antwort mehr auf diese Frage: Realiter und subjektiv bin ich Mensch, virtuell und praktisch bin ich Maschine. Dies bezeichnet einen Zustand anthropologischer Ungewissheit; man kann ihn – auf anderer Ebene – mit dem Zustand der Transsexualität vergleichen, sowie mit der radikalen Ungewissheit in den Mikrowissenschaften im Hinblick auf den Status von Subjekt und Objekt.“<sup>120</sup>*

Wie ich zu Beginn dieses Kapitels erwähnt habe, fand zeitgleich mit dem Aufkommen des neuen Mediums eine gesellschaftliche Diskussion um das „Verschwinden des Körpers“ statt. Die Idee, dass der menschliche Körper ähnlich einer modernen Maschine in reine Information ohne materielle Substanz verwandelt werden könnte, begründet die These, dass der Körper im Zuge der Auswirkungen der neuen Medien immateriell bezeichnet werden muss. Barbara Engelbach argumentiert, in Hinblick auf diese Neudefinierung des Körpers im Zuge der Entwicklung der

---

emanzipatorische Potential eingehen. Vgl. Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge Press 1991.S. 149-181.

<sup>118</sup> Bezüglich der Metapher des Maschinenmenschen, bzw. des Automaten siehe auch: Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara (Hg.): Artificielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S. 14-18. und Beyer, Annette: Faszinierende Welt der Automaten. München: Callwey Verlag 1983. und Rabinbach, Anton: The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1992. und Dietz, Peter: Menschengleiche Maschinen. Berlin: Bühler & Heckel 2003. und Springfield, Uwe: Menschmaschine, Maschinenmensch. Stuttgart: Hierzel Verlag 2009. Witting, Frank: Maschinenmensch: Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 1997.

<sup>119</sup> Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 73-73.

<sup>120</sup> Jean Baudrillard zitiert nach: Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S.180.



Informationsverarbeitenden Systeme seit den 40er Jahren, dass sich nicht die körperliche Substanz ins Immaterielle ausflößt, „wenn der Organismus als Informationsfeld begriffen wird“<sup>121</sup>, sondern „vielmehr wird die Vorstellung eines >>natürlichen<< biologischen Körpers in Frage gestellt, weil – für das Auge unsichtbar – kybernetische Elemente implantiert werden können.“<sup>122</sup>

Durch die starke Verbreitung der elektronischen Medien kam es zu einem Paradigmenwechsel vom mechanischen zum elektronischen Zeitalter. Nach Marshall McLuhan sind die elektronischen Medien im Gegensatz zu dem fragmentarischen Charakter von Maschinen „total und inklusive (...) da alles – auch der Körper – in Informationen übersetzbar sei.“<sup>123</sup> Weiters können diese elektronischen Ströme, welche die Informationen weiterleiten, ebenfalls mit Allem vernetzt werden.<sup>124</sup> Für McLuhan bilden die Medien somit Extensionen des Körpers. Diese Extensionen versteht er als Prothesen des menschlichen Zentralnervensystems. Der Mensch empfindet sowohl analoge als auch digitale Medien als Ausweitungen seines Körpers. Die Extensionen sind demzufolge der Versuch des menschlichen Körpers, ein Gleichgewicht herzustellen, falls der Ursprung des Reizes nicht mehr umgehbar oder ausmachbar ist. Dabei werden jedoch einzelne oder mehrere menschliche Sinne betäubt.

Nach McLuhans These der Mensch/Apparat Beziehung, muss auch das Video als eine Extension des Menschen verstanden werden. Daraus erklärt sich die Problematik des Subjekt/Objekt Verhältnisses des Mediums, da die VideokünstlerInnen gleichzeitig Subjekt sowie auch Objekt sind. „Das Agieren vor und mit der Kamera ist nicht auseinander zu halten, ebenso wenig wie autonomes Handeln und Selbstbeobachtung.“<sup>125</sup> Auch McLuhan macht auf die enge Verknüpfung zwischen „natürlichen“ und „technisch veränderten“ Lebenswelten aufmerksam.

---

<sup>121</sup> Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S.8.

<sup>122</sup> Ebda.S. 8.

<sup>123</sup> Ebda.S. 54.

<sup>124</sup> Vgl.McLuhan, Marshall: Understanding Media: the Extensions of Man. New York: Signet Press 1966. S. 57.

<sup>125</sup> Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S. 180.

Medien sind ihm zufolge einerseits Werkzeuge, die Kultur produzieren, andererseits sind sie bewusstseinsverändernde Eingriffe direkt in die Gesellschaft.<sup>126</sup>

*„Das entscheidende Neue des Mediums Video ist also nicht, dass es ein schnelles Bild von der Realität liefert, sondern dass es die Differenz zwischen beiden aufhebt. Schärfer formuliert: Es liegt darin, dass dieses Medium kein Bild von der Realität gibt, sondern in sie eingeht und zu einer sie regulierenden Funktion, zu einem Dispositiv der Realität wird.“<sup>127</sup>*

Angesichts der heutzutage optisch kaum mehr unterscheidbaren Differenz zwischen real vorhandenen und mittels Computerprogrammen erzeugten Körpern in Videofilmen<sup>128</sup>, scheint die Prophezeiung McLuhans, dass in der Welt der Medien die Maschinen den Menschen äquivalent ersetzen werden, sich schließlich zu bewahrheiten.<sup>129</sup> Diese Verunsicherung des Realitätbezuges speziell in Hinblick auf den menschlichen Körper, spiegelt sich derzeit nicht nur in computerbearbeiteten Videos, wo die Reaktion meistens eine positive Faszination angesichts der technischen Möglichkeiten ist, sondern zeigt sich vermehrt in der anwachsenden Debatte zu „gephotoshoppten“ Körperbildern in Magazinen, Illustrierten und der Werbung, wo die künstlich erzeugten Körper als drohende Gefahr für den „natürlichen“ Körper verstanden werden.<sup>130</sup> Der Einfluss der computergenerierten Körperbilder auf den realen Körper und das menschliche Körperverständnis scheint angesichts der zahlreichen Diskussionen in diversen Feuilletons und eigener thematischer Blogs<sup>131</sup>, in welchen mittels Gegenüberstellung der Unterschied zwischen einem „natürlichen“ und einem „künstlichen“ Körper hervorgehoben wird, für den Menschen beunruhigend und alarmierend zu sein. Ähnlich der Gegenstrategie der KünstlerInnen um 1970, welche das Medium Video für die Produktion eines „wahren“ und authentischen Bildes des Weiblichen einsetzten oder auf die nostalgische Figur des Automaten zurückgriffen, ist derzeit die Tendenz der Rückkehr zu analogen Medien als Authentizitätssichernder Effekt

---

<sup>126</sup> Vgl. Hausteil, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S. 22-23.

<sup>127</sup> Friedrich Heubach zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 106.

<sup>128</sup> Zur Verschiebung des Realitäts- bzw. Natürlichkeitsbegriffes Vgl. Deussen, Oliver: Bildmanipulation: Wie Computer unsere Wirklichkeit verzehren. Berlin, Heidelberg: Spektrum akademischer Verlag 2007.

<sup>129</sup> Vgl. Hausteil, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S. 84.

<sup>130</sup> Vgl. Ebda. S.89.

<sup>131</sup> Bsp. <http://glennferon.com/portfolio1/portfolio50.html> (2.2.2010) und <http://photoshopdisasters.blogspot.com/> (2.2.2010) und <http://creativenerds.co.uk/inspiration/30-horrific-commercial-photoshop-disasters/> (2.2.2010)

festzustellen.<sup>132</sup> Auch der in den vergangenen zwei Jahren rapide zunehmende Trend der Vermarktung von „wahren“ und „natürlichen“ Körpern, sowohl in der Werbung als auch in Magazinen,<sup>133</sup> lässt sich auf die anschwellende Verunsicherung der Grenze zwischen „natürlich“ und „künstlich“ in Bezug auf die Körperrepräsentationen zurückführen. Wie Silke Förschler anlässlich der 7. KunsthistorikerInnen-Tagung im September 2002 feststellt, hat sich in der Zwischenzeit neben der Sichtweise und Bewertung der Videoarbeiten von KünstlerInnen um 1970 im Zuge des technischen Fortschritts auch die künstlerischen Verfahren stark geändert. In den 70er Jahren diente das Medium Video als Möglichkeit, authentische Bilder eines authentischen Körpers zu repräsentieren.<sup>134</sup> In den Videoarbeiten um die Jahrtausendwende fungiert Video als Möglichkeit, posthumane Körper zu produzieren. Es zeigt sich durch „die Analyse der Aktionen im Bereich der Body Art und Videokunst“<sup>135</sup>, wie Engelbach in ihrem Schlussfazit formuliert, „dass jede Auseinandersetzung mit Körperkonzepten auch die Frage nach dem Technikverständnis aufwirft. Die Vorstellungsbilder von Körper und Technik, die von

---

<sup>132</sup> Immer mehr VideokünstlerInnen entdecken technische Retrogeräte mit dem einhergehenden dokumentarischen Charakter als geeignetes Arbeitsmaterial für sich oder verzichten ausdrücklich auf die digitale Nachbearbeitung des gefilmten Materials, was teilweise auch aus Gründen der Vermarktung geschieht. Vgl. Haustein, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S.98. und Zweite, Armin[Krystof, D.; Spieler, R.](Hg[g.]): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20 Jahrhunderts. Köln: DuMont Verlag 2000. (Ausstellungskatalog).S. 323.

<sup>133</sup> Zwei aktuelle und prominente Beispiele, in welchem die bereits verschobene Grenze zwischen Natur/Kultur ersichtlich wird ist die „Dove“ Kampagne und die des „Brigitte“ Magazins. In der „Dove“ Kampagne wird mit „wahrer“ Schönheit und mit angeblich unbearbeiteten Fotos für Körperpflegeprodukte geworben. Unter der verheißungsvollen Rubrik „Evolution“ auf der Eröffnungsseite der Homepage ist ein Video online gestellt, in welchem computergenerierte Körper in Werbung und Medien als Bedrohung dargestellt werden. Der Schlusslogan „Sprechen Sie mit ihren Kindern, bevor es andere tun“ verdeutlicht nochmals die hier produzierten Angstsznarien. Betrachtet man jedoch die Printkampagne zu der Produktlinie genauer sind auch die scheinbar „natürlichen“ Körper der darauf dargestellten Frauen mittels Bildbearbeitungsprogramme retouchiert worden. Durch den bewussten Verzicht auf das derzeit aktuelle westliche Schönheitsideal – der dünne Modelkörper - wird der Eindruck von „Natürlichkeit“ und Authentizität hergestellt, obwohl die dargestellten Körper ebenso „künstlich“ sind wie die anderer Kosmetikwerbekampagnen mit professionellen Models. Vgl. <http://www.initiativefuerwahreschoenheit.at/> (2.2.2010)

Seit Jänner 2010 bewirbt das Magazin „Brigitte“, eines der Auflagenstärksten Frauenmagazine in Deutschland, ihre Ausgaben damit, dass im Magazin statt Models „echte“ Frauen abgebildet werden. Bei der hier produzierten Gegenüberstellung von Models und „echten“ Frauen wird neben der Assoziation von Models als „künstlich“ und „echten“ Frauen als „natürlich“, auch der Begriff des „Echten“ im Sinne von etwas „Wahren“ produziert. Analog zu der Dove Print Kampagne erweisen sich jedoch auch die scheinbar „echten“ Frauen bei genauer Untersuchung als bereits am computerbearbeitet und daher „künstlich“ produzierte Körperbilder.

Vgl.[http://www.youtube.com/watch?v=D8OSaEqS8NM&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=D8OSaEqS8NM&feature=player_embedded) (2.2.2010)

<sup>134</sup> Vgl. Förschler, Silke: Opening the Circuit: Video zwischen Abbild und Performanz. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.; Uppenkamp, B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.70.

<sup>135</sup> Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 201.

der Aktionskunst um 1970 geprägt wurden, beschäftigen insofern auch weiterhin die bildende Kunst.“<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Ebda.S. 201.

### 3 Videokunst und Subjektkonstitution

(Theoretischer Bezugsrahmen)

*„Während er trinkt, von dem Bilde gesehener Reize bezaubert,  
Lieber er nichtigen Trug; und Leib erscheint ihm der Schemen.  
Selber staunt er sich an; unbewegt in einerlei Stellung (...)  
Alles bewundert er selbst, was er selbst der Bewunderung darbeut.  
Sich verlangt der Tor; und der Lobende ist der Gelobte.  
Suchend wird er gesucht; und zugleich entflammt er und brennt er.“<sup>137</sup>*

*„I showed things to camera and talked to myself, watching it all on the monitor, playing back  
(...). I began to see myself in different ways and the idea of an alter ego became apparant.“<sup>138</sup>*

Der Körper ist der zentrale Austragungsort der Subjektbildung. Im Rahmen dieses Kapitels wird daher die Bedeutung von Videokunst in Hinblick auf die Subjektkonstitution erörtert. Das Medium Video eignet sich aufgrund des Reflexionscharakters, der Möglichkeit der zeitgleichen Aufnahme und Wiedergabe, ideal zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Subjekt und Selbstbild. Sowohl Rosalinde Krauss als auch Jean Baudrillard untersuchen in ihren beiden für die Videokunst immer noch einflussreichen Essays den Effekt des Mediums auf die Subjektbildung. Da sich vor allem Krauss' These stark auf Jaques Lacan und den Narzissmythos bezieht, werden als Einführung Jacques Lacans Schriften zum Spiegelstadium betrachtet. In Folge der Texte von Krauss und Baudrillard zeigt sich der große Einfluss des Mediums Video auf die Subjektformierung.

Die Selbstbeobachtung ist, wie bereits aus dem vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde, eines der bedeutendsten Themen der Videokunst. Vor allem in den frühen Videoarbeiten um 1970 ist die Auseinandersetzung mit dem Selbstbild mittels Videokamera vorherrschend. Während Irene Schubinger diese Form der Videokunst in der kunsthistorischen Tradition des Selbstportraits verankert,<sup>139</sup> bezeichnet die dominante Auseinandersetzung mit dem Selbstbild in dem Medium

---

<sup>137</sup> Ovid: Narcissus und Echo. In: Ovid (Übersetzung: J.H.Voß, 1798) Metamorphosen.  
<http://www.textlog.de/35335.html> (4.2.2010)

<sup>138</sup> Joan Jonas zitiert nach: Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München 2001: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 116.

<sup>139</sup>Vgl. Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S. 30-34.

Video für Sigrid Adorf vielmehr Versuche einer Subjektkonstitution.<sup>140</sup> Die Bedeutung des Bildes für die Ich-Bildung lässt sich aus der Psychoanalyse, genauer aus den Schriften zum Spiegelstadium von Jacques Lacan, ableiten. Die Bildung „des Subjekts erfolgt durch ein Außen; das Subjekt ist zunächst im Blick, im Spiegel und im Medium lokalisiert.“<sup>141</sup> Bei der Beziehung zwischen Bild und Subjekt gilt es, so Eiblmayr, nicht nur nach dem „was wir sehen“<sup>142</sup>, sondern auch nach dem „wie wir sehen“<sup>143</sup> zu fragen. Das, was das Verhältnis des körperlichen Subjekts zum Selbst als Bild bedingt, ist von Interesse.<sup>144</sup> Im Besonderen sind es die Videokünstlerinnen, welche das Bild des weiblichen Körpers und dessen kulturgeschichtliche Tradierung durch die patriarchalische Herrschaft reflektieren. Vor allem die stereotypisierten und fetischistischen Bilder von Frauen im Bereich der Kunstgeschichte als auch der Massenmedien wurden von den Künstlerinnen um 1970 hinterfragt und diesen subjektive Inszenierungen von Weiblichkeit mittels des neuen Mediums entgegengesetzt.

*„Selbstdarstellung ist zugleich Welt Darstellung und nicht nur die solipistische Krankheit der Künstler. So wie Selbsterkenntnis zugleich Welterkenntnis ist und die allgemeine Erkenntnis immer auf individueller Erkenntnis basiert. Als Frau interessiert mich besonders die Selbstdarstellung der Frau als Geschlecht, das sich bisher noch nicht selbst dargestellt hat und das sich selbst so darstellen wird, wie es noch keiner gesehen hat.“<sup>145</sup>*

Der Reflexionscharakter des Mediums, so Spielmann, der sich auch aus der unmittelbaren Kontroll- bzw. Sendemöglichkeit ergibt, wird von den KünstlerInnen als Vorgabe verstanden, um die Vergänglichkeit und „das Exemplarische im Bildlichen zu betonen, was Relevanz im Hier und Jetzt beansprucht.“<sup>146</sup> Es kommt im Zuge dessen zu einer Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Bildqualitäten, wobei seitens der VideokünstlerInnen häufig versucht wird,

---

<sup>140</sup> Vgl. Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 72-73.

<sup>141</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers.In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports.Bielefeld: transcript Verlag 2006.S.351.

<sup>142</sup> Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.S. 24.

<sup>143</sup> Ebda.S. 24.

<sup>144</sup> Vgl. Ebda.S. 24.

<sup>145</sup> Friederike Pezold zitiert nach: Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.86.

<sup>146</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 244.

mittels der Hervorhebung des Konstruktionscharakters des Bildes nicht nur einen gewissen Authentizitätseffekt zu erzielen, sondern auch die Medienseite der Videobilder sichtbar zu machen. Der vermehrte Einsatz von diversen Perspektiven des Subjekts vor als auch hinter der Kamera, soll die vielen ineinander greifenden Auswahlkriterien, welchen jedes technisch-apparativ aufgenommene Bild unterliegt, verdeutlichen. Das Missverständnis vom Abbild im Medium als eine Art Double der Realität wird damit dekonstruiert sowie auch gleichzeitig die Chance eines „Falsch-Erkennens“ im Sinne der Selbstreflexivität<sup>147</sup> abgewehrt.<sup>148</sup>

*„Das ‚Bild‘ ist ihr Garant einer imaginierten Identität, die sie zugleich auch in Frage stellt und verneint.“<sup>149</sup>*

*„Indem das technisch nicht perfekte Videobild in der Gegenüberstellung mit massenmedialen Vor-Bildern noch unterstrichen wird, kontrastieren diese vorübergehenden Darstellungen der Videoperformance mit der überzeitlichen Gültigkeit jahrhundertealter Darstellungen von weiblicher Anmut und natürlicher Schönheit. Dies geschieht auch in einem Medienvergleich, denn die instabilen Darstellungen im Video evozieren die Möglichkeit der Veränderlichkeit von Bildformen und Repräsentationsfunktionen (insbesondere derjenigen Abbildungen, die ihren Bildstatus negieren und wie natürlich erscheinen lassen wollen).“<sup>150</sup>*

Auch in jüngeren Videoarbeiten ist dieser bewusste Einsatz der Offenlegung der eigenen Medialität und Konstruiertheit vorzufinden. Die Digitalisierung des Mediums und die rapide Entwicklung im Bereich der computerunterstützten Bildbearbeitung lassen, wie bereits angedeutet, die Grenzen zwischen natürlich und künstlich immer stärker verschwimmen, und es kommt infolge zu einer Verschiebung des Natürlichkeitsbegriffes.<sup>151</sup> Im Gegensatz zu der Mehrzahl, der durch die Medien verbreiteten Bilder, verweisen die in der Videokunst produzierten Körperbilder mittels unterschiedlicher Strategien oft bewusst auf ihre eigene Künstlichkeit hin. Der derzeitige Retrotrend, welcher fälschlicher Weise häufig, auf Grund des Verzichts auf digitale Bildbearbeitung, den Anspruch erhebt „echtere“ bzw. authentischere Bilder zu produzieren, negiert deren inhärenten Medienstatus.

---

<sup>147</sup> Vgl. Ausführungen zu der Bedeutung des „Erkennens“ und „Falsch-Erkennens“ in Kapitel 3.1.

<sup>148</sup> Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 243-248.

<sup>149</sup> Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993. S. 149.

<sup>150</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S.244.

<sup>151</sup> Über die Transformation des „Realitäts- als auch Natürlichkeitsbegriffs“ im Zuge der digitalen Bildbearbeitung Vgl. Deussen, Oliver: Bildmanipulation: Wie Computer unsere Wirklichkeit verzehren. Berlin, Heidelberg: Spektrum akademischer Verlag 2007.

*„Der Körper ist als primärer Ort der Subjektbildung nicht das authentische Zentrum, sondern als Körperbild eine – immer unvollständige – Konstruktion, über die das Subjekt Zugang zu sich findet. Der reale Körper bildet, ebenso wie das über ihn eingesetzte Subjekt, immer nur Projektionen des in medialen Apparaturen Gespiegelten. Im Blick dieser ‚Apparaturen‘ konstituiert sich das Körpersubjekt, unter dem Eindruck seiner Einheit und Vollkommenheit, als perfekte Idealkonstruktion.“<sup>152</sup>*

Im Bereich der Medizin, wo im Zuge der technischen Entwicklung in den letzten Jahrzehnten es zu einem gesteigerten Einsatz von Körperbildern kam, erkennt Anja Zimmermann ebenfalls die Tendenz einer scheinbaren Objektivierung des Bildstatus, hervorgebracht durch deren Erzeugung mittels technischer Apparaturen. Fälschlicherweise erscheint das Subjekt in Folge des Automatismus der Bilderproduktion eliminiert zu sein, und das vermeintlich objektive Bild wird als Abbild der Realität gehandhabt. Den technischen Apparaten wird hierbei eine Neutralität und Objektivität zugeschrieben, anstatt deren Medienseite und die Bedeutung des Blickes bzw. die Auswahl des Bildausschnittes und dessen Interpretation zu reflektieren. Weiters weist Zimmermann auf die enge historische Verzahnung zwischen medizinischen Körperinszenierungen und Körperdarstellungen in der Kunst hin.<sup>153</sup> In Kapitel 5 werde ich noch detaillierter auf diese Dialektik zwischen naturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Körperdarstellungen eingehen, da diese scheinbar „objektiv“ und „realistisch“, da technisch produzierte Körperbilder aufgrund ihres zugeschriebenen „Dokumentcharakters“<sup>154</sup> gleichzeitig

---

<sup>152</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 351.

<sup>153</sup> Für eine detaillierte Untersuchung der Dialektik zwischen Medizin und Körperdiskursen vgl. Stafford, Barbara: Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Massachusetts: MIT Press 1991 bzw. ein „kurzer Abriss“ bezüglich der Dialektik zwischen der Kunst und der Wissenschaftsvisualisierung siehe auch: Mersch, Dieter: Wissen in Bildern. Zur visuellen Epistemik in Naturwissenschaft und Mathematik. In: Hüppauf, Bernd (Weingart, P.) (Hg.): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 110-113. sowie auch die Ausstellung „Medicine and Art. Imagining a future of life and love.“ vom 28.11.2009-28.02.2010 im Mori Museum Tokyo/ Japan <http://www.mori.art.museum/english/contents/medicine/index.html> (20.02.2010) oder „Diagnose [Kunst]. die Medizin im Spiegel der zeitgenössischen Kunst.“ vom 22.10.2006-14.01.2007 in dem Kunstmuseum Ahlen in Deutschland. Vgl. Posca Claudia: Diagnose [Kunst]. Die Medizin im Spiegel der zeitgenössischen Kunst. In: Kunstforum. Bd. 183. Dezember 2006-Februar 2007. S. 345-346.

<sup>154</sup> „Entsprechend traten die Apparate in den Vordergrund und entthronten Geltung und Herrschaftswissen der Künstler, die die Präzision des Auges an die optischen Instrumente und ihre Messweisen abtraten. Der Wechsel implizierte zugleich einen Wandel im Status der Bildlichkeit. Denn einerseits haben wir es fortan ausschließlich mit singulären Abbildungen zu tun: Aufzeichnungen, die einen Moment festhielten und denen auf diese Weise ein Dokumentcharakter zugeschrieben wurde.“ Mersch, Dieter: Wissen in Bildern. Zur visuellen Epistemik in



äußerst einflussreiche Wissensproduzenten<sup>155</sup> im Bereich des Körperdiskurses sind. In dieser Hinsicht sind die erzeugten Körperbilder in der Medizin und deren meist fragmentarischer Charakter auch für die Subjektkonstitution von großer Bedeutung.<sup>156</sup>

Der verbreitete selbstreflexive Umgang der KünstlerInnen um 1970 mit dem Medium Video kann auch als eine Form der Auseinandersetzung mit dem zeitgleichen gesellschaftlichen Diskurs um das „Verschwinden des Körpers“ bzw. „das Verschwinden des Subjekts“<sup>157</sup> in Folge der rapiden Ausbreitung der neuen Medien verstanden werden. Der allgemeinen Verunsicherung des Subjektbegriffes wird in diesem Sinne sowohl in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Medium selbst, wie auch dem Verhältnis zwischen Subjekt und Selbstbild, gegengearbeitet.<sup>158</sup> Beide, Rosalinde Krauss und Jean Baudrillard, thematisieren in ihren einflussreichen Essays zum Medium Video, die Auswirkungen der Auflösung der Dichotomien der Moderne im Zuge der technischen Entwicklungen auf die Krise des Subjekts. Auch nach Siegrid Adorf verdeutlicht die große Anzahl an Videoinstallationen in den Anfängen der Videokunst in welchen mittels Closed-Circuit-Installation es zu einer gleichzeitigen Auf- und Wiedergabe kommt und der Monitor als Analogie zu einem Spiegel verwendet wird, „von einem Ringen um Identität.“<sup>159</sup> Bei dem Einsatz des Feedbacksystems kommt es gehäuft zur Anwendung des Monitors als Spiegel, was wiederum die Videoinstallationen zu einer Art der Selbstreflexion werden lässt. Diese Form der

---

Naturwissenschaft und Mathematik. In: Hüppauf, Bernd[Weingart,P.](Hg[g.]): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag 2009.S110.

<sup>155</sup> Auch im Ausschreibungstext des FWF Wissenschaftsfond zu “Bilder der Wissenschaft” 2009 wird auf die Bedeutung und Abhängigkeit wissenschaftlicher Bilder vom historischen und sozialen Kontext hingewiesen: „Bilder der Wissenschaft” unterliegen einem kontinuierlichen Wandel. Einerseits handelt es sich um Erkenntnisstützende und Erkenntnisgenerierende Medien, die dies- und jenseits formaler Codes innovative Entwicklungen ermöglichen.“ [http://www.fwf.ac.at/de/public\\_relations/bilder\\_der\\_wissenschaft/index.html](http://www.fwf.ac.at/de/public_relations/bilder_der_wissenschaft/index.html) (11.03.2010)

<sup>156</sup> Vgl. Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18. Jahrhundert. In: Karentzos, Alexandra[Käufer, B.; Sykora, K.](Hg[g.]): Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter. Marburg: Jonas Verlag 2002.S. 128-143.

<sup>157</sup> Vgl. Die Ausführungen zum „Verschwinden des Subjekts“ wie auch „Verschwinden des Körpers“ bei Foucault, Baudrillard und Lyotard in Kapitel 2 auf S. 8. in den Fußnoten 36 und 37.

<sup>158</sup> Vgl. Osswald, Anja: Sexy Lies in Video tapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Neumann, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin 2003. Zitiert nach: Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 73 und 84.

<sup>159</sup> Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 74.

Selbstbeobachtung und Möglichkeit der unmittelbaren Kontrolle über das Videobild impliziert einen distanzierenden Moment des Subjekts zu dem Selbstbild am Monitor. Die Reflexion mit dem Videobild in Form eines Dialogs führt bei einigen KünstlerInnen zur Erschaffung einer Art Doppelgänger bzw. Alter Egos. „Das Video bietet sich zur Fremdschau als Selbstschau an (...).“<sup>160</sup>

*„With video one’s own image is so different, so very far away from the flesh and blood you imagined. Watched yourself on the screen is almost like seeing oneself through the eyes of a stranger.(...) You study the image as a stranger would. The frame of the window outlines the subject under observation.“<sup>161</sup>*

Nicht nur die Kontrollierbarkeit des Selbstbildes des Subjekts sondern auch dessen Autorenposition werden mit dem Medium Video thematisiert. Das Video wurde von Jonathan Pierce als *das* postmoderne Medium<sup>162</sup> bestimmt, da es, je nach KünstlerIn auf ganz diverser Art und Weise, „die Verabschiedung der *großen Erzählung* vom souveränen Subjekt“<sup>163</sup> exemplarisch vorführt.

Der Verlust der Dualismen und die Auflösung vermeintlicher Gewissheiten werden von manchen als Chance und Befreiung, von anderen wiederum als Bedrohung aufgefasst. Während Baudrillard im Video, als Auslöser aber auch Symptom, eine Gefährdung erkennt, bildet es für viele Künstlerinnen, wie z.B. Friederike Pezold, eine mögliche Bemächtigungsstrategie über das eigene Selbst.<sup>164</sup> Gemeinsam ist Baudrillard und Pezold die Betonung der Veränderung des Blickes zu einer neuen fragmentarischen und detaillierteren Sichtweise im Zuge des Videoeinsatzes, wobei dieser Wandel bei Baudrillard negativ und bei Pezold positiv konnotiert wird.

---

<sup>160</sup> Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 116.

<sup>161</sup> Sherman, Tom: Appearance, Memory and Influence. In: Town 1986.S.10. Zitiert nach:Ebda.S. 114.

<sup>162</sup> Jonathan Pierce erstellt 1977 die These, dass jedem historisch definiertem Zeitraum ein spezifisches Medium zugeordnet werden kann. Für ihn ist das Video aufgrund „dessen fluktuierenden, in einen Bildstrom überführende Zeitlichkeit“, das Medium der Postmoderne. Vgl. Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 85.

<sup>163</sup>Ebda.S. 74.

<sup>164</sup> Vgl. Ebda.S. 72-77.

*„(...) durch dieses gleichzeitige Aufnehmen und Wiedergeben war ich auch gleichzeitig Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Denn ich sah nicht, wie bei der Foto- oder Filmkamera durch ein Objektiv, sondern auf die große Bildfläche des Monitors. Das veränderte meinen Blick und meine Sehweise. Ich sah auf einmal alles wie durch ein Vergrößerungsglas. Das Kleine wurde auf einmal riesengroß und das Nebensächliche zum Hauptsächlichen. Ich entdeckte so den Körper mit all seinen Teilen neu und erfand eine neue Körpersprache. Neue leibhaftige Körperzeichen in einer neuen Bewegung.“<sup>165</sup>*

### 3.1. Das Lacan'sche Spiegelstadium

*„Everyone has the experience of trying to sneak up on themselves in mirrors, I don't mean when performing a more or less formal set of preparations before a bathroom mirror, but in those one comes up against unexpectedly, in subways or the lobbies of apartment buildings. You search your approach in the mirror for some truth about how you appear in the world.“<sup>166</sup>*

*„Das Ich (je) ist nicht das Ich (moi)“<sup>167</sup>*

Die Differenz zwischen dem Ich (je) und dem Ich (moi) ist für Lacan einer der Grundsätze der Psychoanalyse. Er unterscheidet zwischen dem Ich als „moi“, welches in Anlehnung an Freuds Begriff des Egos „den Charakter des Imaginären“<sup>168</sup> impliziert und, wie ich später noch erörtere, auch Ort der Verknennung ist. Weiters beinhaltet das Ich (moi) die „Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einen anderen“<sup>169</sup> und ist somit narzisstischer Art. Das Ich als (je) wiederum bezeichnet das „wahre Subjekt“<sup>170</sup> des Menschen. Unter Berücksichtigung der psychoanalytischen Entwicklungslehre von Baldwin als auch Freuds Abhandlungen zum Narzissmus erarbeitete Lacan seine Schriften zum „Spiegelstadium als Bildner der

---

<sup>165</sup> Pezold, Friederike zitiert nach: Ebda.S. 76.

<sup>166</sup> Antin, Eleanore: Dialog with a Medium. In: Art Rite, No. 7, Herbst 1974. S. 23. Zitiert nach: Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S.116. Laut Engelbach bietet das Medium Video für Antin, welche in ihren Videoperformances oft verschiedene Rollen erschafft, im Gegensatz zu Gemälden, Zeichnungen oder anderen Ausdrucksformen der bildenden Kunst, eine Möglichkeit sich selbst zu objektivieren, da das Bild am Monitor nicht mit dem eigenen Spiegelbild ident ist. Das Monitorbild widerspricht der normalen Spiegelreflexion insofern, dass es das Aufgenommene nicht spiegelverkehrt wiedergibt. Es eignet sich daher, wie man an Hand der Videoarbeiten um 1970 sehen kann, besonders für die Entwicklung einer Art Doppelgängers oder Alter Egos.

<sup>167</sup> Jacques Lacan zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992. S. 22.

<sup>168</sup> Ebda.S. 30.

<sup>169</sup> Ebda.S. 30.

<sup>170</sup> Ebda.S. 30.

Ichfunktion.“<sup>171</sup> Den Ursprung der Ichbildung bildet für ihn jenes Ereignis in welchem das Kleinkind zwischen dem 6. und 18. Monat seine eigene Gestalt in einem Spiegel erstmals wiedererkennt. Die aus dieser Selbsterkenntnis folgende Identifikation des Kindes mit dem erblickten Körper im Spiegel als eine Einheit zeigt sich in der spielerischen Aneignung bzw. dem Vergleichen der eigenen Bewegungen mit jenen der Spiegelreflexion. Lacan spricht hierbei von einer „illuminativen Mimik des *Aha – Erlebnisses*“<sup>172</sup> und einer anschließenden „jubilatorischen Geschäftigkeit“<sup>173</sup>.

*„Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. Dass ein Bild für ein solchen Phasen-Effekt prädestiniert ist, zeigt sich bereits zur Genüge in der Verwendung, die der antike Terminus **Imago** in der Theorie findet.“<sup>174</sup>*

Obwohl das Kind im Infans-Stadium in der motorischen Kompetenz noch nicht ausgereift und auf Hilfe und Pflege von außen angewiesen ist, definiert diese „exemplarische Situation die symbolische Matrix (...), an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.“<sup>175</sup> Lacan nennt dieses Ich vor jeglicher Determinierung seitens der Gesellschaft das „Ideal-Ich“<sup>176</sup>, welches bereits das Ich (moi) „auf einer fiktiven Linie situiert, die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann(...)“<sup>177</sup> Die Identitätsbildung etabliert sich somit in Verbindung mit dem vom Kleinkind imaginierten Körper als eine beherrschbare Ganzheit.

*„Im faszinierenden Spiel zwischen Leib und imaginerter Leiblichkeit entwirft das Subjekt sein Ich als psychische Einheit. Und aus diesem Spiel der Identifizierung wird sich fortan der immense Reichtum an Phantasien entwickeln, die um das Ich des Menschen und seinen Körper ranken.“<sup>178</sup>*

---

<sup>171</sup> Haas, Norbert(Hg.):Jacques Lacan: Schriften I.Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag Olten 1973.S.61.

<sup>172</sup> Ebda.S. 63.

<sup>173</sup> Ebda.S. 62.

<sup>174</sup> Ebda.S. 64.

<sup>175</sup> Ebda.S. 64.

<sup>176</sup> Ebda.S. 64.

<sup>177</sup> Ebda.S. 64.

<sup>178</sup> Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.S. 24.

Das Imago hat dabei die Funktion einer Verbindung inne, „zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*.“<sup>179</sup> Das Sich-Erkennen des Kleinkindes als eine körperliche Einheit im Spiegelstadium geht somit aufgrund der eigenen körperlichen Unzulänglichkeit immer mit einer Verkennung einher. Das „Ideal-Ich“ des Kleinkindes steht dabei in Kontrast zu dessen tatsächlichen körperlichen Zustand und Abhängigkeit bzw. Hilfe von außen. Diese narzisstische Imagination einer einheitlichen Gestalt des Körpers basiert auf einem „unbewussten Moment der Täuschung und Trennung.“<sup>180</sup> Das Verhältnis des Menschen zu seinem Spiegelbild ist somit „an die Erfahrung der Differenz und des Heterogenen gebunden, die jedoch weitgehend verdrängt wird.“<sup>181</sup>

Das Spiegelstadium wird von Lacan als ein Drama bezeichnet, „dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt(...)“<sup>182</sup>, da die körperliche Einheit keine manifeste sondern imaginierte darstellt, welche von dem „zerstückelten Bild“<sup>183</sup> des Körpers ausgeht und ein „unbefriedigtes Begehren“<sup>184</sup> hervorbringt. Der Wunsch des imaginären Ich nach leiblicher und psychischer Einheit ist die Folgereaktion auf die zerstückelten Phantasien um den eigenen Körper.<sup>185</sup> Das Subjekt erhält durch dessen Identifizierung mit dem Spiegelbild eine imaginäre Macht über dessen „bedrohten und bedrohlichen Körper.“<sup>186</sup> Die Identifizierung wird zu einem essentiellen Moment der „Kontrolle und Distanzierung.“<sup>187</sup> Dieses Verhältnis des Subjekts zu seiner Doppelung in Form eines Spiegelbildes, Kunstwerkes, Automaten oder einer Maschine „ist von der Dialektik von Allmacht und Ohnmacht geprägt.“<sup>188</sup>

---

<sup>179</sup> Haas, Norbert(Hg.):Jacques Lacan: Schriften I.Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag Olten 1973.S. 66.

<sup>180</sup> Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.S.24.

<sup>181</sup> Ebda.S. 24.

<sup>182</sup> Haas, Norbert(Hg.):Jacques Lacan: Schriften I.Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag Olten 1973.S.67.

<sup>183</sup> Der „zerstückelte Körper“ manifestiert sich vor allem in den Träumen und Phantasien, welche den eigenen Körper thematisieren und vermehrt in der Analyse von Psychosen zu finden sind. Die Phantasien von Teilstücken bzw. einzelnen Gliedern eines fragmentierten Körpers symbolisieren „die Bedrohung der Lebendigkeit des eigenen Leibes, die dann zunichte werden muss, wenn der eigene Leib zum leblosen Ding herabsinkt.“ Vgl. Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992. S. 28.

<sup>184</sup> Ebda.S. 25.

<sup>185</sup> Vgl. Ebda.S. 21-31.

<sup>186</sup> Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993..S. 25.

<sup>187</sup> Ebda.S. 25.

<sup>188</sup> Ebda.S. 25.

*„Hier schleicht sich die Ambivalenz eines Verkennens (méconnaître) ein, das dem Sich-Kennen (me connaître) wesentlich ist. Denn das Subjekt kann sich in dieser Rückschau allein eines Bildes vergewissern, im Moment, wo es ihm gegenübersteht: des antizipierten Bildes, das es sich von sich selber macht in seinem Spiegel.“<sup>189</sup>*

Diese, das Ich des Menschen bestimmende, ambivalente Struktur findet sich auch in Ovids Mythos von Narziss wieder. Der Jüngling, der seinen Durst aus einer noch unberührten Quelle stillen will, erblickt im Wasser sein eigenes Spiegelbild und verliebt sich in dieses. „Alles bewundert er selbst, was er selbst der Bewunderung darbeut / Sich verlangt der Tor; und der Lobende ist der Gelobte“<sup>190</sup> Gefühle der Faszination und der Aggression wechseln sich während seiner erfolglosen Versuche einer Vereinigung mit der Spiegelung ab. Als Narziss schlussendlich erkennt, dass es sich bei dem erblickten Bild im Wasser um ihn selbst handelt und somit seine Liebe für das Spiegelbild ihm selbst gilt, erscheint ihm als einzig mögliche Lösung dieser unerfüllbaren Begierde der eigene Tod. Er erkennt, dass der Ausbruch aus diesem unmöglichen Liebeszirkel nur durch die Tötung seiner selbst und der damit einhergehende Vernichtung des Anderen möglich ist.<sup>191</sup> Nach Lacan übernimmt das Ideal-Ich in der Spiegelproblematik die Führung und negiert den Abbildcharakter des gespiegelten Ichs. Der Repräsentationstatus des Spiegelbildes wird aberkannt und evoziert diese Ambivalenz des Begehrens zwischen Erkennung und Verkennung.<sup>192</sup> Lacan, welcher bei der Entstehung der Schriften zur Spiegeltheorie sich intensiv mit Hegel auseinander gesetzt hat, knüpft an Hegels Dialektik der Begierde an. Um „das fundamentale Hegelsche Thema in Erinnerung zu rufen – das Begehren des Menschen ist das Begehren des Anderen.“<sup>193</sup> Das Ich (moi) ist gleichzeitig Sitz des imaginären Erkennens als auch der Verkennung. Der Spiegel übernimmt dabei nicht nur die Position eines Instruments, sondern dient darüber hinaus als Modell für die Beschreibung der „imaginären Intersubjektivität“<sup>194</sup> und soll den narzisstischen Charakter menschlicher Selbstreflexion, welche „der Illusion des Eins-

---

<sup>189</sup> Lacan, Jacques zitiert nach: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992. S. 25.

<sup>190</sup> Ovid: Narcissus und Echo. In: Ovid (Übersetzung: J. H. Voß, 1798) Metamorphosen.

<http://www.textlog.de/35335.html> (4.2.2010)

<sup>191</sup> Vgl. Ebda.

<sup>192</sup> Vgl. Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992. S.25-26.

<sup>193</sup> Jacques Lacan zitiert nach: Ebda.S. 27.

<sup>194</sup> Ebda.S. 31.

sein-Wollen mit sich selbst als einen anderen unterliegt<sup>195</sup>, veranschaulichen. Ein Versuch, welcher essentiell jedoch vergebens ist.

Lacan wurde, aufgrund der Dezentralisierung des Subjekts in Zuge seiner Thesen zu der imaginären Struktur des Ichs, unter anderem der „Tod des Subjekts“ vorgeworfen. In diesem Sinne legt Lacans Spiegeltheorie, so Gerda Lampalzer, ebenso die Strategien „Identitätsverheißender Formationen“<sup>196</sup> offen, welche dem Subjekt eine Idee, ein Objekt oder ein Subjekt anbieten, das Ganzheit und Kontinuität darstellt und in welchem es sich leicht spiegeln und in Folge auch identifizieren kann. Das Subjekt in einer hochtechnologisierten und globalisierten Gesellschaft ist, nach Lampalzer, auf der ständigen Suche nach Einheit und Ganzheit. Einerseits lebt es aufgrund der Isolierung und Fragmentierung immer verschiedenste Identitäten, andererseits wird gesellschaftlich erwartet, dass es sich als Knotenpunkt der eigenen Willensentscheidungen betrachtet und dementsprechend auch als ein selbstverantwortliches Individuum handelt. Infolge dieses Zwiespalts neigt das Subjekt sich vermehrt „auf der Ebene des Imaginären zu situieren.“<sup>197</sup> Die Identifikation mit einem idealisierten Objekt, Subjekt oder Ideal, „die seinem Mangel an Sein entgegen kommt“<sup>198</sup>, dient dem Subjekt zur Stabilisierung. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass sowohl im Bereich der Politik als auch der Werbung mit Vollkommenheit, Ganzheit und Einheit geworben wird.<sup>199</sup> Dem gegenüber steht die bewusste Auseinandersetzung und Bearbeitung dieser grundlegend ambivalenten Struktur des Ichs im Bereich der Videokunst.

### 3.2 Video als ein narzisstisches Medium (R.Krauss)

*„As we look at the artist sighting along the outstretched arm and forefinger towards the center of the screen we are watching, what we see is sustained tautology: a line of sight that begins at Acconci's plane of vision and ends at the eyes of his projected double. In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that i find myself wanting to generalize it as **the** condition of the entire genre. Yet, what would it mean to say, „The medium of video is narcissism?“<sup>200</sup>*

---

<sup>195</sup> Ebda.S. 31.

<sup>196</sup> Ebda.S. 33.

<sup>197</sup> Ebda.S. 34.

<sup>198</sup> Ebda.S. 34.

<sup>199</sup> Vgl. Ebda.S. 30-35.

<sup>200</sup> Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Vol 1. (Spring, 1976), S.51.

Aufgrund der Möglichkeit des Videos zur Selbstbeobachtung als auch Kontrolle und der gehäuften Analogie des Mediums mit einem Spiegel in den Videoarbeiten selbst, hinterfragen verschiedene Autoren<sup>201</sup> immer wieder, inwiefern Video als ein narzisstisches Medium zu verstehen sei. Besonders einflussreich in dieser Diskussion ist der Artikel „Video: the Aesthetics of Narcissism“ von Rosalinde Krauss, welcher im renommierten Kunstjournal *October* im Jahr 1976 erschienen ist. Darin betrachtet Krauss die Feedbackfunktion des Mediums und vergleicht diese mit einer Spiegelreflexion.<sup>202</sup> Als Folge dieser Parallelsetzung kommt es, so Krauss, zu einem geschlossenen Kreislauf des Subjekts mit sich selbst, was schlussendlich zu dessen Selbsteinkapslung führt, welche jedoch eine Reflexion, im Sinne einer Selbsterkenntnis, unterbindet. “Self-encapsulation – the body or psyche as its own surround – is everywhere to be found in the corpus of video art.”<sup>203</sup>

Barbara Engelbach betont das Naheverhältnis zwischen Krauss Kritik an einem „In-sich-selbst-eingeschlossen-sein“ und der Mahnung vor der narkotischen Wirkung elektronischer Medien bei McLuhan. Sowohl die Liebe des Narziss für sein veräußertes Ich als auch die elektronischen Medien, welche für McLuhan ein veräußertes Nervensystem darstellen, bilden ein in sich geschlossenes System.<sup>204</sup>

*„Because most of the work produced over the very short span of video art’s existence has used the human body as its central instrument. In the case of work on tape this has most often been the body of the artist-practitioner. In the case of video installations, it has usually been the body of the responding viewer. And no matter whose body has been selected for the occasion, there is a further condition which is always present. Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer’s image with the immediacy of a mirror.”*<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Vgl. Krauss, Rosalinde “Video: Aesthetics of Narcissism”(1978), Carter, Curtis “Aesthetics, Video Art and Television”( 1979), Owens, Craig “Representation, Appropriation and Power”(1982), Marshall, Stuart “Video Art. The Imaginary and the Parole Vide”(1976) u.v.a.

<sup>202</sup> Fortwährend setzt Krauss in dem Essay das Monitorbild mit der Spiegelreflexion gleich. Vgl. Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, Vol 1. (Spring, 1976), S.52-53 und 55.

<sup>203</sup> Ebda.S. 53.

<sup>204</sup> Vgl. Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 112-113.

<sup>205</sup> Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, Vol 1. (Spring, 1976). S.52.



Marshall McLuhans medientheoretische Interpretation des Narzissmythos kann, so Engelbach, als ein allgemeines Prinzip für Medien im Allgemeinen gelesen werden. Wenn der Effekt der Medien als Verstärker dessen Maß der Wahrnehmungsmöglichkeit übertritt, führt dies zu einer Betäubung bzw. einer Amputation des überlasteten Sinnesorganes. Am Beispiel des Videos würde demnach die Erkenntnis des Sichtbaren unterbunden werden. Die narzisstische Spiegelsituation bildet jedoch nicht nur einen möglichen Ausgangspunkt einer narkotischen Wirkung der Medien, sondern auch den Ursprung medialer Selbstreflexion.

*“Der Jüngling Narziss fasste sein eigenes Spiegelbild im Wasser als eine andere Person auf. Diese Ausweitung seiner selbst im Spiegel betäubte seine Sinne, bis er zum Servomechanismus seines eigenen erweiterten und wiederholten Abbildes wurde.(...) Er hatte sich der Ausweitung seiner Selbst angepasst und war zum geschlossenen System geworden.”<sup>206</sup>*

McLuhan betont hier das Falsch-Erkennen des Narziss, welcher sich seiner Meinung nach nicht in sich selbst verliebt, sondern einen Effekt der Selbstamputation erkennbar macht. “Das ist der Sinn der Sage von Narziss. Das Bild des jungen Mannes ist eine Selbstamputation oder eine durch Reizdruck hervorgerufene Ausweitung.”<sup>207</sup> Für McLuhan ist daher, wenn auch auf einem anderen Weg als für Krauss, ebenso Selbsterkenntnis mittels Video nicht möglich.<sup>208</sup> “Selbstamputation schließt Selbsterkenntnis aus. Das Prinzip der Selbstamputation, die das Zentralnervensystem sofort vom Druck befreit, lässt sich ohne weiteres auf den Ursprung der Kommunikationsmedien – von der Sprache bis zum Computer – anwenden.”<sup>209</sup>

Krauss wiederum belegt ihre These mit dem Video „Centers“ von Vito Acconci (1971). Im Video deutet Vito Acconci mit seinem Zeigefinger auf die Mitte des Monitors. Sein Blick und der gezeigte Punkt überschneiden sich dabei. Nach Krauss Interpretation zielt Acconci während dieser Aktion auf sich selbst und nicht auf die ihn aufnehmende Videokamera. Sie diagnostiziert hier eine tautologische Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Abbild im Video, was zu einer Verdopplung führt. Diese Form des Doppelgängers ist häufig in den Videoarbeiten um

---

<sup>206</sup> McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Dresden / Basel: Verlag der Kunst 1994. S. 73. Zitiert nach: Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 231.

<sup>207</sup> Ebd.S. 232.

<sup>208</sup> Vgl. Ebd.S. 231-232.

<sup>209</sup> McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Dresden / Basel: Verlag der Kunst 1994. S. 75. Zitiert nach: Ebd.S. 232.

1970 vorzufinden. Der Videokünstler oder die Videokünstlerin personifizieren mittels Blick-, Körper- oder Sprechkontakt die Videokamera und erzeugen somit eine Dialogsituation, „(...) als wäre die Videokamera ein reales Gegenüber und das Interface des Mediums nach beiden Seiten wechselseitig permeabel.“<sup>210</sup> Auf Grund des ähnlichen Größenverhältnisses zwischen dem Abbild des Akteurs am Monitor, des Betrachters und auch des realen Akteurs wird eine intime Situation produziert, die der Reflexion des Spiegels entspricht. Dabei kontrolliert der oder die VideokünstlerIn mittels Feedbackfunktion nicht nur sein oder ihr eigenes Bild sondern es wird, so Spielmann, auch die Differenz zwischen Abbild und Bild aufgehoben.<sup>211</sup> „Das Selbstbild nimmt in dieser Konstruktion die Stelle einer Bildposition ein, und beide Komponenten (Selbstreflexion und Bild) verschmelzen in der Simulation, d.h. der Vortäuschung des Selbst als ein Anderer.“<sup>212</sup> Krauss scheint jedoch in ihrer These übersehen zu haben, dass es um 1970 technisch noch nicht möglich war, sich selbst per Monitor in die Augen zu schauen und dabei simultan in dieser Position mit einer Videokamera aufzunehmen. Sobald der Blick des Akteurs/Künstlers von der Kameralinse weg auf den Monitor gerichtet wurde, kam es bei der Anwendung der damaligen Videotechnik auch zu einer Blickänderung des Abbildes am Monitor, wobei das eigene Abbild als fremd und unheimlich erscheint. Für Engelbach ist Video daher „für eine Beobachtung als Fremde prädestiniert.“<sup>213</sup> Mit der heutigen digitalen Videotechnik wird der Monitor nicht mehr extern angeschlossen, sondern man kann das Aufgenommene parallel zur Aufzeichnung mittels eines im Camcorder integrierten drehbaren LC-Displays betrachten. Krauss Theorie zu Acconcis Videoarbeit „Centers“ aus dem Jahr 1971 wäre erst im Zuge dieser modernen Technologie möglich. Krauss These zum Narzissmus, welche Engelbach verstärkt wegen deren technischen Unmöglichkeit kritisiert, wäre nun durchaus durchführbar und könnte daher bei Interpretationen von jüngeren Videoarbeiten neue Relevanz entwickeln.

Der Zwiespalt zwischen Selbstverliebtheit und Selbsterkenntnis, welcher jeder Selbstreflexion inne wohnt, kann, wie im Kapitel 3.1.detaillierter angeführt, bereits in Ovids Narzissmythos gefunden werden. Der Mythos behandelt nicht nur die Negierung der Differenz zwischen Subjekt

---

<sup>210</sup> Ebda.S. 230.

<sup>211</sup> Vgl. Ebda.S. 230-231.

<sup>212</sup> Ebda.S. 231.

<sup>213</sup> Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.S. 112-115.

und Spiegelbild, sondern auch den Moment der Erkennung des Spiegelbildes als eigenes Abbild, was zur Selbsterkenntnis führen könnte. Nach Krauss psychoanalytischer Interpretation des Mediums kommt es, wie bereits erwähnt, jedoch zu einer Selbsteinkapselung. Der oder die VideokünstlerIn benutzt, so Irene Schubiger, diese „mediale Selbsteinkapselung, um nur noch vom eigenen Körper oder der eigenen Psyche umgeben zu sein.“<sup>214</sup> Üblicherweise definieren die physisch-materiellen und nicht die psychologischen Faktoren ein Medium, und obwohl es bei Video nach Rosalinde Krauss genau umgekehrt ist, beschreibt auch sie detailliert die technischen Voraussetzungen und Positionen des Akteurs in der Closed-Circuit-Installation. Der, wie in Kapitel 2.1 erwähnt, betonten Dominanz der techno-deterministischen Betrachtung von Videokunst, scheint auch Krauss nicht ganz zu entgehen. Krauss vergleicht die Selbstreflexion per Video mit einer psychoanalytischen Gesprächssituation, in welcher das in die Leere hineinredende Subjekt einerseits aufgrund der ausbleibenden Antwort frustriert ist, andererseits aber vom eigenen Spiegelbild fasziniert scheint. Doch statt sich als ein geschichtliches Subjekt zu begreifen, verliert es dabei jeglichen Bezug zu Raum und Zeit. So führt die Closed-Circuit-Installation, entgegen der psychoanalytischen Gesprächssituation, zu einer Fusion zwischen dem Subjekt und Objekt (Spiegelbild) und in Folge zu einer „Form des reinen Gegenwartbezuges des Livebildes“<sup>215</sup> Der oder die moderne KünstlerIn kann aufgrund dieser narzisstischen Beziehung zum Medium nicht seine eigene Subjektivität finden, da er bzw. sie dafür „die materielle und historische Unabhängigkeit eines äußerlichen Objekts bzw. Mediums erkennen“<sup>216</sup> müsste.

*„In distinction to this, the feedback coil of video seems to be the instrument of a double repression: For through its consciousness of temporality and of separation between subject and object are simultaneously submerged. The result of this submergence is, for the maker and the viewer of most videoart, a kind of weightless fall through the suspend space of narcissism.“<sup>217</sup>*

Krauss analysiert diesen Zustand bei der Betrachtung des Videos „Boomerang“ (1976) von Nancy Holt und Richard Serra, in welchem die Künstlerin mit dem Verzögerungseffekt ihrer

---

<sup>214</sup> Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S. 26.

<sup>215</sup> Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.75.

<sup>216</sup> Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S.27.

<sup>217</sup> Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Vol 1. (Spring, 1976). S.58-59.

Stimme arbeitet und dadurch die ausgesprochenen Wörter mittels Kopfhörer per Feedback Funktion wiederhört. „I'm throwing things out in the world and they are boomeranging back...boomeranging ...eranging-ging...anging. (...) like a mirror-reflection ...so that I am surrounded by me and my mind surrounds me...there is no escape.“<sup>218</sup> Krauss spricht daher bei Video, wie im Absatz davor bereits angedeutet, von keinem technischen Medium. Die elektronische Ausrüstung des Apparates ist für sie reines Zubehör und angeblich nicht von Bedeutung. Stattdessen ist Video für sie eng mit psychologischen Thematiken verknüpft. Konkret bezieht sie sich dabei auf Freuds Darlegung des Narzissmusbegriffes<sup>219</sup> als auch auf Jacques Lacan. Das Gefühl der Frustration des Subjekts ist demnach, so Krauss in Hinblick auf Jacques Lacan, nicht in der ausbleibenden Antwort, sondern vielmehr in der Realisation des Selbst als ein projiziertes Ich und das Festhalten daran, obwohl das Subjekt niemals mit diesem imaginierten Ich übereinstimmen kann, begründet.

Für Siegrid Adorf verfehlt Krauss die Komplexität des psychoanalytischen Narzissmusbegriffes, da sie diesen auf autoerotische Selbstliebe einschränkt und „die Dimension des Anderen sowie die konstitutive Spaltung des Subjekts ausklammert.“<sup>220</sup> Adorf hingegen erkennt in der von der Closed-Circuit-Installation ausgehenden Selbstbeobachtung eine Form des Remakes. Bei der „elektronischen Reinszenisierung der Urszene selbstreflexueller Bewusstseinsbildung“<sup>221</sup> wird „das selbstgefällige moderne Subjekt,“<sup>222</sup> mit „der Unmöglichkeit seines Begehrens in Form der unbegreifbaren Flüchtigkeit seines elektronischen Abbildes“<sup>223</sup> konfrontiert. Sie zieht hier eine Parallele zu Baudrillards Symptomatologie des Subjektstatus in der Videowelt, bewertet diesen jedoch positiver. Anhand verschiedener Videoarbeiten von Künstlerinnen um 1970<sup>224</sup> unterlegt Adorf ihre These, dass es gerade diese, nach Krauss, narzisstischen „Versuche zur

---

218 Nancy Holt und Richard Serra „Boomerang“ (1974) Zitiert nach: Ebda.S. 53.

219 „Rather it is the condition of someone who has, in Freud's words, “abandoned the investment of objects with libido and transformed object-libido into ego-libido.”and that is the specific condition of narcissism.” Ebda.S. 57.

220 Adorf, Siegrid: Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg [g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.76.

221 Ebda.S. 76.

222 Ebda.S. 76.

223 Ebda.S. 76.

224 Vgl. Friedericke Pezolds „La Toilette“ (1979), Joan Jonas „Vertical Roll“ ( 1972) sowie „Left Side Right Side“ (1972), Lynda Benglis „Now“ (1974) als auch Hermine Freeds „Two Faces“ (1974) Ebda.S.77-81.

Selbstdefinition“<sup>225</sup> sind, welche „vermeintlich anthropologischen Gewissheiten ihre Instabilität“<sup>226</sup> mittels Dekonstruktion und Aneignung eines vollständigen bzw. ganzheitlichen Körperbildes entlarven. Alle von Adorf angeführten Videokünstlerinnen untersuchen die Spiegel/Monitor Gleichsetzung, treten selbst als Akteurinnen auf und arbeiten mit den mediumimmanenten Bildwiedergabetechniken wie der Closed-Circuit-Installation, der Nahaufnahmen, dem Split-Screen oder dem Vertical-Roll. Adorf diagnostiziert exemplarisch an diesen Videoarbeiten ein Paradoxon, welches sie als charakteristisch für Videoarbeiten von KünstlerInnen im Allgemeinen betrachtet.

*„Das Paradoxe (...) liegt an ihrem „sowohl als auch“ begründet: Einerseits sind diese Arbeiten durchaus Ausdruck klassischer Selbstreferentialität,(...). Andererseits reflektieren sie ganz offensichtlich ein bestimmtes Krisenmoment des Künstler(selbst)bildes, das erkennen lässt, dass ihre Selbstinszenierungen absichtsvoll mit dem Zerspringen des Spiegels arbeiten und erst in seinen Splittern das eigenen Bild auszumachen scheinen.“<sup>227</sup>*

Der Diskurs um das „Verschwinden des Körpers“ und den „Tod des Subjekts“ wird in diesen Videoarbeiten mit dem Medium ausgehandelt, welches auch den Ausgangspunkt dieser Diskussionen bildet.<sup>228</sup> Die anfangs vermehrt von VideokünstlerInnen mit feministischen Anspruch bearbeiteten Thematiken um Identifikation, Selbstreflexion, Körperbilder bzw. Bildpolitik wurden in Folge auch von anderen marginalisierten Gruppen aufgegriffen.<sup>229</sup> Die mittels Video in diesem Themenbereich geleistete Pionierarbeit feministischer VideokünstlerInnen um 1970 wurde dabei um die mediale Auseinandersetzung in Bereichen der postkolonialen Politik, Ethnizität, Rassismus und auch alternativer Sexualitäten erweitert.<sup>230</sup>

Rosalinde Krauss' Essay erlangte viel Aufmerksamkeit, und ihre Analyse der Videokunst wurde, so Schubinger, zu einem Leitmotiv in Besprechungen von Videokunst.<sup>231</sup> Dennoch gab es, wie bereits erwähnt, viele Kritiker, die Krauss, wenn teilweise auch nicht direkt, vorwarfen ihre

---

<sup>225</sup> Ebda.S. 82.

<sup>226</sup> Ebda.S. 82.

<sup>227</sup> Ebda.S. 81-82.

<sup>228</sup> Vgl. Ebda.S. 76-82.

<sup>229</sup> Vgl. Keith Piper, Pratibha Parmar, Isaac Julien sowie auch Stuart Marshall.

<sup>230</sup> Vgl. Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S. 240-242.

<sup>231</sup> Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.S. 27.

These zu allgemein ausgelegt zu haben. So konstatierte Hermine Freed 1976, dass nicht jede Selbstdarstellung mit Video narzisstischen Charakters wäre. Peggy Gale, welche 1977 Krauss' Text, wenn auch verhalten aber doch noch zustimmend gegenübersteht, empfindet Krauss' Thesen 1984 als nicht mehr zutreffend für Videoarbeiten gegen Ende der 1970er, in welchen ihrer Meinung nach vielmehr der erzählerische Moment im Vordergrund steht. Maureen Taurim betont 1985, sowie auch viele andere Autoren, die Problematik der historischen Beschränkung von Krauss' Text, weshalb ihre These über Video als ein narzisstisches Medium nur in einem gewissen Zeitraum und auf eine bestimmte künstlerische Praxis zutreffen kann. Auch Baudrillards Text "Videowelt und fraktales Subjekt" aus dem Jahr 1988 reiht sich in diese Serie der Kritiken ein. Trotz dieser Kritikpunkte findet man auch heute noch in Texten über Videokunst vermehrt Bezüge auf Krauss' Essay.<sup>232</sup> Entgegen der Kritik an Krauss' These, vor allem in den 80ern und 90ern, kam es seither, so Schubinger, dennoch nicht zu „einer systematischen Weiterentwicklung der Videotheorie“.<sup>233</sup> Es fehle eine „videotheoretische Auseinandersetzung auf breiter historischer und theoretischer Grundlagen“<sup>234</sup>, weshalb sowohl Krauss' als auch Baudrillards Text über Video immer noch so großen Anklang finden und paradoxerweise Videoarbeiten von den 1970ern bis heute teilweise nach denselben Kriterien interpretiert werden. Sie fordert daher Videokunst stattdessen in Bezug zu dem jeweiligen „zeitgenössischen Kontext“<sup>235</sup> zu untersuchen und „die Kategorien Körper und Geschlecht sowie auf der allgemeinen Ebene Apparat und Zeit stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen.“<sup>236</sup> Die beiden Texte von Krauss und Baudrillard sowie deren Analysen der Videokunst bzw. des Mediums sind jedoch in Hinblick auf die jeweilige Entstehungszeit als auch in Relation zu der Gegenwart nach wie vor von großer Bedeutung.<sup>237</sup>

---

<sup>232</sup> Vgl. Ebda.S. 28-30.

<sup>233</sup> Ebda.S. 30.

<sup>234</sup> Ebda.S. 30.

<sup>235</sup> Ebda.S. 30.

<sup>236</sup> Ebda.S. 30.

<sup>237</sup> Auch wenn ich Schubinger in dem Punkt zustimme, dass die jeweiligen Videoarbeiten immer in ihrem jeweiligen inhärenten historischen Kontext untersucht werden sollen und nicht jede Selbstdarstellung mit Video als narzisstisch klassifiziert werden darf, bin ich der Meinung, dass, wie ich bereits erwähnt habe, sowohl Krauss als Baudrillards Text für die Analyse zeitgenössischer Videokunst durchaus befruchtend sein können.

### 3.3 Gespaltenes vs. fraktales Subjekt - Ablösung des Spiegelstadiums vom Videostadium (J.Baudrillard)

*„My tapes weren't confessional but had much more to do with the body – much more to do with a kind of self-examination – about outside. Thinking about it – the close-up was very important. Close-ups of hands, the close-up of a leg, close-up of the breast ... Getting as close as you can possibly get ... there's a moment somewhere between abstraction ... if you're say, 5ft away from your subject, there isn't a sense of intimacy, there's a sense of looking at an image of somebody ... It seems to require that the camera is an exact distance from the object – probably about 5 or 6 inches – to get that sense that you're 'there but not there', and therefore the possibility of touching what you can't touch.“<sup>238</sup>*

*„Die Transzendenz ist in Tausende von Fragmenten zerborsten, die wie Bruchstücke eines Spiegels sind, in denen wir flüchtig noch unser Spiegelbild greifen können, bevor es vollends verschwindet.“<sup>239</sup>*

Sowohl Catherine Elwes Video „With child“ (1983) als auch Friederike Pezolds Video „La Toilette“ (1979) arbeiten mit extremen Nahaufnahmen einzelner Körperpartien. Die teilweise sehr abstrakt wirkenden Nahaufnahmen betonen die fragmenthafte Struktur des Körpers und wecken aufgrund der nahen Ansicht einzelner Körpersegmente Assoziationen zu Baudrillards Thesen über den pornographischen Distanzverlust. Denn laut Baudrillard ist „jedes Bild, jede Form, jedes Körperteil, das man aus der Nähe besieht (...) ein Geschlechtsteil“.<sup>240</sup> Er betont mit dieser Aussage nicht nur die Ähnlichkeit aller Gesichter aus der Nähe sondern setzt dessen Nahaufnahme auch mit der eines Geschlechtsteils gleich. Eine extreme Nahaufnahme eines Körperteiles ist für ihn somit eine Form der Sexierung. Die „Promiskuität des Details und der Vergrößerung des Zooms“<sup>241</sup> beinhaltet, so Baudrillard, immer eine sexuelle Prägung. Mit der Zerlegung von Körperpartien in Einzelteile, wie es auch im pornographischen Video üblich ist, üben die „neuen kinetischen, numerischen, fraktalen, künstlichen, synthetischen Bilder“<sup>242</sup> auf den Menschen eine ähnlich starke Anziehung aus, da es auch diesen Bildern an Definition mangelt.<sup>243</sup> Diese „technische Verkünstlichung des Körpers“<sup>244</sup> stellt das „wahre Begehren“<sup>245</sup>

---

<sup>238</sup> Catherine Elwes zitiert nach: Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg Publishers 2006.S.175.

<sup>239</sup> Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Selbst.In: Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve Verlag 1989.S. 113.

<sup>240</sup> Ebda.S. 116.

<sup>241</sup> Ebda.S. 116.

<sup>242</sup> Ebda.S. 116.

<sup>243</sup> Dieser Mangel an Definition und die „übertriebene Wahrhaftigkeit und Deutlichkeit“ lässt die synthetischen Bilder ähnlich wie pornographische Bilder geschlechtslos erscheinen. Der postsexuelle Körper, ohne eine eindeutige

des Menschen dar. Andererseits argumentiert Baudrillard, dass die Reproduktion des Körpers in Partialobjekte ihn zu einem Gemenge an Oberflächen werden lässt, wobei der Körper seine Endlichkeit verliert und die dem synthetischen fraktalen Bild gerade zuvor zugesprochene Verführungskraft einbüßt.<sup>246</sup>

Das essentielle Charakteristikum eines fraktalen Objekts ist, dass jedes Einzelteil alle Informationen, welche das jeweilige Objekt im Ganzen definieren, ebenso enthält. Baudrillard spricht in diesem Sinne vom fraktalen Subjekt, welches gleich dem fraktalen Objekt, „in eine Vielzahl von winzigen gleichartigen Egos zerfällt“<sup>247</sup> und versucht, „sich selber in seinen Bruchstücken anzugleichen (...)“<sup>248</sup> Im Kontrast zur narzisstischen Imagination bei Lacan, sehnt sich das fraktale Subjekt nicht nach einem vollkommenen Ideal-Ich in einem ganzheitlichen Körper, „sondern nach der Formel einer endlosen genetischen Reproduktion.“<sup>249</sup> Der Mensch „löse sich in seine einfachen Grundelemente auf.“<sup>250</sup> Hier erschließt sich eine Parallele, nicht nur zu den Fortschritten im Bereich der Technik, sondern auch zu jenen im Bereich der Molekularbiologie bzw. allgemein den Entdeckungen der Life Science.<sup>251</sup> 1965 kommt es nicht nur zur Einführung der ersten Portopack Kamera von SONY auf dem amerikanischen Markt sondern auch der genetische Code wird mit Hilfe verschiedener Arbeitsgruppen entschlüsselt. 1973 wiederum ist die Geburtsstunde der Gentechnik. Es wird erstmals fremde DNA in ein

---

sexuelle Markierung, ist ein Charakteristikum des posthumanen Menschen. Insofern ist das fraktale Subjekt im Nahebereich des Posthumanen Menschen, in dessen Beschreibung nach Hayles, zu situieren. Vgl. Kapitel 4.

<sup>244</sup> Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Selbst. In: Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve Verlag 1989. S. 117.

<sup>245</sup> Ebda.S. 116.

<sup>246</sup> Eine Seite zuvor verweist Baudrillard in seinem Essay „Videowelt und das fraktale Subjekt“ auf die Anziehungskraft der Oberfläche des synthetischen Bildes hin. So suche der Mensch in diesen Bildern den „Tumel der Oberflächlichkeit, das Künstliche ihrer Details, die Intimität ihrer Technik“. Baudrillards Definierungen lassen Assoziationen zu den Videoarbeiten von Lars Siltberg aufkommen. Im speziellen bei Siltbergs „Skin Scan“ kommt es in Folge der extremen Nahaufnahmen zu einer verstärkten Betonung und Thematisierung der Oberfläche. Über die Bedeutung der Oberfläche in Bezug auf Körperdiskurse gehe ich in Kapitel 5 detaillierter ein. Vgl. Ebda.S. 116 - 117.

<sup>247</sup> Ebda.S. 113.

<sup>248</sup> Ebda.S. 113.

<sup>249</sup> Ebda.S. 113.

<sup>250</sup> Ebda.S. 113.

<sup>251</sup> Ein Jahr nach dem Erscheinen von Baudrillards Essay „Videowelt und das fraktale Selbst“ kommt es 1990 bereits zum Start des berühmten Humangenomprojekts, welches die Entzifferung der menschlichen DNA als Ziel hat. Die von Baudrillard darin verwendete Definition des fraktalen Subjekts erinnert an die Funktion der DNA im Menschen.



Bakterien-Plasmid eingefügt und somit der erste rekombinate Organismus erzeugt. Nicht nur die Idee des genetischen Codes, sondern auch jene des Klonens wird von Baudrillard aufgegriffen: “Von der genetischen Reduplikation gar nicht zu sprechen, haben wir es heute schon mit einer fraktalen Reduplikation der Bilder und Erscheinungsweisen des Körpers zu tun.”<sup>252</sup>

Baudrillard gilt, wenn auch auf eine indirekte Art und Weise, als Kritiker von Krauss’ Essay zum Medium Video. So hat das Medium Video für ihn nur eine Funktion:

*“(…) und zwar die, Bildschirm einer ekstatischen Refraktion zu sein. Einer Refraktion, die nichts mehr vom Bild, von einer Szene oder von der Kraft der Repräsentation hat, die nicht im geringsten dazu dient zu spielen oder sich vorzustellen, sondern immer nur – sei es einer Gruppe, einer Aktion, einem Ereignis oder einem Vergnügen – dazu dienen wird, **an sich selbst angeschaltet (connected) zu sein**. Ohne dieses Kurzschließen, ohne diesen raschen, gleichzeitigen Netzanschluss, der durch das Anschließen eines Gehirns, eines Objekts, eines Ereignisses oder eines Diskurses an sich selbst entsteht, ohne dies immerwährende Video hat heute nichts mehr einen Sinn. Das Videostadium hat das Spiegelstadium abgelöst.”<sup>253</sup>*

Auch wenn Baudrillard in dieser Aussage das Spiegelstadium als bereits überholt erklärt, so nimmt die Closed-Circuit-Installation, ähnlich wie bei Krauss Text, auch bei ihm eine entscheidende Funktion ein. Nach Baudrillard ist es heutzutage nämlich nicht mehr von Bedeutung “einen Körper zu haben, sondern an seinen Körper *angeschlossen* (connected) zu sein. „(...)wie an Energiedifferentiale oder Videomonitor.”<sup>254</sup> Er dehnt in seiner These den Stellenwert des Kontrollbildschirms von der Videoinstallation auf den gesamten gesellschaftlichen Bereich und jede “körperliche Dramaturgie”<sup>255</sup> aus. Jedoch dient der Monitor nicht mehr ähnlich der Funktion eines Spiegels, um sich darin zu sehen, “sondern vielmehr zur sofortigen und oberflächlichen Refraktion.”<sup>256</sup> Im Gegensatz zu Krauss’ These verbindet Baudrillard diesen Zustand aber nicht mit dem Narzissmus. Für ihn produziert die Videokultur nicht ein narzisstisches Imaginäres, sondern ist Ausdruck “äußerster, verzweifelter Selbstreferenz”.<sup>257</sup> Eine Folgewirkung dieses Effekts ist dessen verstärkte Intensität an der Oberfläche und gleichzeitige Belanglosigkeit in der Tiefe. Eine weitere Eigenschaft der von

---

<sup>252</sup> Ebda.S. 116.

<sup>253</sup> Ebda.S. 119-120.

<sup>254</sup> Ebda.S. 117.

<sup>255</sup> Ebda.S. 119.

<sup>256</sup> Ebda.S. 119.

<sup>257</sup> Ebda.S. 120.

Baudrillard beschriebenen Videokultur ist die essentielle Existenz eines Monitors, aber gleichzeitige Nichtigkeit des Blickes. Das Subjekt lebt nicht mehr “im Imaginären des Spiegels, der Entzweiung und der Ichszene der Andersheit und der Entfremdung”<sup>258</sup>. Der Mensch der Gegenwart lebt stattdessen “im Imaginären des Bildschirms, des Interfaces und der Vervielfältigung, der Kommutation und der Vernetzung.”<sup>259</sup> Der mit der Videokultur einhergehende Differenzverlust zwischen Subjekt und Objekt bzw. Maschinen und Mensch ist für Baudrillard der bedeutendste und einschneidendste Effekt. Er spricht folglich in einem apokalyptischen Ton von der Auflösung der Grenze zwischen Mensch und Maschine. “Alle unsere Maschinen sind Bildschirme, wir selbst sind Bildschirme geworden und das Verhältnis der Menschen zueinander ist das von Bildschirmen geworden.”<sup>260</sup> Mit dem Videostadium scheint auch der Dualismus der Moderne zwischen Natur und Technik sich endgültig aufgelöst zu haben. Was für Baudrillard jedoch, wie bereits erwähnt, eine Bedrohung darstellt, ist für andere Theoretiker und besonders für Theoretikerinnen die Verheißung eines neuen und anderen Menschenverständnisses.

---

<sup>258</sup> Ebda.S. 130.

<sup>259</sup> Ebda.S. 130.

<sup>260</sup> Ebda.S. 130.

#### **4 Posthumane Körper und Identitätskonstruktionen – Neuformulierung des Körperbildes im Zuge der Life- bzw. der Technoscience** ( *Theoretischer Bezugsrahmen* )

*„(...) Hier sitz ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei:  
Zu leiden, zu weinen,  
Zu genießen und zu freuen sich,  
Und dein nicht zu achten,  
Wie ich!“<sup>261</sup>*

*„Körper verändern sich.“<sup>262</sup>*

Im Zuge der Technologiewentwicklungen kommt es zu einem Wandel der bereits vorhandenen Diskurse und einer Neuformulierung des Natur/Kultur Dualismus. Infolgedessen wandelt sich auch das Verständnis um den menschlichen Körper, was wiederum die Subjektbildung und Identitätskonstitution beeinflusst. Der menschliche Körper und dessen Verständnis formieren die Schnittstelle, an welcher die jeweiligen Machtdiskurse sichtbar werden. Angesichts der Erkenntnisse im Gebiet der Life Science und der Informations- und Kommunikationstechnologien muss die Position des posthumanen Menschen von Neuem bestimmt werden. Als theoretischer Bezugsrahmen werden daher in diesem Kapitel die Konzepte des posthumanen Körper- und Menschenbildes wie z.B. bei D. Haraway, K. Hayles, M.-L. Angerer oder R. Kollek, welche sich allesamt in den Inszenierungen der Videowerke in Kapitel 5 wiederfinden, wie die Cyborg, der mutierte, fragmentierte, postsexuelle oder der kodierte Körper, besprochen und in Hinblick auf das darin implizierte Gesellschafts- sowie Subjektverständnis hinterfragt.

Die mythologische Parabel des Prometheus dient vielen Autoren, aufgrund der besonderen Verdeutlichung der menschlichen Schöpfungsgeschichte, als „Symbolfigur des Menschen und der Moderne.“<sup>263</sup> Der Mythos des Prometheus gilt vor allem in Zeiten des Umbruchs als „Chiffre

---

<sup>261</sup> Johann Wolfgang von Goethe „Prometheus“(1773/4): Zitiert nach: Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S. 35.

<sup>262</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S. 94.

<sup>263</sup> Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S. 17.

und zum Symbol des idealen menschlichen Selbstbildes.<sup>264</sup> Die Figur des Prometheus wird dabei als Erschaffer der Menschen und ihrer Kultur verstanden. Prometheus stiehlt den olympischen Göttern das Feuer, welches symbolisch den Geist des Menschen entzündet. Er, der interessanterweise auch Stifter der Handwerkskultur bzw. Schutzgott der Töpfer ist<sup>265</sup>, überreicht den Menschen auch die mit dem Feuer einhergehenden Technologien, weshalb Prometheus auch als „eigentlicher Erschaffer der Menschen – nicht ihres Körpers, aber ihres Bewusstseins und ihrer Kultur“<sup>266</sup> verstanden wird. Er symbolisiert, so Van Dülmen, den Urtraum des Menschen „ein Abbild seiner Selbst zu formen (...) eine neue Welt zu schaffen.“<sup>267</sup> Insofern zeigt sich bereits im Mythos des Prometheus die enge Verschränkung zwischen dem menschlichen Körper und den Technologien.<sup>268</sup> Diese Verbindung begegnet einem sowohl bei Foucaults Thesen zur Disziplinierung des Körpers<sup>269</sup> als auch in fast allen medientheoretischen Texten.

---

<sup>264</sup> Ebda.S. 17.

<sup>265</sup> Die Töpferei als das Handwerk, welches mit Ton und Wasser Objekte und Dinge anfertigt, lässt Assoziationen zu den Materialien der biblischen und antiken Vorstellung der Menschenerzeugung (Wasser und Lehm) aufkommen. „Verwundern sollte das nicht, denn Prometheus wurde als Gott angesehen, dessen Schöpfungskraft sich nicht allein auf handwerkliche Dinge beschränkte, sondern auch Menschen erschaffen konnte.“ Vgl. Glaser, Horst.A.: Prometheus als Erfinder des Menschen. In: Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S. 25.

<sup>266</sup> Ebda.S. 26.

<sup>267</sup> Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S. 17. und Vgl. Nach den gnostischen Lehren des Hermes Trismegistos „(...) zufolge war der Mensch nicht nur nach den Gottes Ebenbild erschaffen, sondern auch mit dessen Allmacht begabt. Agrippa löste den Menschen von aus dem Stufenkosmos heraus und stellte ihn ins Zentrum der Schöpfung.“ Der Mensch wird in Folge das Maß des Universums. Vgl. Roob, Alexander: Alchemie & Mystik. Das hermetische Museum. Köln: Taschen Verlag 2002. S. 534.

<sup>268</sup> Besonders in der posthumanistischen Debatte findet die Diskussion um die Dualität zwischen Technik und Körper große Beachtung. Wie aus den Textbeiträgen von „Artifizielle Körper-Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive“ ersichtlich wird, gibt es die Tendenz, den Fokus auf die „vielschichtig motivierten Herstellungsbedingungen >>moderner<< Körper zu legen. Auch Katherine Hayles, welche die Posthumanismus Diskussion mit dem Buch „How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics.“ geprägt hat, weist in ihrem aktuellen Essay „Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen environments (1)“ auf die Bedeutung des Moments der Relation hin und fordert „mit Relationen statt mit existierenden Entitäten zu beginnen (...)“. Die Auseinandersetzung mit den Relationen - „Entitäten, die aus spezifischen Arten von Interaktion hervorgehen“ - ermöglicht ihr diese „(...) nicht als statische Objekte zu sehen, die bereits im voraus codiert und bewertet sind, sondern als die sichtbaren Ergebnisse des dynamischen Fortlaufens des Flusses, welches in sich weder gut noch schlecht sein kann, weil es vor dieser Bewertung liegt und als Quelle von allem dient, das meine wahrgenommene Welt bevölkert, (...)“. Vgl. Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara (Hg.): Artifizielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S. 14. und Hayles, Katherine: Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments (1). dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N. : Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten. In: Huber, Jörg (Hg.): Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11),

*„Im Zentrum der Gesellschaft steht der menschliche Körper, ein scheinbares Zeichen der Natur, tatsächlich aber gänzlich kulturell.“<sup>270</sup>*

Der Körper ist, so Marie-Luise Angerer, der zentrale Austragungsort des Sexualitätsdiskurses und somit auch der Identitätskonstruktion.<sup>271</sup> Darüber hinaus ist er der Ort, „in dem sich Bilder und Ideale verdichten“.<sup>272</sup> In den vergangenen dreißig Jahren kann man, sowohl in öffentlichen gesellschaftlichen Diskursen als auch in den verschiedenen Bereichen der Wissenschaften, eine intensive Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper verfolgen. Der menschliche Körper ist „ein kulturelles Produkt“<sup>273</sup>, weshalb auch das Verständnis um den Körper historisch wandelbar ist.<sup>274</sup> Der Körper erscheint somit „als strikt historische Kategorie auf, die ohne (Macht-)geschichte nicht denkbar ist.“<sup>275</sup>

*„Der Moderne Körper ist daher weder das zeitlose, unproblematische und natürliche Objekt mit seiner fixierten Grenze und seiner von den kulturellen Umständen unabhängigen Form, das von den Diskursen seit dem 17. Jahrhundert vorausgesetzt wurde, noch ist er eine autonome biologische Entität mit universalen Bedürfnissen, die von sozialen Gegebenheiten nicht beeinflusst wird.“<sup>276</sup>*

*„Die Disziplinen des Körpers und die Regulierungen der Bevölkerung bilden die beiden Pole, um die herum sich die Macht zum Leben organisiert hat. Die Installierung dieser großen*

---

Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289. <http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

<sup>269</sup> Vgl. Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.

<sup>270</sup> Francois Dosse zitiert nach: Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 341.

<sup>271</sup> Vgl. Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Wien: Passagen-Verlag. 1995. S. 17. und Vgl. Fink, Dagmar [Lummerding, S.] (Hg [g.]): Strange Days for Race and gender. Transgressionsversprechen und Kohärenzphantasmen im Kontext des ‚Cyberspace‘. In: Von Falkenhausen, Susanne [Förschler, S.; Reichle, I.; Uppenkamp, B.] (Hg [g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004. S. 170.

<sup>272</sup> Beier, Rosemarie: Menschenbilder. Körperbilder. Prometheus. Ausstellungen im kulturwissenschaftlichen Kontext. Universitätsreden 45. Saarbrücken: Universitätsdruckerei 1999. S. 6.

<sup>273</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996. S. 94.

<sup>274</sup> Vgl. Ebda. S. 94-111.

<sup>275</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 341.

<sup>276</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996. S. 95.

*doppelgesichtigen – anatomischen und biologischen, individualisierenden und spezifizierenden, auf Körperleistungen und Lebensprozesse bezogenen – Technologie charakterisiert eine Macht, deren höchste Funktion (...) die vollständige Durchsetzung des Lebens ist.“<sup>277</sup>*

Analog zu den jeweiligen Körperdiskursen ändert sich auch das Bild des Körpers, welches vom Einsatz, der Funktion als auch dem jeweiligen Kontext des Körpers abhängig ist. Die Macht und die Wirkung der Körperrepräsentationen leiten sich wiederum aus der Funktion des Körpers als Schnittpunkt verschiedener Machtdiskurse ab. „Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird“<sup>278</sup>, so Mary Douglas, „und andererseits wird in der (durch soziale Kategorien modifizierten) physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifestiert“.<sup>279</sup> Auch nach Hannelore Bublitz ist die soziale Matrix vor allem am Körper sichtbar.

*„Seine (die des Körpers Anm. Kummer) Architektur ist Gegenstand von Disziplinartechniken und Selbsttechnologien, die ihn formen und formieren, ihn in Gesten, Bewegungen, Haltungen und Kräfte zerlegen, um ihn wieder zu einem dynamischen Kräftekörper zusammenzufügen und ihn auf dem Laufsteg der Gesellschaft schließlich als ideale Verkörperung ästhetischer Formen zu konfigurieren (...)In der Reziprozität der Perspektiven von Sehen und Gesehenwerden avanciert der Körper nicht nur zur visuellen Verkörperung des Sozialen, sondern zugleich zum zentralen Medium der Subjektwerdung.“<sup>280</sup>*

Mit jedem Medienwandel kommt es zu einer Änderung der bestehenden Diskurse, was zu einer Neudefinierung der Ordnungen und Grenzen zwischen Innen und Außen, natürlich und künstlich oder Mensch und Maschine führt. Der menschliche Körper ist der Austragungsort bzw. das Dispositiv dieser Debatten.<sup>281</sup> Die Verschiebung oder Aufhebung der Grenzen im Zuge der Technologieentwicklungen betreffen nicht nur soziokulturelle oder geopolitische Verhältnisse,

---

<sup>277</sup> Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.S. 135.

<sup>278</sup> Mary Douglas zitiert nach: Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara (Hg.): Artificielle Körper-Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S.34.

<sup>279</sup> Ebda.S. 34.

<sup>280</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft.Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports.Bielefeld: transcript Verlag 2006.S.343.

<sup>281</sup> Vgl. Reichle, Ingeborg: Geschlechtermetamorphosen des Cyberspace. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g].): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 27-29.

sondern auch den Subjektbegriff und die Identitätskonstitution.<sup>282</sup> Wie bereits erwähnt, durchbrechen besonders die Fortschritte im Bereich der Life Science und der Technoscience<sup>283</sup> die traditionellen Grenzziehungen der Moderne, was in manchen Diskursen als positiv gewertet und in anderen wiederum als negativ und für den Menschen gefährlich angesehen wird. So verweist zum Beispiel Barbara Becker in ihrem Essay auf Tendenzen der Amalgamierung, Vereinheitlichung und dem Bestreben einer Art „Einheitswissenschaft(...), die das Besondere, jenseits der herrschenden Sichtweise zu Verortende ausblendet zugunsten einer theoretischen Zugangsweise, die Differenzen negiert und jegliche Form der Grenzziehung generell zu überwinden trachtet.“<sup>284</sup> Insofern kann die mit der Auflösung der Dualismen einhergehende Hoffnung „einer Neubestimmung des Selbst“<sup>285</sup> zur „undifferenzierten Grenzenlosigkeit“<sup>286</sup> und als Folge zu „einer entgrenzten und damit un-differenzierten Auflösung des Selbst führen, welches dann nicht mehr „Ich“ wäre.“<sup>287</sup> Nach Becker würde sich „ein instabiles, flexibles, diskontinuierliches, von heteronomen Ansprüchen durchzogenes Selbst (...) in einer völligen Entgrenzung“<sup>288</sup> verlieren. Dieser Ansatz steht einer Reihe von, vor allem feministischer, Theorien gegenüber,<sup>289</sup> die ausgehend von der einflussreichen Cyborg Metapher bei Donna Haraway, gerade in der Entgrenzung im Zuge der modernen Technologien die Möglichkeit neuer Identitätskonstruktionen erkennen und diese als Befreiung oder Chance sehen. Nach dem „Tod des Subjekts“ und dem „Verschwinden des Körpers“ fordern Theoretikerinnen wie Donna Haraway, Rosi Braidotti, Luciana Parisi, Marie-Luise Angerer oder Katherine Hayles auf unterschiedliche Art und Weise neue Formen des Subjekts und der Sexualität aber zum Teil auch

---

<sup>282</sup> Vgl. Fink, Dagmar, Lummerding S.: Strange Days for Race and Gender. Transgressionsversprechen und Kohärenz-phantasmen im Kontext des ‚Cyberspace‘. In: Von Falkenhausen, Susanne [Förschler, S.; Reichle, I.; Uppenkamp, B.] (Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004. S. 164.

<sup>283</sup> Technoscience als Sammelbegriff für Artificial Life Konzepte und Forschung. Siehe auch: Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara (Hg.): Artificielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005. S. 18-21.

<sup>284</sup> Becker, Barbara: Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen. In: Angerer, Marie-Luise [Peters, K.; Sofoulis, Z.] (Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien: Springer Verlag 2002. S. 252.

<sup>285</sup> Ebda. S. 268.

<sup>286</sup> Ebda. S. 268.

<sup>287</sup> Ebda. S. 268.

<sup>288</sup> Ebda. S. 268.

<sup>289</sup> Vgl. Angerer, Marie-Luise [König, C.] (Hg[g.]): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 9.

die Rückkehr zum materiellen Körper.<sup>290</sup> In beiden, wenn auch konträren Ansätzen wird die enorme Bedeutung des Körpers als zentraler Austragungsort der Diskussionen um das Subjekt und dessen Identifikation - somit von Machtdiskursen - ersichtlich.

*„In der Physiologie ist nichts einfach und bloßliegend, sondern alles verdeckt und verwickelt, daher um vieles schwieriger zu enträtseln. Das wieder hat zur Folge, dass bis heute die Abhängigkeit der Physiologie von der gleichzeitigen Entwicklung anderer Wissenschaftsgebiete, aber auch der Gesellschaft, der Kultur, der Idee viel größer ist als in den „einfachen“ Grundwissenschaften.“<sup>291</sup>*

Wie bereits Haraway in ihrem Cyborg Manifest 1985 beschrieben hat, zählen auch für Marie-Luise Angerer nicht nur die Biotechnologien sondern auch die Kommunikationstechnologien als „die entscheidenden Normierungskräfte unserer zukünftigen Gesellschaft.“<sup>292</sup> Der Machteinfluss der Life Science und Technoscience, in Hinblick auf die Produktion als auch Stabilisierung einer Gesellschaftsform, zeigt sich in der Diskursexpansion um deren kontroversen Forschungserkenntnisse und Technologieeinsätze. Auch Alluquere Rosanne Stone, eine der „Cyborgisierung“ eher positiv gegenüberstehende Medientheoretikerin, attestiert, dass die „politische Macht (...) weiterhin im Körper“<sup>293</sup> fortbesteht „und daran wird sich nichts ändern, wenn man sich außerhalb des Körpers befindet oder ihn mit technischen Mitteln erweitert.“<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> Vgl. Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991.S. 149-181. und Vgl. Angerer, Marie-Luise[König,C.](Hg[g.]): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.19-41 und 63-90. und Vgl. Angerer, Marie-Luise(Hg.): The body of gender: Körper/Geschlechter/ Identitäten. Wien: Passagen Verlag 1995. S. 17-34. und Vgl. Hayles, Katherine: Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments (1). dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N. : Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten.In: Huber, Jörg (Hg.): Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11), Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289-304. <http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

<sup>291</sup> Rothsuh, Karl E.: Physiologie. Der Wandel ihrer Konzepte. Probleme und Methoden vom 16.-19. Jahrhundert. (=Bd.2) Freiburg/München: Alber Karl 1968. S. 27.

<sup>292</sup> Angerer, Marie-Luise (Hg.):The Body of Gender.Körper.Geschlechter.Identitäten.Wien: Passagen-Verlag. 1995.S.24.

<sup>293</sup> Alluqure Rosanne Stone zitiert nach: Diestel, Falk: Der technische Mensch. Ethische Probleme in der Technikfolgenabschätzung am Beispiel übernormaler Implantate. Saarbrücken: VDM Verlag 2007.S. 66.

<sup>294</sup> Ebda.S. 66.



Die lange Geschichte der „Verwissenschaftlichung des menschlichen Körpers“<sup>295</sup> und dessen Kodierung mündet in den neusten Erkenntnissen im Bereich der Life Science über das menschliche Genom oder der Biotechnik. Dabei wird nicht nur das Verständnis des menschlichen Körpers als symbolische Einheit dekonstruiert, sondern auch Fragen des Selbstverständnisses bzw. die „Grundfragen des menschlichen Lebens“<sup>296</sup> beantwortet und die Grenzen zwischen Technischem und Organischem obsolet gemacht. Der Körper erhält dabei einen Projektcharakter.<sup>297</sup>

Der menschliche Körper und dessen Verständnis bilden den Angelpunkt einer Biopolitik, im Sinne Foucaults,<sup>298</sup> und deren Machtwirkung auf den Körper mittels diverser Kontrolltechnologien und Disziplinarverfahren. Demzufolge existiert kein Körper außerhalb der Gesellschaft, sondern dieser

*„(...) konstituiert sich durch die Sprache innerhalb eines spezifisch historisch gegebenen Wissenshorizontes. Er wird damit kulturspezifisch vergeschlechtlicht, indem das von einer Kultur zur Verfügung stehende Körperwissen die jeweiligen körperlichen Dimensionen, wie z.B. körperliche Erfahrungen, strukturiert.“<sup>299</sup>*

Die Neuformulierung des Körpers und die Abkehr des humanistischen Menschenbildes, mit dem Einfluss der Aufklärung auf unser Naturverständnis, lässt Fragen nach der Position des posthumanen Menschen zwischen Kultur und Natur aufkommen. Der Körper hat in den gegenwärtigen Diskursen, im Gegensatz zu dem Bezug auf die „Körperlichkeit“ in den

---

<sup>295</sup> Kollek, R.[Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 111.

<sup>296</sup> Ebda.S. 111.

<sup>297</sup> Vgl. Ebda.S. 110-119.

<sup>298</sup> „Man könnte sagen, das alte Recht sterben zu machen oder leben zu lassen, wurde abgelöst von einer Macht, leben zu machen oder in den Tod zu stoßen.“ Nach Foucaults Repressionsthesen, bezüglich der Disziplinierung des Körpers, kontrolliert die Macht „das Leben und seinen ganzen Ablauf“ und hat bereits „die Verwaltung des Lebens übernommen“. Mit dem 17. Jahrhundert formieren sich, so Foucault zwei ineinander verbundene Machtdiskurse. „Zuerst scheint sich der Pol gebildet zu haben, der um den Körper als Maschine zentriert ist. Seine Dressur, die Steigerung seiner Fähigkeiten, die Ausnutzung seiner Kräfte, das parallele Anwachen seiner Nützlichkeit und seiner Gelehrigkeit, seine Integrität in wirksame und ökonomische Kontrollsysteme – geleistet haben all das die Machtprozeduren der Disziplinen: politische Anatomie des menschlichen Körpers. Der zweite Pol, der sich etwas später – um die Mitte des 18. Jahrhunderts – gebildet hat, hat sich um den Gattungskörper zentriert, der von der Mechanik des Lebenden durchkreuzt wird und den biologischen Prozessen zugrunde liegt. Die Fortpflanzung, die Geburten- und Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Langlebigkeit mit allen ihren Variationsbedingungen wurden zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen: Biopolitik der Bevölkerung.“ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.S. 134-135.

<sup>299</sup> Raab, Heike: Foucault und der feministische Poststrukturalismus. Dortmund: Edition Ebersbach 1998. S. 83.

feministischen Debatten der 1970er Jahre, „die Position des Unbekannten“<sup>300</sup> eingenommen. „Der physische Körper, traditionellerweise als vertrauensvoller Grund für ein komplexes Bündel von Identitäten angenommen, hat in einer bio- und kommunikationstechnologischen Gesellschaft seine Unschuld eingebüßt.“<sup>301</sup>

„Wagner: Ein herrlich Werk ist gleich Zustand gebracht.  
Mephistopheles: Was gibt es denn?  
Wagner: Es wird ein Mensch gemacht.  
Mephistopheles: Ein Mensch? Und welch verliebtes Paar  
Habt ihr ins Rauchloch eingeschlossen?  
Wagner: Behüte Gott! Wie sonst das Zeugen Mode war  
Erklären wir für eine Possen.  
Der zarte Punkt aus dem das Leben sprang.  
Die holde Kraft, aus dem das Innern drang  
Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,  
Erst nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,  
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt;  
Wenn sich das Tier noch weiter dran ergötzt  
So muss der Mensch mit seinen großen Gaben  
Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben.“<sup>302</sup>

#### 4.1 Donna Haraways Cyborg

„The main trouble with cyborgs, of course, is they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers after all, are inessential.“<sup>303</sup>

Angesichts der rapiden Entwicklung der Forschungen im Feld der Artificial Lifesciences, Stammzellenforschung, Genetic Engineering oder Eugenik lässt sich eindeutig eine Tendenz hin zur Auflösung der klaren Trennung zwischen Mensch und Technik, aber auch Mensch und Tier erkennen. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, wird auch in den Medienwissenschaften wieder vermehrt von „Mischgestalten“, „Menschmaschinen“ und „Hybriden“ gesprochen, und die

---

<sup>300</sup> Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Wien: Passagen-Verlag. 1995. S.17.

<sup>301</sup> Ebda. S. 24.

<sup>302</sup> Johann Wolfgang von Goethe „Homunculus“ Faust II (1828): Zitiert nach: Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S.543.

<sup>303</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S.151.

Anzahl an wissenschaftlicher Literatur zu dem Konzept dieser „Grenzfiguren“, bzw. der Übertretung, Auflösung oder Verschiebung der Dualismen der Moderne, wächst stetig.<sup>304</sup>

*„Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.(...) So my cyborg myth is about transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities which progressive people might explore as one part of needed political work.“<sup>305</sup>*

Bereits 1985 erkannte Donna Haraway in ihrem „Cyborg Manifesto“, dass das emanzipatorische Potential der neuen Technologien, sowohl im Bereich der Life Science als auch Medien, vor allem in ihrem „subjektauflösenden Charakter und somit in der Hervorbringung neuer Vielheiten“<sup>306</sup> liegt. In dem berühmten und viel zitierten „Cyborg Manifesto“ erschafft Haraway mit der Metapher der Cyborg eine Figur, die jegliche Dichotomien der Moderne aufhebt und stattdessen neue kreative und fluide Netzwerke hervorbringt. Als „Cyborg“ versteht Haraway ein geschlechtsloses und uncodiertes Mischwesen ohne Ursprung, das zwischen den Kategorien existiert und diese kollaborieren lässt. Die Figur dient ihr als Bezeichnung für den postmodernen Menschen. Es ist eine Art Hybridwesen zwischen Mann und Frau, Mensch und Tier, Organismus und Maschine, materiellen und virtuellen. Im Zusammenbruch der bereits genannten Dualismen der Moderne, erkannte Haraway, die Chance eines Wandels in Form der Neuformulierung und Ausgestaltung sozialer sowie auch politischer Verhältnisse. Haraway fordert daher eine Neukodierung der bereits bestehenden Dichotomien, welche ihrer Meinung nach meist in

---

<sup>304</sup> Vgl. Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006.S.341-343.

<sup>305</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991.S.152 und 154.

<sup>306</sup> Lübke, Valeska: Cybergender. Geschlecht und Körper im Internet. Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2005.S.40.

Zusammenhang mit Machtverhältnissen notiert sind.<sup>307</sup> Diese sollen zugunsten einer feministisch orientierten „Neuordnung“<sup>308</sup> geändert werden.

*„Communication technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies. These tools embody and enforce new social relations for woman world-wide. Technologies and scientific discourses can be partially understood as formalizations, i.e., as frozen moments, of the fluid social interactions constituting them, but they should be also viewed as instruments for enforcing meanings.“*<sup>309</sup>

Haraway konzipierte die Cyborg Figur als ein Oberflächenwesen ohne Unterbewusstsein, welches sich somit auch der Psychoanalyse Freuds verweigert.

*„The cyborg body both writes and is written and in the process learns and changes. For Haraway, cyborgs are then subjects who make statements that transform themselves and the boundaries of the way things are. Cyborgification is subjectification.“*<sup>310</sup>

Somit sind sowohl ethnische als auch klassenspezifische Grenzen oder geschlechtliche Identitäten für die Cyborg bedeutungslos. Stattdessen bilden diese Kategorisierungen, „Markierungen auf einem Weg offener Optionen.“<sup>311</sup> Haraway spricht hier von einer „Postgender World“,<sup>312</sup> in welcher geschlechtliche Identitäten keinen Ursprung mehr darstellen, sondern als politische und sexuelle Markierungen je nach Kontext mit neuen Bedeutungen besetzt werden.

---

<sup>307</sup> „Michel Foucault’s biopolitics is a flaccid premonition of cyborg politics, a very open field.“ Gleich zu Beginn des Manifests bezieht Haraway auf Foucaults Biopolitik, jedoch scheint sie sich später im Text wiederum von Foucault abzuwenden: „The cyborg is not subject to Foucault’s biopolitics: the cyborg stimulates politics, a much more potent field of operations.“ Vgl. Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985. S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S.150 und 162.

<sup>308</sup> Lübke, Valeska: Cybergender. Geschlecht und Körper im Internet. Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2005. S.42.

<sup>309</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S.164.

<sup>310</sup> Morse, Margarete: Sunshine and Shroud: Cyborg bodies and the Collective and Personal Self. [http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

<sup>311</sup> Angerer, Marie-Luise: Postsexuelle Körper. The Making of..... Begehren, digitales. [http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/postsexuelle\\_koerper](http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/postsexuelle_koerper) (15.01.2009)

<sup>312</sup> „The cyborg is a creature of a post-gender world: it has no truck with bisexuality, pre-oedipal symbiosis, unalienated labour, or other seductions to organic wholeness through a final appropriation of all the powers of the parts into a higher unity.“ Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985. S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S.150.

Die Figur der Cyborg entzieht sich jeglicher Festlegung und Kategorisierung und produziert „Identität temporär in ständig neuen Allianzen und ständige variierenden Interaktionen“<sup>313</sup>.

*„Our bodies, ourselves; bodies are maps of power and identity. Cyborgs are no exception.“<sup>314</sup>*

Betrachtet man diverse Cyborgimaginationen bzw. -visualisierungen außerhalb des wissenschaftlichen Kontextes in „populären Bilderwelten“,<sup>315</sup> so lässt sich eine dominante Orientierung am Körperbild des Menschen feststellen.<sup>316</sup> Die betonte Ausrichtung dieser Figuren an einer „mehr oder weniger menschlichen Kontur“<sup>317</sup> erweckt Assoziationen der Mythologie des künstlichen Menschen, einer Form der Selbstschöpfung nach Menschen Ebenbild.<sup>318</sup> Die Figur der Cyborg, eigentlich als ein Pendant zu „a mix of flesh, electronics and steel“<sup>319</sup> gedacht, welche auch nicht den Kampf zwischen Menschheit und Maschine austrägt oder eine stringente Nachfolgerin aus der Familie der Automaten bzw. der Maschinenmenschen ist<sup>320</sup>, wird in den

---

<sup>313</sup> Angerer, Marie-Luise: Postsexuelle Körper. The Making of..... Begehren, digitales.

[http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/postsexuelle\\_koerper](http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/postsexuelle_koerper) (15.01.2009)

<sup>314</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: *Socialist Review*, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991.S.180.

<sup>315</sup> Harrasser, Karin: Von der Cyborg zur Hysterie und zurück. In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.; Uppenkamp, B.](Hg[g.]): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.31.

<sup>316</sup> „>>Der Mensch, als das schönste und vollkommenste Werk Gottes hat einen (...) harmonischeren Körperbau als die übrigen Geschöpfe und enthält alle Zahlen, Masse, Gewichte, Bewegungen, Elemente (...) in sich, und alles gelangt in ihm, als dem erhabensten Meisterwerk, zu einer Vervollkommenheit(...) << Es gibt kein Glied am menschlichen Körper, >> das nicht einem Himmelszeichen, einem Stern, einer Intelligenz, einem göttlichen Namen im Urbild Gottes selbst entspricht.“ So lässt sich trotz der unzähligen möglichen Variationen der Imagination der Cyborgfigur dennoch jene Form des dominanten Anthropozentrismus, wobei der Menschen als Maß des Universums verstanden wird, auch in den Cyborgvisualisierungen vorfinden. Vgl. Agrippa von Nettesheim zitiert nach: Roob, Alexander: *Alchemie&Mystik. Das hermetische Museum*. Köln: Taschen Verlag 2002.S. 535.

<sup>317</sup> Vgl. Kuni, Verena: *Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neu Mythologien von >künstlichen Menschen<* [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-körper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-körper_I/) (12.02.2009)

<sup>318</sup> Vgl. Ebda.

<sup>319</sup> Morse, Margarete: *Sunshine and Shroud: Cyborg bodies and the Collective and Personal Self*.

[http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

<sup>320</sup> So schreibt Haraway in Hinblick auf die Geschichte der Automaten und Maschinenmenschen: „From the seventeenth century till now, machines could be animated – given ghostly souls to make them speak or move or to account for their orderly development and mental capacities. Or organisms could be mechan-ized – reduced to body understood as resources of mind. These machine/organism relationships are obsolete, unnecessary.“ Haraway, Donna: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century*. In: *Socialist Review*, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991.S.178.

Populärmedien jedoch meist auf diese Weise präsentiert.<sup>321</sup> Da die bildhafte Imagination der Cyborg, somit eines Hybriden zwischen Organismus und Maschine, Mensch und Tier, virtuell und materiell, einen scheinbar unendlichen Möglichkeitsraum an Verkörperungen anbietet, verwundert dessen starke Anbindung an der menschlichen Gestalt und Form.<sup>322</sup> Verena Kuni erklärt sich diese dominante anthropozentrische Sichtweise einerseits aus dem Ursprung des Cyborgbegriffs aus der Raumforschung, um einen im Weltraum überlebensfähigen Menschen, dessen Ausstattung mit technischen Zusatzfunktionen „organisch mit ihm verschmelzen“<sup>323</sup> zu bezeichnen, andererseits in der christlichen Religion begründeten Sehnsucht des Menschen nach der Selbstschöpfung<sup>324</sup> um die eigene Endlichkeit zu überwinden. Die vorherrschende Orientierung der Cyborgkonfigurationen an der menschlichen Gestalt zeigen somit ein Paradoxon auf. Diese Imaginationen verkörpern die Sehnsucht des Menschen „nach einer Überwindung des >>Menschlichen, allzu Menschlichen<<“<sup>325</sup> und sind „damit charakteristisch für ein post-humanes Denken“<sup>326</sup>. So kommt es dazu, dass sich die Vorstellungen von Cyborgs,

---

<sup>321</sup> Vgl. Morse, Margarete: Sunshine and Shroud: Cyborg bodies and the Collective and Personal Self. [http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

<sup>322</sup> Vgl. Die Cyborgfiguration in den Filmen „Terminator“, „Robocop“, „A.I“, „I’m a cyborg but that’s okay“, u.v.a.

<sup>323</sup> Vgl. Clynes, M. E., [Kline, N.S.] (Hg[g.]): Cyborgs and Space. Original in: Astronautics. September Issue 1960. S. 26-27 und 75-76. <http://www.scribd.com/doc/2962194/Cyborgs-and-Space-Clynes-Kline> (2.2.2010) als auch die Ausführungen in Kapitel 2.2 auf Seite 25 unter der Fußnote 112. und Vgl. Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara: Artificielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S. 17-18. und Vgl. Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von >künstlichen Menschen< [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/) (12.02.2009)

<sup>324</sup> Verena Kuni betont hier die Bedeutung des „Spiegelverhältnisses zwischen der >Gottesebenenbildlichkeit< des Menschen und der >Menschenebenenbildlichkeit< Gottes“, welche durch die religiöse Tradition überliefert wurde. „Es ist der Mensch, der sich als Maß aller Dinge begreift - und in seiner Fähigkeit, Leben zu geben und Menschen zu zeugen, weiß er sich >seinem Schöpfer< nahe.“ Die Endlichkeit, im Besonderen die Sterblichkeit des Menschen verweist auf seine Menschlichkeit. Die Auferstehung zum ewigen Leben gilt in der christlichen Religion als ein Beweis der Göttlichkeit und die Sehnsucht danach, so Kuni, bestimmt den Menschen und dessen „Allmächtsphantasien“ künstliche Menschen zu erschaffen. Vgl. Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-) Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von >künstlichen Menschen<.

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/) (12.02.2009)

und Vgl. Rossini, Manuela: Zootologien: Companion Species und Ribofunk. In: Angerer, Marie-Luise [König, C.] (Hg[g.]): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.43.

<sup>325</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von >künstlichen Menschen<

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/) (12.02.2009)

<sup>326</sup> Ebda.

welche eigentlich die Transgression des Menschlichen symbolisieren, sich immer an dem Menschen als Herkunft messen und daher oft an der menschlichen Figuration gebunden bleiben.<sup>327</sup>

Manuela Rossini wiederum kritisiert die starke Verhaftung der Cyborgfigurationen als Mischwesen zwischen Mensch und Maschine statt anderer Hybriden wie etwa zwischen Mensch und Tier oder Tier und Maschine. Auf Grund dessen hat sich Rossini bereits von der Cyborgfigur als „Ikone des Posthumanismus“ abgekehrt und ist bei ihrer Suche nach neuen „transgenen Posthumans und Tier-Mensch-Hybriden“ auf das „Ribofunk. The Manifesto“ von Paul Di Filippo gestoßen.<sup>328</sup> Auch Donna Haraway hat sich mit ihrem Buch „When Species meet“ und in dem „The companion Species Manifesto“ von der Cyborgfigur gelöst. „By the end of the millenium, cyborgs could no longer do the work of a proper herding dog to gather the threads needed for critical inquiry.“<sup>329</sup> In dem direkten Umgang und Kontakt mit Tieren, im Spezifischen mit Hunden, erkennt Haraway eine Möglichkeit, den cartesianischen Körper/Geist Dualismus, der bei Imaginationen der Cyborgfigur teilweise zur vollkommenen Entmaterialisierung und Vorherrschaft des Geistes als „reine“ Information führt, doch noch zu durchbrechen und schlägt daher die Figur der „companion species“ vor, die nicht nur Mensch-Tier-Hybriden sondern auch jene zwischen Organismen und Nicht-Organischem einschließt. Diese Figur soll als „Orientierungspunkt für das Erfassen von Relationalität und Ko-Präsenz mit signifikanten Anderen unterschiedlichster Art(en) in den >Naturkulturen< des 21. Jahrhunderts“<sup>330</sup> dienen.<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup> Ebda.

<sup>328</sup> Di Filippo formuliert in seinem ironischen Manifest, in Bezug auf Haraways „Cyborg Manifesto“, eine Kritik an den mittels diverser Medien verbreiten „Cyberkonfigurationen“. In dem von ihm erfundenen neuen Genre des „Ribofunk“, ein Wortspiel aus Ribosom und Funk, deutet er auf die Verschiebung des Machteinflusses „für die Neudefinition des Humanen und die Emergenz neuer Lebensformen“ von „rein kybernetischen Interventionen“ zu „biologischen Prozessen, in der Interaktion mit Technik“ hin. Vgl. Rossini, Manuela: Zoontologien: Companion Species und Ribofunk. In: Angerer, Marie-Luise[König, C.](Hg[g.]): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 52-53.

<sup>329</sup> Donna Haraway zitiert nach: Ebda.S. 51.

<sup>330</sup> Ebda.S. 52.

<sup>331</sup> Vgl. Ebda.S. 50-53.

Ein weiterer Kritikpunkt an der Figur der Cyborg, so Barbara Becker, ist die völlige Entgrenzung und folglich der Verlust der Ich-Identität.<sup>332</sup> Für Elvira Scheich kommt es im „Cyborg Manifesto“ statt der herkömmlichen „Ignoranz von Andersartigkeit“<sup>333</sup> zu einer „Idealisierung der Fremdheit“<sup>334</sup> und „Unschärfen im Gesellschaftsverständnis von Haraway“<sup>335</sup>. Yvonne Volkart wiederum verweist auf die gehäuft anzutreffenden zitierten Textpassagen aus dem „Cyborg Manifesto“, welche jedoch entgegen der ursprünglichen Intention Haraways oft betont techno-deterministisch argumentierend eingesetzt werden.<sup>336</sup> Auch die Textsorte und der ironische Charakter des „Cyborg Manifestos“ wird ihrer Meinung nach in dessen Rezeption teilweise nicht mitgedacht und häufig vernachlässigt.<sup>337</sup> Die Berufung auf das Cyborgkonzept „dient insofern häufig mehr der eigenen Positionsbestimmung innerhalb der Debatte als dem Versuch einer präzisen, empirisch untermauerten Analyse beobachteter Veränderungen.“<sup>338</sup> Für Barbara Orland hat die Cyborgfigur „selbst schon wieder ontologischen Status im feministischen Diskurs erzielt(...)“<sup>339</sup>. Wie bereits das Zitat aus dem „Cyborg Manifesto“ zu Beginn dieses Kapitels vorausschauend verdeutlicht - „(...)illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers after all, are inessential.“<sup>340</sup> - scheint es so, als ob sich die Cyborg

---

<sup>332</sup> Vgl. Becker, Barbara: Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen. In: Angerer, Marie-Luise[Peters, K.; Sofoulis, Z.](Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002.S.266-268. und in Hinblick auf die Kategorie der „Rasse“ als auch sexueller Differenzierung Vgl.: Fink, Dagmar[Lummerding, S.](Hg[g.]): Strange Days for Race and gender. Transgressionsversprechen und Kohärenzphantasmen im context des ‚Cyberspace‘.In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.164-174.

<sup>333</sup> Scheich, Elvira: Frauen und Männer in der Techno Science? Überlegungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft. In: Nebelung, Andreas[Proferl, A.; Schultz I.] (Hg[g.]): Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6).Opladen: Leske + Budrich Verlag 2001.S.82.

<sup>334</sup> Ebda.S. 82.

<sup>335</sup> Ebda.S. 82.

<sup>336</sup> Vgl. Volkart, Yvonne: Diese Körper genannten transnationalen Moleküle.

[http://www.obn.org/reading\\_room/writings/html/haraway.html](http://www.obn.org/reading_room/writings/html/haraway.html) (17.02.2010)

<sup>337</sup> Vgl. Harrasser, Karin: Von der Cyborg zur Hysterie und zurück.In: Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S.32 und 37.

<sup>338</sup> Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara: Artifizelle Körper-Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S. 11.

<sup>339</sup> Ebda.S. 11.

<sup>340</sup> Haraway, Donna:A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985.S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991.S.151.



Figur nicht nur von ihrem Vater sondern inzwischen auch ihrer Mutter gelöst und ein Eigenleben entwickelt hat, welches nicht mehr mit dem Ursprung der Figur und der Intention Haraways korrespondiert.<sup>341</sup>

*„Cyborgs sind hybride Kreaturen – nicht nur Mischwesen aus Maschine und Organismus, sondern auch Konstrukte, in denen individuelle wie gesellschaftliche Wahrnehmungen und Projektionen, Realitäten und Fiktionen miteinander verschmelzen.“<sup>342</sup>*

## 4.2 Der mutierte Körper (K. Hayles)

*„What to make this shift from the human to the posthuman, which both evokes terror and excites pleasure?“<sup>343</sup>*

*„In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr oder weniger als die Entfaltung eines Raumes, indem es schließlich möglich ist, zu denken.“<sup>344</sup>*

Der Diskurs um das in den Medientheorien viel zitierte „Ende des Menschen“ bei Foucault in „Die Ordnung der Dinge“ (1978), in welchem er dem Menschen das Verschwinden ähnlich einem Gesicht im Sand am Meeresufer prophezeit<sup>345</sup>, mündete schließlich in der heterogenen Diskussion um den Posthumanismus.<sup>346</sup> Foucault beschreibt mit dem „Verschwinden des Menschen“ die Veränderung des Denkens vom Menschen. Er verweist dabei auf den

---

<sup>341</sup> Vgl. Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara: Artificielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S. 11. und 17-18.

<sup>342</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von >künstlichen Menschen< [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/) (12.02.2009)

<sup>343</sup> Hayles, Katherina: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.S. 4.

<sup>344</sup> Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.S. 412.

<sup>345</sup> Zu dem Diskurs um das „Tod des Subjekts“ bzw. „das Verschwinden des Körpers“ im postmodernen Denken bei J.Baudrillard und J. Lyotard bzw. zur Ästhetik des entleibten Körpers bei P. Virilio Vgl. Lyotard, Jean Francois: Immaterialität und Postmoderne. Berlin: Merve Verlag 1985.S. 10. und Vgl. Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz Verlag 1982.S.112-117. und Vgl. Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwinden., Berlin: Merve Verlag 1986. Sowie die Ausführungen von Peter Bürger über das Verschwinden des Subjekts als eine postmoderne Utopie. Vgl. Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt am Main; Suhrkamp Verlag 1998.

<sup>346</sup> Vgl. Orland, Barbara: Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen. In: Orland, Barbara: Artificielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.S.9.

bedeutenden Einschnitt im „Denken des Menschen“ während des 17. Jahrhundert. Ab diesem Zeitpunkt wird Bedeutung und Identität nicht mehr wie zuvor durch das Konzept der Ähnlichkeit, sondern durch das Prinzip der Differenz bestimmt. In Folge kommt es zur Generierung neuer Wissenskomplexe über das Denken vom Menschen. „Was bedeutet nun aber dieses >>Denken des Menschen<<“<sup>347</sup> bei Foucault, fragt Marie-Luise Angerer und kommt auf den Schluss, dass es heißt „Zunächst: sich den Menschen imaginieren, sich ein Bild machen von ihm, sodann: ihn beschreib- und analysierbar werden zu lassen(...)“.<sup>348</sup> Mit dieser Aussage kommt es, wenn auch indirekt, zu einer Betonung der Bedeutung des Bildes bzw. der Imagination des Menschen in Hinblick auf das Denken über ihn. In dieser Diplomarbeit werde ich immer wieder auf den Einfluss der visuellen Repräsentation, welcher in diesem Zitat bereits angedeutet wird, zurückkommen. Dieses Bild bzw. die Imagination des posthumanen Menschen fällt jedoch sehr vielfältig und different aus.<sup>349</sup>

*„We need first to understand that the human form – including human desire and all its external representations – may be changing radically, and thus must be re-visioned. We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end as humanism transforms itself into something that we must helplessly call post-humanism.“<sup>350</sup>*

Katherine Hayles versucht in ihrem Buch „How we become posthuman“ (1999) in drei Schritten das posthumane Subjekt zu erfassen. Im ersten Teil „How information lost its body“ beschreibt sie, wie es zur entkörperlichten Information und dessen Konzept als eine von der Materie getrennter Einheit gekommen ist. Im zweiten Teil erklärt sie: „how the cyborg was created as a technological artifact and cultural icon“, und im dritten Teil, der mit beiden vorangegangenen inhaltlich eng verwoben ist, kommt es zu der Auseinandersetzung mit dem Konzept des Humanismus und dem Posthumanismus. Nach Hayles ist allen Ansätzen des Posthumanismus die Idee der Symbiose des Menschen mit Computern bzw. intelligenten Maschinen gemeinsam. Die Vorsilbe „Post“ bezeichnet für Sie dabei sowohl etwas Positives als auch Negatives. Die

---

<sup>347</sup> Angerer, Marie-Luise: Antihumanistisch, Posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ‚Spiel der Strukturen‘ und der ‚Limitation des Körpers‘. In: Angerer, Marie-Luise [Peters, K.; Sofoulis, Z.] (Hg[g].): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002. S. 224.

<sup>348</sup> Ebda. S. 224.

<sup>349</sup> Vgl. Ebda. S. 223-225.

<sup>350</sup> Ihab Hassan zitiert nach: Hayles, Katherine: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999. S. 1.

Aussicht, posthuman zu werden, „both terrifies and gives pleasure“<sup>351</sup>. „Post“, im Sinne von „nach dem Menschen“, impliziert dessen Ende und mündet häufig in den apokalyptischen Thesen wie z.B. bei Hans Moravec und Michael Dyer, in welchen die Spezies Mensch nicht nur im wörtlichen Sinn von einer anderen verdrängt, sondern die Menschheit von intelligenten Maschinen auch ersetzt wird. Für Hayles ist die Vorsilbe „Post“ jedoch positiv besetzt und beinhaltet die Möglichkeit, neue Wege den Menschen zu denken. „ (...) getting out of some of the old boxes and opening up new ways of thinking about what being human means.“<sup>352</sup> Im Vergleich zwischen dem humanistischen Menschenbild und dem Posthumanen betont Hayles den Verlust der Annahme eines gesonderten individuellen Willens oder der Sehnsucht eines autonomen Subjekts beim Posthumanen. „If human essence is freedom from the wills of others, the posthuman is ‚Post‘ not because it is necessarily unfree but because there is no a priori way to identify a self-will that can be clearly distinguished from an other-will.“<sup>353</sup> Stattdessen skizziert sie das posthumane Subjekt als ein „amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction.“<sup>354</sup>

Immer wieder erwähnt Hayles die Bedeutung der Verkörperung im Konzept des posthumanen Subjekts und versucht den Geist/Körper Dualismus zu vermeiden. Daraus folgt Hayles' Unterscheidung zwischen Körper und Verkörperung. Der Körper ist für Hayles ein „abstraktes Konzept (...), das immer kulturell konstruiert ist. Egal, wie man ihn sich vorstellt, der >Körper< generalisiert ausgehend von einer Gruppe von Beispielen und verfehlt in diesem Sinne stets den spezifischen Körper einer Person, der notwendigerweise in größerem oder kleinerem Ausmaß von der kulturell konstruierten Norm abweicht.“<sup>355</sup> Die Verkörperung wiederum ist, so Hayles,

---

<sup>351</sup> Hayles, Katherine: Conclusion. What does it mean to be posthuman?  
<http://online.itp.ucsb.edu/online/colloq/hayles1/oh/09.html> (19.02.2010)

<sup>352</sup> Ebda.

<sup>353</sup> Hayles, Katherine: How we became posthuman. *Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999. S. 4.

<sup>354</sup> Ebda. S. 3.

<sup>355</sup> Hayles, Katherine: Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments (1). dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N. : Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten. In: Huber, Jörg (Hg.): *Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11)*, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289-304. <http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

zwar zu einem gewissen Teil auch kulturell konstituiert, jedoch im Hinblick auf den langen Entstehungszeitraum dieser Interaktion von „bewussten Geist und physiologischen Strukturen“<sup>356</sup> im Zuge der biologischen Evolution, nicht zur Gänze kulturell determiniert. So fragt sie auch nach den Formen der Veränderung durch die Verschiebung der verkörperten Erfahrung, welche durch die Auflösung des Natur/Technik Dualismus ausgelöst wurde.<sup>357</sup>

*„Der Körper ist die menschliche Form von außen gesehen, aus einer kulturellen Perspektive, die danach strebt, Repräsentationen anzufertigen, die für Körper im Allgemeinen stehen können. Verkörperung wird von innen erfahren, von den Gefühlen und Empfindungen, welche die dynamische Textur unseres Lebens ausmachen.“<sup>358</sup>*

In Folge der kybernetischen Dekonstruktion des liberalen humanistischen Subjekts kommt es jedoch zu der Betonung des Geistes und Minderung des Körpers. Der Mensch wird dabei als ein Konglomerat aus Informationen verstanden.<sup>359</sup> Im Zuge des Körperverschlusses der Information impliziert dieses Menschenverständnis auch die Auslöschung der Verkörperung. Insofern zieht Hayles eine Parallele zwischen dem Körper/Geist Dualismus des humanistischen Subjekts der Moderne und dem posthumanen Subjektentwurf im Feld der Kybernetik. “To the extent that the posthuman constructs embodiment as the instantiation of thought/information, it continues the liberal tradition rather than disrupts it.”<sup>360</sup> Im Gegensatz zur Kybernetik erkennt Hayles gerade in der Dekonstruktion des liberalen humanistischen Subjekts die Möglichkeit einer Rückkehr zum

---

<sup>356</sup> Ebda.

<sup>357</sup> Vgl. Ebda.

<sup>358</sup> Ebda.

<sup>359</sup> Interessant ist in diesem Bezug auch die Anwendung moderner Visualisierungsverfahren im Bereich der Medizin, bei welchen „(...) am Anfang diskrete Daten stehen, die bestenfalls auf Messungen beruhen, aber nicht notwendiger optischer Natur sind, vielmehr nicht selten bereits auf theoretischen Annahmen und Rechnungen fußen(...)“ insofern „nährt sich ihr Bildliches – unter Abzug seiner Ästhetizität – der Schrift und ihrer diskursiven Textur.“ Hier bildet nicht mehr „ein genuin Sichtbares (...) den Ausgangspunkt, um zum Bild zu werden, vielmehr >Informationen< im kybernetischen Sinne, welche erst am Ende der Kette in visuelle Parameter verwandelt werden“ sind der Ursprung. Die rapide Verbreitung des Einsatzes bildgebender Verfahren in der Medizin führt auch in diesem Bereich zu einer „digitalen > Skulptur<, der virtuellen Modellierung figuraler Formen, die gänzlich immateriell bleiben“ und somit erneut zu einer Entmaterialisierung des Körpers. Vgl. Mersch, Dieter: Wissen in Bildern. Zur visuellen Epistemik in Naturwissenschaft und Mathematik. In: Hüppauf, Bernd[Weingart,P.](Hg[g].): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag 2009.110-118.

<sup>360</sup> Hayles, Katherina: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.S. 5.

materiellen, fleischlichen Körper<sup>361</sup> und somit die Überwindung dieses Dualismus. So ist für sie „(...) human being first of all embodied being, (...)“<sup>362</sup> und „(...) human life is embedded in a material world of great complexity (...)“<sup>363</sup> Die Idee „(...)unser Bewusstsein auf Computer herunterzuladen und als körperlose Informationsmuster zu leben, um den Schwächen des menschlichen Körpers und insbesondere der Sterblichkeit zu entkommen“<sup>364</sup> ist für Hayles, „das was Haraway eine maskulinistische Phantasie zweiter Geburt nennt (...)“<sup>365</sup> und erinnert in diesem Sinne an den mit dem Schöpfermythos des Prometheus einhergehenden Traum der Selbsterschaffung - der künstlichen Reproduktion des Menschen.

Hayles positioniert das posthumane Subjekt, analog zu der Präsenz/Absenz Dualität der Moderne, in der Dialektik zwischen „pattern/randomness“<sup>366</sup>. Dabei nimmt für sie das Chaos - „randomness“ - aus dem bestimmte Muster und Strukturen - „pattern“ - erst entstehen, u.a. mit Verweis auf Chris Langton und Stuart Kauffman, für welche Chaos sowohl die Evolution des künstlichen als auch biologischen Lebens beschleunigt, eine bevorzugte Rolle ein und widerspricht damit der traditionellen Privilegierung von „pattern“.<sup>367</sup> Durch diese Verschiebung von Absenz/Präsenz zu pattern/randomness werden die Dichotomien der Moderne hinfällig, und an die Stelle der Kastration, welche für sie das moderne Subjekt bezeichnet, tritt mit dem

---

<sup>361</sup> „I see the deconstruction of the liberal humanist subjecty as an opportunity to put back into picture the flesh that continues to be erased in contemporary discussions about cybernetic subjects.“ Sie zitiert weiters William Gibsons Charakterisierung des posthumanen Körpers in Neuromancer als „a data made flesh“ sowie auch Arthur Kroker und seine Aussage über die „flesh-eating 90s“ Vgl.: Ebda.S5.

Auch für J. Butler birgt die Rückkehr zum Körper ein gewisses Befreiungspotential. „Weg zu einer Rückkehr zum Körper (...), dem Körper als einem gelebten Ort der Möglichkeit, dem Körper als einem Ort für eine Reiche sich kulturell erweiternder Möglichkeiten.“ Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.S. 10-11.

<sup>362</sup> Hayles, Katherina: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.S.283.

<sup>363</sup> Ebda.S. 5.

<sup>364</sup> Hayles, Katherine: Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments (1). dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N. : Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten.In: Huber, Jörg (Hg.): Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11), Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289-304. <http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

<sup>365</sup> Ebda.

<sup>366</sup> Hayles, Katherina: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.S. 32-33.

<sup>367</sup> Hayles, Katherine: Conclusion. What does it mean to be posthuman? <http://online.itp.ucsb.edu/online/colloq/hayles1/oh/11.html> (19.02.2010) und <http://online.itp.ucsb.edu/online/colloq/hayles1/oh/12.html> (19.02.2010)

Posthumanismus die Mutation. Die Mutation ist für Hayles bereits in der pattern/randomness Dialektik impliziert und bezeichnet dessen ständige Wechselwirkung. Als exemplarisches Beispiel führt sie David Cronenbergs Film „The Fly“ an, in welchem dem Protagonisten während des Prozesses bei der Verwandlung zu einer Fliege der Penis abfällt, was jedoch nicht die Transformation von männlich in weiblich, als ein kastrierter Mann, sondern von menschlich in etwas „anderes“ („becoming-other“) bzw. nicht menschliches darstellt. Die Mutation markiert somit den Punkt im Wechselspiel von pattern und randomness, an welchem das System sich in eine neue Richtung entwickelt, was Hayles am Beispiel des genetischen Codes konstatiert.<sup>368</sup> Das entscheidende Moment vom humanistischen zum posthumanistischen Subjekt vollzieht sich somit „über die Spur des Sexuellen“<sup>369</sup>. Marie-Luise Angerer erkennt hier eine Parallele zu Rosi Braidottis „Metamorphoses“ (2002), in welchem Braidotti als alternative Formen des „becoming-other“, jene des „becoming-animal; the cyborg, the coyote, the trickster, the onco-mouse (...)“<sup>370</sup> vorschlägt. Angerer fragt im Gegensatz zu Hayles jedoch nicht nach „dem Verschwinden des Körpers“ oder betont, wie viele feministische Theoretikerinnen im Zuge des „Cyborg Manifestos“, die Verschiebung der Geschlechterrollen, sondern erforscht stattdessen, wie der menschliche Körper des posthumanistischen Subjekts verstanden werden kann bzw. „dieser als sexuiert zu verschwinden begonnen hat.“<sup>371</sup> Die Sexierung ist, so Angerer, der Moment der Differenz zwischen Tier und Mensch sowie auch jener zwischen Mensch und Maschine. Das Konzept eines posthumanen Menschenbildes geht daher immer mit der Auslöschung der Sexierung einher. Sie verweist dabei auf die Tendenz „der Rede vom Leben des Menschen“<sup>372</sup>, welche sich „immer stärker wieder in Richtung Animalitas bewegt (...)“<sup>373</sup>. In Hinblick auf die

---

<sup>368</sup> “Consider the example of the genetic code. Mutation normally occurs when some random event (for example, a burst of radiation or coding error) disrupts an existing pattern and something else is put in its place instead. Although mutation disrupts pattern, it also presupposes a morphological standard against which it can be measured and understood as a mutation. If there were only randomness, (...), it would make no sense to speak of mutation. We have seen that in electronic textuality, the possibilities for mutation within the text are enhanced and heightened by long coding chains. We can now understand mutation in more fundamental terms.” Hayles, Katherine: *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.S.33.

<sup>369</sup> Angerer, Marie-Luise: *Antihumanistisch, Posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ‚Spiel der Strukturen‘ und der ‚Limitation des Körpers‘*. In: Angerer, Marie-Luise [Peters, K.; Sofoulis, Z.] (Hg.): *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*. Wien. Springer Verlag 2002.S.246.

<sup>370</sup> Rosi Braidotti zitiert nach: Ebd. S. 244.

<sup>371</sup> Ebd. S. 247.

<sup>372</sup> Ebd. S. 247.

<sup>373</sup> Ebd. S. 248.

Erkenntnisse der Genforschung, welche die Grenze zwischen Tier und Mensch, aufgrund der Ähnlichkeit des gemeinsamen genetischen Codes, verschiebt, erkennt sie eine Abwendung von Fragen des Gender oder Sex und eine Hinwendung zu jenen nach dem spezifisch Humanen.<sup>374</sup> Nicht nur die Dichotomien im Gender- als auch Sexbereich sind konstruiert, sondern auch jene Grenze zwischen Mensch und Tier erweist sich „jetzt als bloße Arroganz, als Gattungszentrismus“.<sup>375</sup>

#### 4.2.1 Vom fragmentierten zum monströsen/mutationistischen Körper

*„Wenn die Frage der Vormoderne lautete: „Wie sollte ein Körper leben?“ und die der Moderne: „Wie erkennt man einen Körper?, dann ist die Frage der Postmoderne: „Wie soll mein Körper aussehen?“<sup>376</sup>*

Philip. J. Sampsons Idee weiterführend wäre dann die Frage des Posthumanismus: Wie kann ich meinen Körper formen bzw. gestalten? und würde somit jener der Postmoderne ähneln, sich jedoch in der darin implizierten Konsequenz unterscheiden.

*„Das gesteigerte Ich-Bewusstsein und die Persönlichkeitsentfaltung, die die siebziger Jahre, das >>Ich-Jahrzehnt<<, prägten, und die leidenschaftliche Selbstdarstellung und Ich-Bezogenheit der achtziger Jahre lassen auf ein überwältigendes Interesse daran schließen. Die gesellschaftliche Definition des Selbst zu überdenken, wenn nicht gar neu zu formulieren. (...) Lässt sich die Moderne als das Zeitalter der Entdeckung des Selbst bezeichnen, so muss unsere postmoderne Gegenwart als eine Zeit des Übergangs zur Auflösung des Selbst gelten. Vielleicht wird sich die künftige >> post-humane<< Zeit durch eine Neukonstruktion des Selbst auszeichnen.“<sup>377</sup>*

Parallel zur Erforschung von „immer kleinere[n Anm. Kummer] Einheiten des Lebens“<sup>378</sup> im Bereich der Naturwissenschaften, ist auch das Phänomen des fragmentierten Körpers bereits in der Moderne, wie dem Kubismus, Surrealismus als auch im Futurismus, in der bildenden Kunst vorzufinden. So vollzieht sich, reflektiert in den genannten Kunstströmungen, zu Beginn des 20.

---

<sup>374</sup> Vgl. Ebda.S. 244-248.

<sup>375</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S.101.

<sup>376</sup> Ebda.S. 99.

<sup>377</sup> Deitch, Jeffrey (Hg.): Post Human. Feldkirchen: Oktagon Verlag 1992. (Ausstellungskatalog)

<sup>378</sup> Heidt-Heller, Renate[Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g.]): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfilden – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.S. 34.

Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel. Das Ich orientiert sich nicht mehr „an einer mythisch-religiösen (Über)Figur, sondern untersuchte sich selbst und vermaß sich im Kontext des theatralischen Alltags (...).“<sup>379</sup> Besonders durch den Einsatz des Fotoapparates sowie der Filmkamera bzw. der technischen Reproduktionsmittel im Allgemeinen, begann das Ich „als Reflexionsmedium (...), von sich als jemandem anderen zu erzählen; das Ich wurde zur Kunstfigur.“<sup>380</sup> Die Produktion verschiedener Ansichten des Ichs führten zur Fragmentierung und „Bruch der Identität, der Vorstellung einer Einheit von Körper und Person. (...) die Integrität des Subjekts war einem interpretativen und spekulativen Spiel von Möglichkeiten unterworfen.“<sup>381</sup> Der daraus resultierende fragmentierte Körper in der bildenden Kunst, welcher auf die Fragmentation des imaginierten Körpers bei Lacan zurückgreift, ist auch eine Reflexion auf das allgemeine Empfinden einer körperlichen Fragmentierung in der Gesellschaft. Statt einer „Einheit, ein identisches Ganzes des abgebildeten Subjekts“<sup>382</sup> bzw. einer homogenen Form, wird der oder die RezipientIn in der bildenden Kunst nun mit „Körperspuren“<sup>383</sup> und der Desintegration oder dem Zerfall des Körpers konfrontiert.<sup>384</sup> Die Tendenz zur Fragmentation findet sich auch im Bereich der klinischen Medizin wieder, wo die Fachtermini, welche Teile des Körpers und deren Eigenschaften beschreiben sollen, im Laufe der letzten Jahrzehnte durchgehend differenzierter geworden sind, um „immer spezifischere Details des lebendigen Organismus zu begreifen(...)“.<sup>385</sup> Insofern ist der Anspruch, „den menschlichen Organismus in

---

<sup>379</sup> Vogel, Fritz F.: *The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840-2005.*Schauplatz 9. Köln,Weimar, Wien: 2006.S. 204.

<sup>380</sup> Ebda. S. 204

<sup>381</sup> Ebda. S. 204

<sup>382</sup> Ebda.S. 204

<sup>383</sup> Der Begriff der „Körperspuren“ sowie „Körperfragmente“ erfährt, so Barbara Orland, im Zuge des Posthumanismus eine gewisse Popularität in den Medienwissenschaften. Vgl. Orland, Barbara: *Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen.* In:Orland, Barbara: *Artifizielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8.* Zürich: Chronos Verlag 2005. S. 10. und Angerer, Marie-Luise: *body options.körper.spuren.medien.bilder.* Wien: Turia+ Kant Verlag 1999.

<sup>384</sup> Laura Mulvey analysiert in dem Essay „Eine Phantasmagorie des weiblichen Körpers“ an Hand der Arbeiten der Künstlerin Cindy Sherman die Transformation der Darstellung des weiblichen Körpers vom maskierten, entstellten bzw. fetischisierten hin zum fragmentierten und zerfallenen Körper. Vgl. Mulvey, Laura: *Eine Phantasmagorie des weiblichen Körpers.* In: Duran, Régis(Hg.): *Katalog: Cindy Sherman.* Paris: 2006.

<sup>385</sup> Orland, Barbara: *Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen.* In: Orland, Barbara: *Artifizielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8.* Zürich: Chronos Verlag 2005.S.18.



Gänze zu erklären“<sup>386</sup> auch bereits in der Humanmedizin erloschen. In Hinblick auf die Vielfalt an wissenschaftlichen Disziplinen über den Körper wie der Anatomie, Physiologie, Biochemie, Psychologie, Biochemie, etc. wird einem „schnell klar, dass es das kohärente Wissen über den Körper nicht gibt.“<sup>387</sup>

Der Entwurf des fragmentierten Körpers der Postmoderne wandelt sich im Posthumanismus zum Körper als Projekt bzw. Material zur Selbstgestaltung. Der Körper als Einheit wird von den KünstlerInnen der Postmoderne dekonstruiert und im Zuge des Posthumanismus zur „formbaren Entität, die angemalt, modelliert und mit Prothesen ausgestattet (...) werden kann.“<sup>388</sup>. Auch der Körper/Geist Dualismus erfährt in der Postmoderne eine Verschiebung. Nicht mehr der Geist herrscht über den Körper, „nach Nietzsche eine, Extravaganz der Eitelkeit’ (...), eher ist der Körper primär“.<sup>389</sup> In den 80er Jahren ist die Fragmentierung des Körpers in der Kunst vor allem in dem vermehrten Einsatz von Körperprodukten bzw. Körperflüssigkeiten zu erkennen.<sup>390</sup> Die Auflösung der Dichotomien der Moderne und die Dekonstruktion des Körpers als Einheit münden in der Verschiebung der Grenze zwischen Körperwirklichkeit und Körperrepräsentation, was sich in dem Einsatz von Performances, Ready-mades oder lebendiger Skulpturen zeigt.<sup>391</sup>

Im Gegensatz dazu ist für die Künstler des Posthumanismus der Körper als Einheit bereits unvorstellbar und dessen Fragmentation „wird nicht mehr thematisiert, sondern als gegeben vorausgesetzt.“<sup>392</sup> Der Körper dient dabei als Material zur Selbstgestaltung. Die Performances von Stelarc oder Orlan, welche zwar an die Performancetradition der 70er Jahre anknüpfen, befassen sich nicht mehr ausschließlich mit der Dekonstruktion des Gender oder Sex, sondern

---

<sup>386</sup> Ebda.S. 18.

<sup>387</sup> Ebda.S. 19.

<sup>388</sup> L. Francke zitiert nach: Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S.104.

<sup>389</sup> Ebda.S. 102.

<sup>390</sup> Der Einsatz von Körperprodukten, besonders der Exkremente oder des Urin, ist bei Kurt Schwitters, Marcel Duchamp oder Georg Gorsch bereits in den 20er und 30er als auch später in den 60er Jahren vorzufinden. Jedoch erst mit den 80er Jahren „wurden Körperausflüsse richtiggehend chic“ Bsp. Kiki Smith, Gilbert & George, John Miller, Greer Lankton, Helen Chadwick u.v.a. Vgl. Liz Brooks “Vile bodies”. Artscribe. No. 88. September 1991. zitiert nach: Ebda.S.103.

<sup>391</sup> Vgl. Ebda.S. 100-109.

<sup>392</sup> Heidt-Heller, Renate [Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g.]): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.S.25.

vor allem mit der Grenzauflösung zwischen Natur und Technik und verweisen auf den enormen Einfluss der neuen Technologien auf den Körper und das Selbstverständnis des Menschen.<sup>393</sup> So meint etwa Stelarc, dass „wir an einem bestimmten Punkt in unserer Zukunft unsere Körper vollständig neu gestalten müssen. Für mich ist dieses Zeitalter die letzte Periode der Menschen (...).“<sup>394</sup> Die Fragmentierung der Postmoderne weicht somit im posthumanen Körperbild der manipulativen Zusammensetzung einzelner Entitäten. Als Folge der Grenzauflösung werden von den KünstlerInnen des Posthumanismus un kategorisierbare Körperkonstrukte geschaffen, welche Teile von Tier/Mensch/ Mann/Frau und Maschine vereinen.<sup>395</sup> Die Auflösung der Dichotomien geht in den mutierten Körperrepräsentationen der bildenden Kunst meist, analog zu Marie-Luise Angerers These des Posthumanismus, mit dem vollkommenen Verlust oder einer zumindest uneindeutigen Sexierung einher. Es kommt zu einer Vielfalt an konstruierten und konstruierbaren Körper- und Subjektvorstellungen.

*„Monsters have always defined the limits of community in Western imaginations. The Centaurs and Amazons of ancient Greece established the limits of the centred polls of the Greek male human by their disruption of marriage and boundary pollutions of the warrior with animality and women.“<sup>396</sup>*

Die Cyborg als Monster bezeichnet in der Position einer Grenzfigur das Moment einer ständigen Transformation und des Übergangs. Margarete Morse stellt die Cyborgfigur Haraways als vorläufigen Endpunkt in eine, historisch gesehen, lange Reihe von Verkörperungen, welche allesamt die jeweiligen Kulturveränderungen markieren. Nach Morse ist „each creature undergoing passage is precisely monstrous – a mixture of the incongruous and incommensurable - that is, <<illegitimate>> in a specific way unique to its time and place.“<sup>397</sup> Das Monströse hat

---

<sup>393</sup> Vgl. Ebda.S. 25-28.

<sup>394</sup> Stelarc zitiert nach: Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S.106.

<sup>395</sup> Neben den detailliert besprochenen Beispielen von Melhus und Siltberg aus dem Bereich der Videokunst in Kapitel 5 sind vor allem im Bereich der Skulptur als auch der Fotografie, Körperbilder von Chimären, Hybriden und Cyborgs zu finden. Bsp. Atelier van Lieshout, Aziz+Cucher, Dieter Huber,Thomas Hirschhorn, Stelarc, Rona Pondick, Matthew Barney, Chris Cunningham,Thomas Grünfeld, Orlan,Tony Oursler, Lim Young Sun, Heather Sheehan,Mariko Mori u.v.a.

<sup>396</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Centurs.In: Simians, cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991.S. 180.

<sup>397</sup> Morse, Margarete: Sunshine and Shroud: Cyborg bodies and the Collective and Personal Self.  
[http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

in Folge, so Morse, einen sehr weit gefassten Einflussbereich auf viele verschiedenen Sphären des Lebens.

*„Studies of ritual also tell us that monsters mark the middle or liminal stage in a rite of passage, for instance, between childhood and woman- or manhood, bachelorhood and marriage, and between being and non-being, birth and death. The body at the threshold of change is in-between categories and thus is neither/nor and both/and male/female, child/adult, animal/human, living/dead etc.“<sup>398</sup>*

Die Konzeption der Cyborg als Grenzfigur, Chimäre, Hybrid und Monster, welche sich zwischen Kategorien bewegt, beinhaltet einerseits, wie in Kapitel 4.1 bereits angesprochen, die Angst vor der vollkommenen Entgrenzung und dem damit einhergehenden Kontrollverlust, andererseits impliziert die Figur ein gewisses Befreiungspotential. Die „monströsen Versprechen“<sup>399</sup> sind verbunden mit den Erkenntnissen im Feld der Life Science und der Kommunikations- und Informationstechnologien zur Überwindung der Schwächen des Menschen, im Besonderen der Sterblichkeit und anderer körperlicher Gebrechen<sup>400</sup>, jedoch auch mit deren subversiven Potential der Dekonstruktion abendländischer Dichotomien. Es verwundert daher nicht, dass im Zuge von Haraways Cyborgfigur besonders bei feministischen Theorien vermehrt Hybride und Grenzfiguren auftauchen, welche sich in Zwischenzone von menschlich und künstlich bewegen.<sup>401</sup>

Yvonne Volkart verweist auf Donna Haraways Betonung, dass der Begriff „Monster“ mit dem Verb „demonstrieren“ verwandt ist. Monster zeigen etwas auf. Infolge vertritt Volkart die These,

---

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Vgl. Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays. Hamburg: Argument Verlag 1995.

<sup>400</sup> Die Schnittstelle zwischen den Biotechnologien und dem menschlichen Körper birgt einerseits Versprechen der Heilung bis zur Unsterblichkeit und andererseits die Angst vor Chimären oder Monstern. Luise Berthe-Corthi hinterfragt beide Vorstellungen und verweist dabei auf den Begriff der „Chimäre“, welcher für BiologInnen keineswegs mit Monstern oder Angst assoziiert wird, sondern als vertrautes Lebewesen „in Form von Bakterien, die durch zufälligen natürlichen Austausch DNA von fremden, nicht verwandten Bakterien aufgenommen haben.“ Insofern stellen chimäre Lebewesen nicht automatisch eine Bedrohung dar, sondern sind in bestimmten Gebieten sogar nützlich. Bei „gezielt gentechnisch veränderten Pflanzen (...) oder gezielt konstruierten Tieren wie z.B. Schweinen oder Mäusen, die menschliche Gene enthalten“ ist jedoch nicht nur aufgrund des ethischen oder juristischen Aspekts die Frage der Bedrohung schwieriger zu beantworten. Vgl. Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g.]): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 167-180.

<sup>401</sup> Vgl. Lykke, Nina: Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist confrontations with Science. In: Lykke, N. (Braidotti, R.): Between Monsters Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with Science, Medicine and Cyberspace. London/New York: Zed Books 1996.S. 18-19.

dass die monströsen Körper der Cyborgfiguren „die monströsen Verhältnisse >demonstrieren<, denen sich Subjekte im Informations- und Biotechzeitalter gegenübersehen.“<sup>402</sup> Sie verweist dabei, wie bereits Angerer und Hayles, auf die Bedeutung der Sexierung beim posthumanen Körper. So wird „der monströse Körper als ein deviant gewordener Geschlechtskörper inszeniert.“<sup>403</sup> Der Körper des Monsters ist Austragungsort monströser Gesellschafts- wie auch Subjektverhältnisse und bietet gleichzeitig die Möglichkeit einer alternativen Identitätspolitik, da sich das Monströse, als das „Andere“, erst im Bezug zur Norm formiert bzw. sich die Norm aus der Differenz zum Anderen. Die „monströsen Versprechen“ verheißen insofern eine Zukunft des Menschen abseits vom androzentrischen Subjektvorstellungen als auch Speziesismus. Auch für Nina Lykke verkörpert das Monster als Transformationsfigur die jeweiligen Gesellschaftsverhältnisse der Zeit.<sup>404</sup>

*„In the last decade of the twentieth century it is perhaps clearer than ever before that no ‚pure‘ identity politics is possible. ‚Pure‘ woman, workers, people of colour, gays and lesbians indigenous people, eco-activists and non-human actors in ‚wild‘ nature have been transformed into inappropriate/d others: a diversity of actors who do not fit into pure categories prescribed for them.“<sup>405</sup>*

Es verwundert daher nicht, dass „das Monströse und Mutationistische (...) in Theorien der Minoritäten immer wieder als Figuration von Befreiung stilisiert worden“<sup>406</sup> ist. Für Lykke markiert Mary Shelleys Geschichte um die monströse Figur des Frankenstein, die Erschaffung eines künstlichen Menschen, den Ursprung des Mythos aller moderner Science-Monster. Frankenstein ist in dieser Grauzone zwischen menschlich und künstlich angesiedelt. Dessen Uneindeutigkeit und undefinierbarkeit bildet das eigentliche Monströse der Figur des Monsters.

---

<sup>402</sup> Volkart, Yvonne: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse [1]. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/monstroese\\_koerper](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper) (20.02.2010)

<sup>403</sup> Volkart, Yvonne: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse [1]. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/monstroese\\_koerper](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper) (20.02.2010)

<sup>404</sup> Hier lässt sich eine Parallele zwischen der Utopie als Möglichkeitsentwurf, der eigentlich mehr über die gesellschaftlichen Zustände der jeweiligen Gegenwart aussagt als über die Zukunft, und dem Monster, als „Spiegel“ der jeweiligen Zeit und gesellschaftlichen Verhältnisse, ziehen. Vgl. Lykke, Nina: Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist confrontations with Science. In: Lykke, N. (Braidotti, R.): Between Monsters Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with Science, Medicine and Cyberspace. London/New York: Zed Books 1996.

<sup>405</sup> Ebda.S. 17.

<sup>406</sup> Volkart, Yvonne: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse [1]. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/monstroese\\_koerper](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper) (Zugriff 20.02.2010)

Analog zu Volkarts These, dass „monströse Körper monströse Subjektverhältnisse“<sup>407</sup> reflektieren, verweist auch Lykke auf die ursprüngliche Funktion der Frankensteinfigur. „From its conception the monster was supposed to be a true mirror of his human creator, but the result of the scientific birth process, initiated by the scientist Victor Frankenstein, turned into something very different.“<sup>408</sup> Auch hier bestätigt sich die bei Kapitel 4.1 bereits erwähnte These bezüglich der Cyborgfigur, dass „(...) illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers after all, are inessential.“<sup>409</sup> Es scheint, als ob jegliche Versuche, Grenzfiguren wie Hybride, Chimäre, Cyborgs oder Monster zu kategorisieren oder zu definieren, fehlschlagen müssen, da die ständige Transformation eine dieser Figuren immanente Eigenschaft ist und somit auch dessen ursprüngliche Konzeption einem ständigen Wandel unterworfen ist. Die immerwährende Transformation und das Prozesshafte erweist sich in diesem Sinne als einzige Kontinuität der Cyborgfigur.

*„Das erkennende Selbst ist in all seinen Gestalten partial und niemals abgeschlossen, ganz, einfach da oder ursprünglich, es ist immer konstruiert und unvollständig zusammengeflochten, und deshalb fähig zur Verbindung mit anderen und zu einer gemeinsamen Sichtweise ohne den Anspruch, jemand anderes zu sein.“<sup>410</sup>*

---

<sup>407</sup> Nach Yvonne Volkart demonstrieren die Cyborgfiguren “ –an und mit ihren monströsen Körper die monströsen Verhältnisse”, “wie sie durch die Verquickung von neuen Technologien mit neoliberalen Ökonomien in den letzten Jahrzehnten entstanden sind. Vgl. Ebda.

<sup>408</sup> Lykke, Nina: Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist confrontations with Science. In: Lykke, N. (Braidotti, R.): Between Monsters Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with Science, Medicine and Cyberspace. London/New York: Zed Books 1996. S. 16.

<sup>409</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S. 151.

<sup>410</sup> Donna Haraway zitiert nach: Scheich, Elvira: Frauen und Männer in der Techno Science? Überlegungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft. In: Nebelung, Andreas [Proferl, A.; Schultz I.] (Hg[g].): Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6). Opladen: Leske + Budrich Verlag 2001. S. 81.

### 4.3 Der kodierte bzw. biotechnologische Körper (R. Kollek)

*„Ribofunk is speculative fiction which acknowledges, is informed by and illustrates the tenet that the next revolution – the only one that really matters – will be in the field of biology.“<sup>411</sup>*

*„Biology today enters a new era, mainly with new methodology for answering old questions. Those questions are some of the deepest and simplest: ‚Daddy, where did I come from?‘; ‚Mommy, why am I different from Sally?‘ As these and other questions get robust answers, **biology will become an engine of transformation of our society.** Instead of guessing about how we differ one from another, we will understand **and be able to tailor our life experiences to our inheritance.** We will also be able, to some extent, to control that inheritance. We are creating a world in which it will be imperative for each individual person to have sufficient scientific literacy to understand the new riches of knowledge, so that we can apply them wisely.“<sup>412</sup>*

Die Bedeutung und der Einfluss der Genetik bzw. der biotechnologischen Erkenntnisse hat in den vergangenen 15 Jahren rapide zugenommen. „Unser Alltag und unser Körper scheinen durchdrungen von Biotechnologie.“<sup>413</sup> Sowohl Regine Kollek als auch Luise Berthe-Corti verweisen, in Hinblick auf die Berichterstattung in den Medien, der zunehmenden Anzahl an Online Gentest Angeboten sowie auch im alltäglichen Sprachgebrauch, auf die steigende „Bedeutung der Genetik in der Wahrnehmung des Körpers, seiner Gesundheit, Krankheit und Erscheinungsform(...). Die moderne Genetik, Gene und Genome sind Teil des Alltagsdiskurses geworden.“<sup>414</sup> Dabei wird jedoch, so Kollek, häufig vergessen, dass es sich bei den Genen um keine „naturegegebene Einheiten, deren Eigenschaften feststehen und durch naturwissenschaftliche Methoden lediglich sichtbar gemacht werden müssen“<sup>415</sup> handelt, sondern immer, im Sinne Haraways, um „situiertes Wissen“. Insofern ist die „Frage, wie Bedeutungen und Körper hergestellt werden“<sup>416</sup> von Belang. Infolge der Lokalisierung der angeblich

---

<sup>411</sup> Di Filippo, Paul „Ribofunk. The Manifesto“ (1998) zitiert nach: Rossini, Manuela: Zoontologien: Companion Species und Ribofunk. In: Angerer, Marie-Luise [König, C.] (Hg[g.]): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 53.

<sup>412</sup> David Baltimore zitiert nach: Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine [Kuhlmann, E.] (Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 111.

<sup>413</sup> Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS (Hg[g.]): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 167.

<sup>414</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine [Kuhlmann, E.] (Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 110.

<sup>415</sup> Ebd. S. 110.

<sup>416</sup> Scheich, Elvira: Frauen und Männer in der Techno Science? Überlegungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft. In: Nebelung, Andreas [Proferl, A.; Schultz I.] (Hg[g.]): Geschlechterverhältnisse –

objektiven Naturwissenschaften im Diskurs der Wissenserzeugung kommt es zu einer „Verschiebung von ‚Natürlichkeit‘ zu ‚Naturkonstruktion‘“<sup>417</sup> und Politisierung der Natur. Als Folge sind, so Kollek, auch „Genome und Gene keine naturhaften, sondern ‚epistemische Objekte‘, also Konglomerate von experimentellen Anordnungen, theoretischen Vorannahmen und diskursiven Praktiken.“<sup>418</sup> Genau hier, in der vermeintlichen Objektivität der Naturwissenschaften,<sup>419</sup> dem scheinbar neutralen Konzept, das jedoch die Neutralität und Norm meist mit dem Männlichen konnotiert, liegt für Kollek als auch Berthe-Corti die mögliche Gefahr der Genetik, deren Analyse angeblich „Antworten auf die Grundfragen des menschlichen Lebens geben“<sup>420</sup> kann. Die enorme Reichweite dieser Erkenntnisse zeigt sich im Wandel des menschlichen Körpers von einer „biologisch-funktionalen Ganzheit (...) zu biotechnologischen Konstrukten“,<sup>421</sup> was nicht nur mit der Transformation des Selbstbildnisses sondern auch der gesellschaftlichen Verhältnisse einhergeht. Berthe-Corti verweist auf Prof. Dr. Granten, Vorsitzender der „Helmholtzgesellschaft“-Großforschungseinrichtung,<sup>422</sup> nach welchem „die Entwicklung der Lebenswissenschaften (...) das äußere und innere Bild unserer Gesellschaft

---

Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6).Opladen: Leske + Budrich Verlag 2001.S.84.

<sup>417</sup> Ebd.S. 88.

<sup>418</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis.In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.110.

<sup>419</sup> Vgl. Orland, B.[Scheich, E.]: (Hg[g].): Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995 und Vgl. Maurer, M.[Höll, O.](Hg[g].):>>>Natur<< als Politikum. Wien: RLI-Verlag früher: Verein für Interdisziplinäre Forschung und Praxis) 2003. und Vgl. Schmitz, S.[Ebeling, K.](Hg[g].): Geschlechterforschung und Naturwissenschaften: Eine Einführung in ein komplexes Wechselspiel. Wiesbaden: VS Verlag 2006. und Vgl. Nebelung, Andreas[Proferl, A.; Schultz I.](Hg[g].): Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6).Opladen: Leske + Budrich Verlag 2001. und Vgl. FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. und Vgl. Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18 Jahrhundert. In: Karentzos, Alexandra[Käufer, B.; Sykora, K.](Hg[g].): Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter. Marburg: Jonas Verlag 2002.

<sup>420</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis.In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.111.

<sup>421</sup> Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.167.

<sup>422</sup> Vgl.Homepage der Helmholtz-Gesellschaft : <http://mdc.helmholtz.de/en/index.html> (27.02.2010)

verändern“<sup>423</sup> wird. Sie fordert daher eine Spezifizierung dieser „pauschalen Einschätzungen“<sup>424</sup> und Hinterfragung des Menschenbildes, welches diesen zugrunde liegt. Regine Kollek setzt die Genetik als nur vorläufigen Endpunkt in eine Serie von „Schritten der Verwissenschaftlichung des menschlichen Körpers“<sup>425</sup>, welche sie wiederum als eine Art Fortsetzung „der fortschreitenden Distanzierung vom Körper“<sup>426</sup> erklärt.

*„Körper-Haben, Körper-Sein gilt einerseits als anthropologisches Schicksal, gleichsam als Naturkonstante, andererseits ist der Körper doch unübersehbar kulturell codiert und historisch spezifiziert.“<sup>427</sup>*

*„Das subjektive Erleben, in einem mit dem Ich untrennbar verbundenen Leib zu leben, weicht im Zuge der zunehmenden Dominanz naturwissenschaftlicher Konzepte in der Medizin einer distanzierenden, deutenden und messenden Einstellung.(...) heute erscheint der Körper fast wie ein vom Ich getrenntes Objekt, das zur korrekten Funktion von seinem Besitzer permanent analysiert, diagnostiziert und kontrolliert werden muss.“<sup>428</sup>*

Der Versuch, den menschlichen Körper dem eigenen Geist und Wissen unterzuordnen, hat eine lange Geschichte.<sup>429</sup> Kollek fragt daher nach jenen spezifischen Veränderungen der Körpererfahrung, welche vom Wissen der Genetik geprägt sind. Sie verwendet für jenes daraus resultierende Körperverständnis den Begriff des „kodierte[n] Körpers“.

Die Geschichte der Genetik ist relativ eng mit den Erkenntnissen des 20. Jahrhunderts verbunden. So werden 1900 die Vererbungsgesetze von Gregor Mendel wieder entdeckt und erlangen Aufmerksamkeit in Folge der Chromosomentheorie der Vererbung. Ein weiterer Wendepunkt ist die Einführung des Begriffs „Gen“ 1909 durch Wilhelm Johannsen sowie die

---

<sup>423</sup> Prof. Dr. Detlev Ganten zitiert nach: Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 177.

<sup>424</sup> Ebda.S. 177.

<sup>425</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis.In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.111.

<sup>426</sup> Ebda.S. 111.

<sup>427</sup> Jacob, J.[Thiessen,B.](Hg[g].): Körper und Geschlecht. Eine Einleitung. In: FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.11.

<sup>428</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis.In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.111-112.

<sup>429</sup> Vgl. Gould, Stephen J.: Der falsch vermessene Mensch. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag 1988.



Unterscheidung zwischen dem „Genotypus“ und dem „Phänotypus“. Der „Genotypus“ beinhaltet die gesamte Erbanlage während der „Phänotypus“ „den realen Erscheinungstypus eines Individuums“<sup>430</sup> entspricht. Entscheidend ist dabei Johannsens Annahme, dass der „Genotypus“ der Ursprung und die Grundlage der Realisierung des „Phänotypus“ darstellt. Der menschliche Körper wird somit nicht mehr länger „als eine aus eigener Kraft heraus entwickelnde Einheit gedacht, sondern als Ergebnis von Faktoren, die sich vom Körper selber kategorial unterscheiden: Die Gene (der Genotyp) sind die Ursache, der Körper ist das Resultat ihrer Wirkung.“<sup>431</sup> In Folge wird die Genetik immer mehr zum Fundament aller biologischer Wissenschaften und das Gen als „zentrale Steuerungsinstanz und zum Ausgangspunkt aller biologischer Kausalität (...)“<sup>432</sup> angenommen. Mit 1944 wird die DNA als Träger der Erbinformation angenommen und 1957 kommt es zu der Entschlüsselung der DNA-Struktur. 1961 gelingt Marshall Nirenberg und Heinrich Matthai wiederum die Entschlüsselung des Prinzips des genetischen Codes, wobei jeweils drei Basen der DNA festlegen, welche der zwanzig Aminosäuren, die Bausteine der Proteine, produziert werden. Da die Proteine die essentielle Basis der Zellen sind und diese wiederum die elementaren Bestandteile des menschlichen Körpers ausmachen, „erschien manchen Wissenschaftlern die Essenz eines Lebewesens durch diese vier Zeichen kodiert.“<sup>433</sup> Bereits 1954 schrieb G. Gamow, dass „die erblichen Eigenschaften jedes Organismus durch eine lange Zahl charakterisiert werden können, die in einem System aus vier Zahlen geschrieben ist“<sup>434</sup> und greift damit die spätere Idee des Humangenom-Projekts, die Analyse des gesamten menschlichen Genoms, vorweg. Das Verständnis um den menschlichen Körper ändert sich in Folge entscheidend. Der Körper wird „zu einem Konstrukt, dessen ‚Bauanleitung‘ in der DNS niedergelegt ist, (...)“.<sup>435</sup> Dieser Kode, welcher scheinbar die Essenz des Lebens mit dessen gesamter Vielfalt enthält, wird als eine zweidimensionale Molekülkette dargestellt, welche bald das Symbol nicht nur für den gesamten Sektor der Life Science, sondern teilweise für das Leben im Allgemeinen geworden ist. Regine

---

<sup>430</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine [Kuhlmann, E.] (Hg.): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 112.

<sup>431</sup> Ebda. S. 112.

<sup>432</sup> Ebda. S. 113.

<sup>433</sup> Ebda. S. 114.

<sup>434</sup> Der Physiker G. Gamow zitiert nach: Ebda. S. 114.

<sup>435</sup> Ebda. S. 114.

Kollek verweist auf die sprachliche Metapher des „heiligen Grals“<sup>436</sup> für die menschliche Genomsequenz, welche zwar auf keine „unmittelbaren biologischen Funktionen“<sup>437</sup> hinweist, dafür aber auf die mit der DNA verbundenen gesellschaftlichen Bedeutungen.<sup>438</sup> Die Doppelhelix wird dabei oft als Zeichen für Unsterblichkeit eingesetzt. Dieses Verständnis resultiert aus der Annahme, dass „in der DNA und den ihr enthaltenen Genen eine Art genealogisches Gedächtnis, das – anders als der Körper – dem Vergehen nicht anheim fällt, sondern als einzige Komponente individuellen Lebens von Generation zu Generation weitergegeben wird. (...) Die DNA als zentrale Kodierung des Lebens.“<sup>439</sup> Die eigentlich für das menschliche Auge unsichtbare Doppelhelix erfährt in der Darstellung im Bereich der Populärkultur oft eine Überdimensionalisierung um dessen „larger than life“ Eigenschaften zu demonstrieren.<sup>440</sup> Bei der Herstellung des Mythos um das Symbol der Doppelhelix kommt es meist zu einer Überschneidung zwischen den Bereichen der Biowissenschaften, der Populärkultur als auch der Politik.

*„Propaganda is a powerful historical force. It has been used to promote and sustain power, for example, in times of war, and to fuel the economies in the developed and industrialized world. People act on the basis of images, sometimes without necessarily making the connection themselves between the image and the action. Marketing researchers know this and exploit the power of imagery to hoe human behavior. Images of gene in popular culture can therefore be expected to have effects, even if those effects are difficult for us, with our current methods, to track. In a practical sense, images of the gene in popular culture have consequences for both consumers and scientists. They map possible futures, and the map they produce is shaped by how consumers react to genetic technologies and information. In other words, the technical knowledge itself is inside a feedback loop of culture, social experience, emotion and theory.“<sup>441</sup>*

Die Bekanntgabe der Entschlüsselung der Rohfassung einer vollkommenen Sequenz des menschlichen Genoms im Juni 2000 war nicht nur von wissenschaftlicher sondern somit auch

---

<sup>436</sup> Vgl. Kollek, Regine: Metaphern, Strukturen, Mythen. Zur symbolischen Bedeutung des menschlichen Genoms. In: Trallori, Lisbeth N. (Hg.): Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996. S. 139-140.

<sup>437</sup> Ebda. S. 139

<sup>438</sup> Vgl. Ebda. S. 138-144.

<sup>439</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis. In: Kollek, R. [Kuhlmann, E.] (Hg. [g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 113 – 114.

<sup>440</sup> Nelkin, Dorothy [Lindee, M. S.] (Hg. [g.]): The DNA Mystique: The Gene as a Cultural icon. Michigan: The University of Michigan Press 2004. S. XV.

<sup>441</sup> Ebda. S. XXVI.

von großer politischer Bedeutsamkeit.<sup>442</sup> „The DNA is political territory, and mapping the genome was both a scientific and an economic breakthrough. (...) Mapping is the process of claiming territory - that was its historical purpose, and it remains so today in molecular genetics.“<sup>443</sup> In der öffentlichen als auch wissenschaftlichen Vorstellung wird den Genen immer mehr Macht und Einfluss zugesprochen.<sup>444</sup> So übernimmt die DNA, laut Nelkin und Lindee, in der amerikanischen Kultur den Platz der Seele ein. Die Verknüpfung der menschlichen Gene mit der Überwindung der Sterblichkeit und von körperlichen Gebrechen führt zu der Annahme „das Leben durch die Kontrolle der Gene und des genetischen Kodes endlos perpetuieren zu können.“<sup>445</sup> Drastisch formuliert bedeutet dieses Verständnis um den menschlichen Körper, dass die Gene nicht mehr Teil des Körpers sind, sondern der Körper wird zu einem Durchgangsstadium für die Gene (...)<sup>446</sup> bzw. „Körper sind sterblich, aber „genes, like diamonds, are forever.“<sup>447</sup>

Kollek erkennt hier eine Fortsetzung des cartesianischen Körper/Geist Dualismus. Der menschliche Körper erfährt durch die Aufteilung in einen genetischen und somatischen Teil als dem damit einhergehenden Konzept der Abhängigkeit des Phänotyps vom Genotyp eine weitere „Verunsicherung leiblichen Existenz“<sup>448</sup>. Dem materiellen Teil des menschlichen Körpers, dem

---

<sup>442</sup> Vgl. Nelkin, Dorothy [Lindee, M. S.](Hg[g.]): The DNA Mystique: The Gene as a Cultural icon. Michigan: The University of Michigan Press 2004. und Vgl. Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis.In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S 110-115.

<sup>443</sup> Nelkin, D.[Lindee, M.S.]: The DNA Mystique: The Gene as a Cultural icon. Michigan: The University of Michigan Press 2004.S.XII.

<sup>444</sup> Vgl. Ingrid Schneiders Ausführungen über den zunehmenden Materialcharakter und Neutralisation der menschlichen Körpersubstanzen.Schneiders Text lässt sich besonders auf die Betrachtung und Analyse der Gene übertragen, deren Ursprung bzw. die Ganzheit des Körpers als auch dessen Geschlecht ausgeblendet werden. „Körperzellen und Gene werden vom Individuum abgelöst und ‘universalisiert’. Interessant ist hier, neben der Heraushebung der Gene oder der Körperzelle aus anderen dualen Kategorien besonders die Auslöschung einer Sexierung. Wie ich bereits in Kapitel 4.2 erwähnt habe, bedeutet dies, nach Angerer und Hayles, auch die Transformation zum Posthumanen. Schneider, Ingrid: Körper und Eigentum – Grenzverhandlungen zwischen Personen, Sachen und Subjekten. In: Kollek, Regine[Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.42.

<sup>445</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis.In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.115.

<sup>446</sup> Ebda.S. 116.

<sup>447</sup> Dawkins zitiert nach:Ebda.S. 116.

<sup>448</sup> Ebda.S. 116.

Phänotyp, wird infolge dieser Spaltung nicht nur eine gewisse Passivität sondern auch dominante Abhängigkeit von den Genen zugesprochen. Der menschliche Körper wird somit „zum passiven Derivat der Gene“<sup>449</sup>. Nicht mehr die Heilung der körperlichen Symptome steht im Vordergrund sondern am Genom selbst wird nun in Hinblick auf eine Heilung angesetzt. Infolge der „zweiten Profanisierung des Leibes, (...) nach seiner Entseelung und Degradierung zur bloßen Materie“<sup>450</sup> kommt es, wie es sich bereits im Begriff der „genetischen *Information*“<sup>451</sup> zeigt, zu der symbolischen Loslösung des Lebens von der Materie. Begrifflichkeiten wie Information, Code oder Programm, welche an den Bereich der Technik erinnern, stehen in „der modernen Genetik für die Essenz des Lebens.“<sup>452</sup> Das metaphorisch verwendete Vokabular wie „Code“, „Text“ oder „Information“ um Lebensvorgänge zu erfassen war „Mitte der 1950er Jahre eher wie ein Supplement.“<sup>453</sup> Erst in den frühen 1960ern „(...) bekam das Informationskonzept (...) einen geradezu ontologischen Status.“<sup>454</sup> Die Gene werden „von jeder Partikularität und Individualität ‚gereinigt‘ und als *das* Gen *für* eine bestimmte Funktion oder als *die* Zelle zur Herstellung einer bestimmten therapeutisch wirksamen Substanz“<sup>455</sup> dargestellt. Mittels dieser Begrifflichkeiten kommt es auch zu einer Vereinheitlichung und „die Herkunft dieser Materialien aus dem menschlichen Körper wird somit tendenziell ausgeblendet. Auch wird alles, was daran erinnern könnte, sprachlich und bildlich nicht mehr repräsentiert.“<sup>456</sup> Diese Neutralisation, Entsexualisierung und Entkörperung verweist vor allem auf das Konzept des Posthumanismus im Bereich der Kybernetik, jedoch in Hinblick auf die Entsexualisierung auch auf jenes von Hayles und Angerer. Eine Auflösung der Kategorisierung zwischen Tier/ Mensch ist zwar in Hinblick

---

<sup>449</sup> Ebda.S. 118.

<sup>450</sup> Ebda.S. 118.

<sup>451</sup> Ebda.S. 115.

<sup>452</sup> Ebda.S. 115.

<sup>453</sup> Brandt, Christine: Metapher und Experiment. Von der Virusforschung zum genetischen Code. In: Hagner, M.[Rheinberger, H.J.](Hg[g.]):>Wissenschaftsgeschichte<<. Göttingen: Wallstein Verlag 2004.S. 259. Christine Brandt untersucht in ihrem Essay das komplexe Verhältnis zwischen sprachlicher Praktik in der biochemischen Forschung, wobei sie besonders auf das „machtvolle Potential“ der Metaphorik im biotechnologischen Diskurs hinweist.

<sup>454</sup> Ebda. S. 259.

<sup>455</sup> Schneider, Ingrid: Körper und Eigentum – Grenzverhandlungen zwischen Personen, Sachen und Subjekten. In: Kollek, Regine [Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.42.

<sup>456</sup> Ebda .S. 42.

auf die abstrakte Darstellung des genetischen Codes gegeben, wird jedoch häufig im Zuge eines schriftlichen Zusatzes wieder eingeführt.

Auch die bereits beim Prometheus-Mythos angesprochene enge Verbindung zwischen Technik und Natur taucht in diesem Konzept wieder auf. Ebenso lässt sich die Ursehnsucht des Menschen nach der Selbsterschöpfung, so Kollek, in dem Bereich der Life Science wiederfinden. So verweist Sie auf die der DNA „zuschriebene Fähigkeit der Selbstverdopplung“<sup>457</sup> bzw. der Selbstreplikation und der damit einhergehenden Ablösung von der Anbindung der Geburt des Lebendigen an die Frau. Interessanterweise weisen besonders jene Technologien, welche im Bereich der menschlichen Reproduktion sind, eine rasante Entwicklung auf. Im Zuge der Technologien im genetischen Zeitalter kommt es somit zur Transformation des Verständnisses von Geburt und Vererbung als etwas Unkontrollierbares zu etwas Projekthaften, welches man „technisch Herstellen und aus dem Geist planvoll“<sup>458</sup> gestalten kann. „Das autonome Subjekt wird als Konstrukteur seiner selbst und zukünftiger Generationen gesehen.“<sup>459</sup> Die vermeintliche Autonomie des Subjekts wird von Kuhlmann und Kollek in Folge dekonstruiert. Zwar wird der Körper im posthumanen Zeitalter tatsächlich zum Gestaltungsfeld, jedoch modelliert sich dieser nicht ausschließlich nach den Wünschen des Individuums, sondern eigentlich vielmehr nach den Ansprüchen der jeweiligen Gesellschaft.<sup>460</sup>

*„Der Körper wird zum – vom bewussten Selbst abgespaltenen – Handlungsfeld der Individuen. Insofern steht der genetisch definierte Körper nicht für den Leib, in dem ein Mensch ruht sondern für eine Projekt, das immer wieder neu zu gestalten und mit den Mitteln der Genetik vor dem Verfall zu schützen ist.“<sup>461</sup>*

Regine Kollek zieht hier eine Verbindung zu der Cyborgfigur, welche Parallelen zu dem hier skizzierten Projektcharakter und der Möglichkeit einer ständigen Neugestaltung,

---

<sup>457</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine [Kuhlmann, E.] (Hg.): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 118.

<sup>458</sup> Ebda. S. 119.

<sup>459</sup> Kollek, R. [Kuhlmann, E.] (Hg.): Konfiguration des Menschen – Entwicklungen in den Biowissenschaften und feministische Theorien. In: Kollek, R. [Kuhlmann, E.] (Hg.): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 7.

<sup>460</sup> Vgl. Ebda. S. 7.

<sup>461</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, R. [Kuhlmann, E.] (Hg.): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 119.

Neukonfiguration als auch Grenzverlusts zwischen Natürlichem und Künstlichem aufweist. Haraway forderte 1985 mit ihrem „Cyborg Manifesto“ auf, sich selbst kreativ an dieser Grenzverschiebung und der Neuformulierung des Menschen zu beteiligen. Kollek stimmt Haraways damaliger Aufforderung jedoch nur teilweise zu, da für sie diese, in der vollen Konsequenz zu Ende gedacht, „der totalen Manipulierbarkeit der menschlichen Natur Tür und Tor“<sup>462</sup> öffnet. Für Kollek und Kuhlmann beinhalten Entgrenzungen neben dem Aspekt der Dekonstruktion von Dualismen und Überwindung von Hierarchien auch negative Aspekte. Jene Grenzverschiebungen zwischen Natur und Kultur, durch welche „der Zugriff der Biowissenschaften auf den Körper noch reibungsloser erfolgen kann“, verweisen auf die Ambivalenz der derzeitigen Entgrenzungsprozesse.<sup>463</sup> Als Chance aus dieser Aporie – „die Okkupation des Leibes durch die moderne Genetik“<sup>464</sup> – und ohne der Rückkehr zu normativen „naturwissenschaftliche ontologischen Konzepten“<sup>465</sup> erkennt Kollek die Hervorhebung der Differenz „zwischen der genetischen Beschreibung des Körpers und einer sinnlich-subjektiven Erfahrung des Selbst“<sup>466</sup>. Die Dialektik zwischen den Konstruktionsprozessen der Life Science und der subjektiven körperlichen Wahrnehmung bildet für Kuhlmann und Kollek eine bedeutende Dimension. Hierin erkennt Kollek eine Möglichkeit zum „Verständnis der Prozesse und Motive (...), die so viele Menschen der Faszination der neuen Möglichkeiten erliegen lassen und die über die individuellen Interessen hinaus den Motor für die Verdinglichung menschlichen Lebens bilden.“<sup>467</sup>

Hier lässt sich auch eine Verknüpfung zu Katherine Hayles' Beharren auf der Bedeutung des Materiellen beim menschlichen Körper und ihrer Unterscheidung zwischen dem Begriff des Körpers und der Verkörperung ziehen. Die Angst vor dem „Verschwinden des Körpers“ und der vollkommenen Entkörperung ist sowohl bei Hayles als auch Kollek vorzufinden. Beide befürchten, „dass der Geist nun endgültig den Körper aufgibt oder sich zumindest aus seiner

---

<sup>462</sup> Ebda.S. 119.

<sup>463</sup> Vgl. Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis. In: Kollek, R.[Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.119.

<sup>464</sup> Ebda.S. 120.

<sup>465</sup> Vgl. Ebda. S.119.

<sup>466</sup> Ebda. S.119.

<sup>467</sup> Ebda.S. 119.

körperlichen Verankerung löst, (...)“<sup>468</sup> und versuchen mittels der Betonung der „sinnlich-subjektiven Erfahrung des Selbst“<sup>469</sup> entgegenzuwirken. Sowohl die Konzepte des Körpers als apriorische-essentialistische Materie, als passiv untergeordnetes Objekt oder als Ort der individuellen leiblichen Erfahrung verweisen auf die Bedeutung des Körpers als „paradigmatischer Kristallisationspunkt zentraler Dualismen der Moderne, (...)“<sup>470</sup>. So zeigt sich, laut Bublitz, „dass es spezifische Übersetzungs- und Transformationsprozesse von Körper, Technik und Gesellschaft gibt, die den Körper, ebenso wie das Subjekt und seine ‚Identität‘, immer wieder neu ‚erfinden‘ und formieren.(...) Körper haben demzufolge keine unveränderliche Form, sondern vollziehen immer wieder aufs neue ihre Materialisierung.“<sup>471</sup> Die Frage nach einer körpereigenen Materialität, welche „den Techniken und Bedeutungspraktiken, den Formen der Wissensproduktion und den medialen Anatomien voraus- und entgegengesetzt werden könnte“<sup>472</sup> ist, so Bublitz unwesentlich. Für sie ist kein unmittelbarer Zugang zum Körper möglich.

*„Denn als Objekt des Wissens ist die historische Vielzahl der Körper nicht als den Zeichen und den kulturellen Ordnungen vorgängiger, sondern nie anders denn als immer schon ‚gesprochener‘, beschrifteter und kartographierter Körper zu haben.“<sup>473</sup>*

Auch Jutta Jacob und Barbara Thiessen negieren diese Möglichkeit, so kann das „Reden vom oder über den Körper“<sup>474</sup> nie „eine Körper ‚natur‘ bezeichnen, da das Reden immer schon in der Symbolsprache der Kultur stattfindet“<sup>475</sup>. Der menschliche Körper bzw. die Körperbilder, -Vorstellungen und –Symbole sind per se gesellschaftlich determiniert. Somit können dessen

---

<sup>468</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 342.

<sup>469</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine [Kuhlmann, E.] (Hg.): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 119.

<sup>470</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 342.

<sup>471</sup> Ebda. S. 343.

<sup>472</sup> Ebda. S. 343.

<sup>473</sup> Ebda. S. 343.

<sup>474</sup> Jacob, J. [Thiessen, B.] (Hg.): Körper und Geschlecht. Eine Einleitung. In: FFG/ZFS (Hg.): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002. S. 11.

<sup>475</sup> Ebda. S. 11.

„Deutungen nur in Abhängigkeit von kulturellen, sozialen, politischen und historischen Kontexten“<sup>476</sup> verstanden werden. In diesem Sinne verweisen Kuhlmann und Kollek darauf, dass Subjekte<sup>477</sup> nicht „nur ‚Opfer‘ oder ‚Objekte‘ der Angebote der Medizin [sind Anm. Kummer], noch ist der Körper eine bloße Einschreibfläche für die Diskurse der Biowissenschaften.“<sup>478</sup> In Hinblick auf Bublitz, erweisen sich jedoch auch die Forderungen von Hayles als auch Kollek, die Hinwendung zu einer „subjektiven leiblichen Erfahrung“<sup>479</sup> bzw. die Konzentration auf die „Interaktion von „bewussten Geist und physiologischen Strukturen“<sup>480</sup>, als unmöglich, da durch die Dekonstruktion eines unmittelbaren und neutralen Zugangs zum Körper sich auch das individuelle leibliche Empfinden als immer schon gesellschaftlich gefärbt entpuppt. Einen „Körper ohne Kontext“<sup>481</sup> scheint es somit nicht zu geben.

---

<sup>476</sup> Ebda.S. 13.

<sup>477</sup> Kuhlmann und Kollek verweisen, in Hinblick auf den Genderaspekt, spezifisch auf Frauen als Subjekte.

<sup>478</sup> Kollek, Regine[Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen – Entwicklungen in den Biowissenschaften und feministische Theorien. In: Kollek, R.[Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.11.

<sup>479</sup> Vgl. Die „sinnlich-subjektiven Erfahrung des Selbst“ bei Kollek, Regine: Fragile Kodierung - Genetik und Körpererständnis.In: Kollek, R.[Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.119

<sup>480</sup> Vgl. Die „Interaktion von „bewussten Geist und physiologischen Strukturen“ Vgl. Hayles, Katherine: Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments (1). dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N. : Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten.In: Huber, Jörg (Hg.): Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11), Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289-304. <http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

<sup>481</sup> Vgl. Kapitelüberschrift 1 bei: Kollek, Regine.[Kuhlmann,E.](Hg[g.]): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.6.



## 5 Inszenierungen des posthumanen Körpers in der digitalen Videokunst von Björn Melhus und Lars Siltberg

(Analyse der künstlerischen Praxis)

„Das öffentliche Bild von nahezu allen Gegenständen und Bereichen ist ganz wesentlich ein visuelles Bild. Denn die meisten öffentlichen Diskurse sind visuell vermittelt, und für viele Menschen bleibt das visuelle Bild auch dann noch erhalten, wenn die Worte längst vergessen sind.“<sup>482</sup>

„Eine Politik des Körpers führt logischerweise zu einer Politik der Darstellung“<sup>483</sup>, so Laura Mulvey. Die vier exemplarisch ausgewählten Videoarbeiten von Björn Melhus und Lars Siltberg sind allesamt im zeitlichen Kontext von bedeutenden Erkenntnissen auf dem Gebiet der Life Science und deren Wiederhall in gesellschaftlichen Debatten entstanden. Demnach müsste die Analyse der künstlerischen Praxis der inszenierten Körperbilder etwas über das jeweilige Menschenbild und die Gesellschaft erkennen lassen. Als Utopien stellen die vier ausgewählten Videoarbeiten somit weniger mögliche Zukunftsentwürfe als vielmehr Reflexionen über das aktuelle Menschenbild des jeweiligen Entstehungszeitraumes dar. Bei der Betrachtung der verschiedenen Imaginationen der Cyborgfigur in den vier Videos sollte somit eine Transformation vom Mensch/Maschine hin zum Mensch/Tier/Maschine Hybriden und Abkehr vom Anthropozentrismus sichtbar sein.

Dabei ergibt sich jedoch die Frage, inwiefern der menschliche Körper in seiner gesamten Komplexität überhaupt auf ein Bild reduzierbar ist?<sup>484</sup> Hans Belting beantwortet diese Frage, indem er darauf verweist, dass, sobald man vom Körper spricht, sofort zu Bildern greift. Noch bevor die Menschen über sich zu schreiben begannen, haben sie Bilder von sich produziert. „Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt. Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: *sie zeigen Körper, aber*

---

<sup>482</sup> Schummer, Joachim[Spector, T.I](Hg[g.]): Visuelle Populärbilder und Selbstbilder der Wissenschaft. In: Hüppauf, Bernd[Weingart, P.](Hg[g.]): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft. Bielefeld: transcript Verlag 2009.S.341.

<sup>483</sup> Mulvey, Laura: Eine Fantasmagorie des weiblichen Körpers. In: Duran, Règis(Hg.): Katalog: Cindy Sherman. Paris: 2006.S. 285.

<sup>484</sup> Vgl. Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.S.87.

sie bedeuten Menschen.“<sup>485</sup> Bilder bzw. Visualisierungen sind seit langem, im Besonderen seit dem Mittelalter, eng mit den Forschungen und den Erkenntnissen der Wissenschaft verbunden. So waren vor allem alchemistische mittelalterliche Texte oder medizinische Bücher der Renaissance mit zahlreichen visuellen Beiträgen kombiniert.<sup>486</sup> Im Zuge der rapiden Entwicklungen im Bereich der bildgebenden Verfahren im Gebiet der Medizin in den letzten Jahren lässt sich immer mehr eine Verbildlichung des Menschen feststellen. Heutzutage werden fast „alle Körperuntersuchungen in Bildern dargestellt.“<sup>487</sup> Diese Bilder des Körpers sind aber, was oft vergessen wird, stark zeitgebunden und beziehen sich, so Belting, immer auf die jeweils aktuellen Diskurse.<sup>488</sup> „Die Bildgeschichte spiegelt dabei eine analoge Körpergeschichte, wenn man den Körper in einem kulturellen Sinne versteht.“<sup>489</sup> Insofern lässt sich von Beginn an eine enge Anbindung zwischen dem Bereich der Medizin und jenem der bildenden Kunst ausmachen. Der menschliche Körper formiert in beiden Disziplinen seit jeher das zentrale Motiv.<sup>490</sup> Diese „Verknüpfung zwischen naturwissenschaftlicher und künstlerischer „Körperproduktion““<sup>491</sup> bzw. „die Funktion naturwissenschaftlicher Illustration“<sup>492</sup> als auch künstlerischer Darstellung ist besonders in Hinblick auf „die Produktion des Wissens von den Körpern“<sup>493</sup> bedeutend. So nützten die Körperrepräsentationen der Vormoderne der religiösen Ikonographie vor allem „einem narrativen und didaktischen Zweck.“<sup>494</sup> Die dabei dargestellten „Körper bezeichnen

---

<sup>485</sup> Ebda.S. 87.

<sup>486</sup> Aus dieser Bild-Text Kombination wissenschaftlicher Inhalte entsteht später auch „die Tradition der Lehrbuch Illustration“. Vgl. Schummer, Joachim[Spector, T.](Hg[g.]): Visuelle Populärbilder und Selbstbilder der Wissenschaft. In: Hüppauf, Bernd[Weingart, P.](Hg[g.]): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft. Bielefeld: transcript Verlag 2009.S.341.

<sup>487</sup> Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.S.88.

<sup>488</sup> Vgl. Ebda.S. 88.

<sup>489</sup> Ebda.S. 88.

<sup>490</sup> Vgl. Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18 Jahrhundert. In: Karentzos, Alexandra[Käufer, B.; Sykora, K.](Hg[g.]): Körperproduktionen. Zur Artifizilität der Geschlechter. Marburg: Jonas Verlag 2002.

<sup>491</sup> Ebda.S. 128.

<sup>492</sup> Ebda.S. 129.

<sup>493</sup> Ebda.S. 129

<sup>494</sup> Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1, Nr. 132, 1996.S. 96.

etwas: einen Heiligen, einen Apostel, die Patriarchen, einen Engel oder einen Dämon.“<sup>495</sup> In den medizinischen Darstellungen dieser Zeit waren weder die Körpergrenzen noch die anatomische Struktur von großer Bedeutung. Stattdessen erhielt die Funktion der Organe und Muskeln eine besondere Aufmerksamkeit und war wichtiger als deren korrekte anatomische Lage oder Form.<sup>496</sup> Mit dem 15. Jahrhundert nimmt der christliche Einfluss auf die Körperdarstellung ab und die Vorstellung des griechischen Dualismus zwischen Körper und Seele konstituiert von diesem Zeitpunkt an entscheidend das moderne Verständnis vom menschlichen Körper. Das zeigt sich vor allem in der Aufhebung der Darstellungskonvention zwischen dem lebenden und dem toten Körper als auch in der großen Anzahl an anatomischen Studien, welche auf detaillierte medizinische Sezierstudien beruhen. „Körper begannen als Objekte mit eigenem Recht zu erscheinen und antizipierten eine ‚wissenschaftlichere‘ Sicht.“<sup>497</sup> Immer mehr setzte sich das moderne Körperverständnis durch und erlangte schließlich im ausgehenden 17. Jahrhundert die Vorherrschaft als „Ausdruck des Sieges der humanistischen Kultur über die Natur.“<sup>498</sup> Die Zerlegung „des Körpers wird zu einem kulturellen, wissenschaftlichen Prozess, der unter der Herrschaft des Menschen steht. (...) Die Anatomie gab dem Menschen die Kontrolle über die Fragmentierung des Körpers.“<sup>499</sup> Mit dem 18. Jahrhundert wird die bereits in Kapitel 2.2 besprochene Vorstellung des Körpers als Maschine eingeführt. Die Betonung des biologischen Mechanismus geht mit einer strikten Grenzsetzung zwischen Innen und Außen einher, was sich auch im Reden über den Körper zeigt. Der Körper wird zum „Gegenstand der Erkenntnis, ein passiver, strukturierter Körper mit einem Innen und einem Außen.“<sup>500</sup> In der Vielzahl der Vermessungen des individuellen Körpers und den Volkszählungen im 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts zeigt sich, in der wissenschaftlichen Aufklärung, die Vorherrschaft des Geistes über den Körper.<sup>501</sup>

---

<sup>495</sup> Die religiöse Malerei ist insofern eine „Bibel der Schriftkundigen“. Ebda.S. 96.

<sup>496</sup> Ebda.S. 96.

<sup>497</sup> Ebda.S. 97.

<sup>498</sup> Ebda.S. 98.

<sup>499</sup> Ebda.S. 98.

<sup>500</sup> Ebda.S. 99.

<sup>501</sup> Vgl. Ebda.S.96-99.

*„Im Zusammenhang mit dem soziologischen Entwurf der Gesellschaft wird >der Mensch< mit Hilfe des Instrumentariums der Humanwissenschaften am Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer scheinbar berechenbaren Größe. Nachdem im 18. Jahrhundert Wissen überwiegend gesammelt und klassifiziert wurde, wird >der Mensch< im 19. Jahrhundert vermessen, kategorisiert, archiviert und auf Basis humanwissenschaftlicher Methoden und Instrumente >entworfen<. Von der äußeren Form wird zunächst, mittels Vermessung, auf die innere >Substanz< - moralisches und geistiges Leistungsvermögen, Geschlechts- und Klassen- sowie individuellen Charakter – geschlossen.“<sup>502</sup>*

Als Folge des Vermessens des menschlichen Körpers kommt es zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren, was zu einer „politischen Anatomie“<sup>503</sup> und Ökonomisierung des Körpers führte.<sup>504</sup> So bildete sich nach Foucault mit dem 17. Jahrhundert eine politische Macht heraus, welche „die Verwaltung des Lebens übernommen hat.“ Dabei verweist er einerseits auf das Verständnis des menschlichen Körpers als Maschine: „Seine Dressur, die Steigerung seiner Fähigkeiten, die Ausnutzung seiner Kräfte, das parallele Anwachsen seiner Nützlichkeit und seiner Gelehrigkeit, seine Integration in wirksame und ökonomische Kontrollsysteme (...).“<sup>505</sup> Später, Mitte des 18. Jahrhunderts, kommt es zu einer Zentrierung um den Gattungskörper. Die Kontrolle „der Fortpflanzung, der Geburten- und Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Langlebigkeit“<sup>506</sup> führen schließlich zur Herausbildung einer „Bio-Politik der Bevölkerung“<sup>507</sup>. Die erzeugten „Wissenschaftsbilder“ des menschlichen Körpers, so Zimmermann in Hinblick auf die naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion seit dem 18. Jahrhundert, „produzieren nicht nur Wissen (...), sondern dies Wissen wird erst im Rekurs auf nicht-naturwissenschaftliche Bildbestände produzierbar.“<sup>508</sup> Mit dem Aufkommen der verschiedenen Medientechnologien im 20. Jahrhundert wandelt sich als Folge des geänderten

---

<sup>502</sup> Bublitz, Hannelore: Zur Konstitution von > Kultur< und Geschlecht um 1900. In: Bublitz, Hannelore[Hanke,C.;Seier,A.](Hg[g.]): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. New York/Frankfurt: Campus Verlag 2000.S. 27.

<sup>503</sup> Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983.S. 135.

<sup>504</sup> Bublitz, Hannelore: Zur Konstitution von > Kultur< und Geschlecht um 1900. In: Bublitz, Hannelore[Hanke,C.;Seier,A.](Hg[g.]): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. New York/Frankfurt: Campus Verlag 2000.S 28.

<sup>505</sup> Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983.S. 134-135.

<sup>506</sup> Ebda.S. 135.

<sup>507</sup> Ebda.S. 135.

<sup>508</sup> Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18. Jahrhundert. In: Karentzos, Alexandra[Käufer, B.; Sykora, K.](Hg[g.]): Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter. Marburg: Jonas Verlag 2002.S. 128.

Körperverständnisses auch das Körperbild. Zwar lässt sich bereits im 18. Jahrhundert in der medizinischen Körperrepräsentation eine Hinwendung zu den Begriffen der Objektivität und des Realismus vorfinden<sup>509</sup>, jedoch mit dem Einsatz des Mediums der Fotografie<sup>510</sup> und der damit scheinbar einhergehenden Ausschaltung des Subjektiven durch den Einsatz eines Apparates kommt es zu einer noch stärkeren semantischen Verbindung zwischen „objektiv“, „realistisch“ und „wissenschaftlich“. Die vorangegangene „Wissenschaftlichkeit“ des realistischen Malers wird nun durch die rapide technische Entwicklung des vermeintlich neutralen Apparates zur Visualisierung ersetzt. „Mit der sich wandelnden Definition von wissenschaftlicher Objektivität entstand ein neues Bildideal, das auf einer strikten Trennung des Ästhetischen von der Information beruhte.“<sup>511</sup> Inzwischen ist der Einsatz bildgebender Verfahren im Bereich der Medizin in der heutigen Zeit nicht mehr wegzudenken. In der Tradition der angeblichen Neutralität der Fotografie und der Sichtbarmachung von sonst Unsichtbaren, gelten auch diese Verfahren der Sichtbarmachung als ein „geeignetes Instrument im Dienst einer objektiven Wissensproduktion.“<sup>512</sup> Waren die „Wissenschaftsbilder“ im Zeitalter der analogen Medien „durch die Abwesenheit von Spuren der Subjektivität und der Produktionstechniken ausgezeichnet“, so kommt es im Zuge der Digitalisierung der Medien zu einer fundamentalen Verunsicherung „im Verständnis der Beziehung zwischen Bild und Erkenntnis.“<sup>513</sup> Insofern ist „die Sicherheit, ob das digitale Bild überhaupt ein Abbild sein kann, (...) nicht mehr gegeben.“<sup>514</sup>

---

<sup>509</sup> So zeichnet die Anwendung spezieller Konventionen der Bildgestaltung und der damit einhergehenden Vernachlässigung einer „strengen Übertragung des Gesehenen“, die Kategorie des realistischen aus. „Mitgedacht ist dabei der Blick des Betrachters, der auf die Dinge fallen soll, nicht auf deren Abbilder. Zugleich handelt es sich jedoch – und das macht gerade das Nebeneinander verschiedener Bildstrategien deutlich – um ein sorgfältig ausgewähltes Zu-Sehen-Geben. Realismus ist hier zu einer Art Bildzeichen geworden (...)“ Vgl. Ebda.132.

<sup>510</sup> „Die Tatsache aber, dass die Photographie uns jeden Gegenstand naturgetreu wiedergibt, d.h. ohne dass subjektive Anschauungen wie z.B. durch den idealisierend wirkenden Zeichenstift des Zeichners hineingetragen werden können, musste doch endlich durchdringen, und es erfreuen sich heute alle medizinischen Disziplinen der regen Unterstützung der Photographie, welche die allgemeine unbestechliche Protokollführerin der Naturwissenschaften, der unanfechtbare, unparteiische und sichere Zeuge für jede, besonders in der Einsamkeit gemachte wissenschaftliche Untersuchung genannt werden muss.“ Jankau zitiert nach: Hüppauf, Bernd[Weingart,P.](Hg[g.]): Wissenschaftsbilder – Bilder der Wissenschaft. In: Hüppauf, Bernd[Weingart, P.](Hg[g.]): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft. Bielefeld: transcript Verlag 2009.S.23. Interessanterweise kommt es auch heute noch trotz der vielfältigen Möglichkeiten der technischen Bildaufnahme im Bereich der naturwissenschaftlichen Forschung, als Form der „Ersterfassung“ des Beobachteten, oft zum Einsatz der Zeichnung als Skizze des untersuchten Gegenstandes.

<sup>511</sup> Ebda.S. 22.

<sup>512</sup> Ebda.S. 23.

<sup>513</sup> Ebda.S. 28.

<sup>514</sup> Ebda.S. 28.

Besonders in den Bildwissenschaften kam es in den letzten Jahren zur gesteigerten Auseinandersetzung mit dem Bildstatus dieser produzierten Wissenschaftsbilder.<sup>515</sup> Dabei werden mittels bildgebender Verfahren erzeugten Visualisierungen auf ihre Referentialität, Objektivität und Evidenz hin befragt. „Das herkömmliche Kausalitätsdenken, (...), ist einem Denken in komplexen Wechselwirkungen und in Wahrscheinlichkeiten gewichen, das aufgrund der Rechenleistung von Computern möglich geworden ist.“<sup>516</sup> Die so produzierten Bilder des menschlichen Körpers „erschöpfen sich nicht darin, Wissenschaft *abzubilden*, sondern diese Bilder liefern den Stoff für öffentliche Debatten über Fragen der Ethik und den Zusammenhang von Wissenschaft und Leben.“<sup>517</sup>

*„Was für einen Zweck hat es, dass man ein Bild macht, das genau wie die Natur sein soll, und alle wissen: gerade die Natur kann ein Bild nicht sein, und soll und darf es auch nicht sein. Wer ist bloß auf den Einfall gekommen, dass die Natur nur was zum Sehen ist? Wer die Natur wirklich kennt, kann sie eher hören als sehen. Fühlen als sehen. Riechen, ja, weiß Gott, vor allem isst man sie doch. Ganz gewiss ist die Natur vor uns und hinter uns, sie ist über und unter einem, ja, und in einem drin; aber hauptsächlich in der Zeit, verändert sich ständig und gleitet ständig, ist mit jedem Augenblick anders - aber nie in einem viereckigen Rahmen.“<sup>518</sup>*

Der in diesem Zitat beschriebene Wandel der Wissenschaftsbilder, im Besonderen der Körperbilder und die technische Entwicklung der Bilder produzierenden Apparaturen, zeigt sich in der bildenden Kunst. Um 1956 scheint, so Bruno Brehm, das Bild des Menschen in der Kunst angegriffen zu werden bzw. droht sich aufzulösen oder gar ganz zu verschwinden, und es kommt statt zu einer Bedrohung vielmehr zu einer Reflexion der Künstler über das Bild vom Menschen.<sup>519</sup> Die Fragmentierung und Abstraktion der menschlichen Körper im Surrealismus, Futurismus oder Dadaismus spiegeln die jeweilige Situation des Menschen in der damaligen Zeit und Gesellschaft wieder. Die rasanten Entwicklungen im Bereich der Life Science und Informations- wie auch Kommunikationstechnologien haben, wie bereits in Kapitel 4 erörtert, zu großen Veränderungen in der Vorstellung des Menschenbildes geführt, was sich auch als Reflexion in der bildenden Kunst wieder finden lässt.

---

<sup>515</sup> „Diese Wissenschaftsbilder sind Simulakra, Produkte technischer Manipulation ohne Original, und sie fordern eine erstaunliche Beteiligung der Imagination, um überhaupt zu Bildern zu werden.“ Ebda .S.29.

<sup>516</sup> Ebda.S. 32.

<sup>517</sup> Ebda. S.32.

<sup>518</sup> Laxness, Halldor: Atomstation. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1997. S. 50.

<sup>519</sup> Brehm, Bruno: Das Ebenbild. Menschen, Tiere. Träume und Maschinen. München: R.Pieper & Co Verlag 1954.S. 9.

Sowohl Verena Kuni wie auch Philip J. Sampson betonen die Bedeutung und Macht der Repräsentation des Körpers in Hinblick auf die Definition des Menschen. So ist es für Sampson erst durch die bildhafte Vorstellung bzw. das „Körper geben“<sup>520</sup> möglich, „vom Körper als solchen“<sup>521</sup> zu sprechen. Zeitgleich kommt es in Folge der Digitalisierung auch zur Infragestellung des Bildstatus der in der Medizin und Life Science erzeugten „biotechnischen Bildwelten“<sup>522</sup>. Die mittels bildgebender Verfahren erzeugten Körperbilder in diesem Bereich entziehen sich immer mehr der Repräsentation des Menschen und kartographisieren „einen Körper, dem das Possessivpronomen im Sinne von ‚mein Körper‘ abhanden gekommen ist, (...)“<sup>523</sup>

Das infolge unsicher gewordene Verhältnis zwischen Natur und Kultur als auch Technik und Mensch wird in der bildenden Kunst sowohl positiv wie auch negativ kommentiert. So übernimmt für Lydia Haustein „Videokunst als äußert bewegliche Kunstform im engen Beziehungsgeflecht von Wissenschaft, Technologie und Kunst“<sup>524</sup>, trotz dessen vermeintlicher Auflösung unter dem Begriff der „neuen Medienkunst“, eine wichtige Position im Feld „kulturwissenschaftlicher Aufgaben“<sup>525</sup> und in der Hinterfragung von „Einfluss und Macht“<sup>526</sup> ein. Da die Vorstellung des Menschen in unserer Zeit immer weniger „greifbar und abstrakt ist, benötigt sie eine Form“<sup>527</sup>. Die KünstlerInnen haben dabei, so Sönke Dinkla, die Rolle des Visionären als auch „Mediators“ inne. „In Hinblick auf die immer größere Palette technisch erzeugter Bilder im Dienst der Sichtbarkeit stellen Videokunst und Naturwissenschaften die

---

<sup>520</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von >künstlichen Menschen<  
[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>521</sup> Mit dem „Körper als solchen“ bezeichnet Sampson nicht den individuellen Körper und die damit verbundenen heterogene Vielfalt, sondern ein spezifisches Verständnis vom Körper in der Gesellschaft, welches zeitlich gebunden ist. Ebda.S. 95.

<sup>522</sup> Haustein, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S.9.

<sup>523</sup> Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.S. 87-88.

<sup>524</sup> Haustein, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S. 8.

<sup>525</sup> Ebda.S. 169.

<sup>526</sup> Ebda.S. 169.

<sup>527</sup> Dinkla, Söke: Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst. In: Heidt-Heller, Renate[Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g.]): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.S. 26.

Frage nach der alltäglichen Existenz des Menschen auf eine unbarmherzige Art und Weise neu.“<sup>528</sup> Die Aufgabe der Kunst ist es, nach Dinkla, nicht nur die mögliche Bedrohung oder Chancen des „gegenwärtigen Wandels“<sup>529</sup> unserer Gesellschaft zu visualisieren bzw. illustrieren, sondern Modelle zu entwickeln, um „den Menschen mit einem gewandelten Bild seiner selbst vertraut zu machen.“<sup>530</sup>

*„Mit den ästhetischen Mitteln der Rückkopplung an menschliche Erfahrungswelten kann es der Kunst gelingen, den gegenwärtigen Transformationen des Humanen Gestalt zu geben und sie so auf einer breiten Ebene diskursfähig zu machen.“<sup>531</sup>*

Obwohl die Kunst für Margarete Morse besonders geeignet erscheint, Erklärungen oder Leitfäden für die derzeitigen Grenzverschiebungen zu geben, erkennt sie hierin vor allem im Bereich der Medienkunst eine gewisse Problematik. „The tools of technological and new media art forms are intimately related to the <<technics of domination>> making <<remapping>> appear all the more difficult and complex.“<sup>532</sup> Es stellt sich die Frage, inwiefern die KünstlerInnen sich der Technologien bemächtigen können, um diese subversiv gegen die Herrschaft einzusetzen. Ein Versuch der Okkupation und Änderung der Technologien der Herrschaftssysteme ist z.B. in der Aneignung der ursprünglich im Militärbereich und zur Kontrolle eingesetzten Videotechnik von KünstlerInnen zu Beginn der 70er Jahre zu erkennen.<sup>533</sup>

*„Der Traum vom Paradies und vom neuen Menschen zieht sich durch die ganze Geschichte hindurch, was immer im Einzelnen darin gesehen oder davon erwartet wird. (...) Es gibt kein Ende der Utopie. Im Bewusstsein, das Paradies verloren zu haben, werden die unterschiedlichsten Wege unternommen, den Garten Eden wieder zu erlangen: Die Bilder der Hoffnung sind vielfältig.“<sup>534</sup>*

---

<sup>528</sup> Haustein, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.S. 9.

<sup>529</sup> Dinkla, Söke: Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst. In: Heidt-Heller, Renate[Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g.]): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.S. 26.

<sup>530</sup> Ebda.S. 26.

<sup>531</sup> Ebda.S. 27.

<sup>532</sup> Morse, Margarete: Sunshine and Shroud: Cyborg Bodies and the Collective and Personal Self. [http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

<sup>533</sup> Siehe auch Kapitel 2.1

<sup>534</sup> Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998.S. 17.



Alle ausgewählten Videoarbeiten, welche ich im Folgenden näher analysiere, stellen Utopien dar. Der Glaube an den Fortschritt und die Erkenntnisse der Technologien bilden seit jeher ein Leitmotiv der verschiedenen utopischen Entwürfe.<sup>535</sup> Unter dem Begriff der Technologien verbindet sich bei den Videowerken, sowohl das utopische Potenzial der Aufnahmetechnik als auch jene utopischen Fantasien, welche mit den Erkenntnissen der Life Science einhergehen. Das Medium Video und dessen Technologien waren, wie bereits in Kapitel 2.1 beschrieben, von Anfang an eng mit dem Begriff der Utopie verknüpft. In Folge der Digitalisierung und den Entwicklungen der digitalen Bildbearbeitung sowie auch der ökonomisch gesehen immer leichteren Zugänglichkeit zu Technik und Programmen beinhaltet das Video immer noch ein gewisses Utopiepotential.<sup>536</sup>

*„The future is unwritten“- und weil sie das ist, verändert sie sich ständig als Horizont von Geschichte, die selbst wiederum aus Veränderung besteht. Als Wunschprojektion in diese Zukunft ist der utopische Entwurf stets Bestandteil jener Gegenwart, in der er sich verfasst.“<sup>537</sup>*

Die in der Utopie enthaltenen Wünsche, Sehnsüchte, Erwartungen, Ängste oder Hoffnungen sagen in chiffrierter Form mehr über die Gesellschaft zur Zeit ihrer Entstehung als über die Zukunft aus.<sup>538</sup> Utopien sind als „Spiegel der Zukunft“<sup>539</sup> somit „das wichtigste Vergegenwärtigungsmoment der eigenen Geschichte“<sup>540</sup>. Ähnlich dem Kunstwerk kann auch die Utopie als „autonomes Artefakt“<sup>541</sup> nicht „verifiziert oder falsifiziert werden“<sup>542</sup>. Auf Grund der nicht unmittelbaren Integration in die Gesellschaft können die utopischen Entwürfe in der Disziplin der bildenden Kunst die Realität „umso schonungsloser ins Blickfeld rücken.“<sup>543</sup> Es

---

<sup>535</sup> Vgl. Fegerl, Judith[Friesinger, G.](Hg[g.]): Utopia. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen, paraflows 09.Wien: Edition mono/monochrom 2008. S.3.

<sup>536</sup> Unter diesem Aspekt ist auch das Phänomen der „YouTube“ Videoplattform sehr interessant. Allgemein zu der Plattform „ YouTube“ siehe: Vonderau, Peter[Snickers, P.](Hg[g.]): The You Tube Reader. Stockholm: National Library of Sweden 2009.

<sup>537</sup> Schneider Frank, A.[monochrom]: Die Gegenwart der Zukunft. Strategische Vorüberlegungen zu paraflows 08: „Utopia“. In: Fegerl, Judith[Friesinger, G.](Hg[g.]): Utopia. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen, paraflows 09.Wien: Edition mono/monochrom 2008. S. 4.

<sup>538</sup> Vgl. Ebda.S. 4.

<sup>539</sup> Ebda.S. 8.

<sup>540</sup> Ebda.S. 8.

<sup>541</sup> Ebda.S. 6.

<sup>542</sup> Ebda.S. 6.

<sup>543</sup> Ebda.S. 7.

stellt sich hier jedoch die Frage inwiefern die Kunst überhaupt als ein vom gesellschaftlichen Umfeld isolierter „Nicht-Ort“ verstanden werden kann.

*„Sie [die Kunst Anm. Kummer] ist es ideologisch als die Fiktion eines Raumes, wo die grundlegenden Machtbeziehungen des Spätkapitalismus nicht gelten sollen, auch wenn sie gegenwärtig in form viraler Diskurse (...) wieder verstärkt einströmen und das Kunstfeld gänzlich zu rekonfigurieren drohen. Und sie ist es faktisch als weitgehend von gesellschaftlich zu versinken droht, je mehr sie sich als kritisches Korrektiv inszeniert. Wo die Kunst als ein Nicht-Ort aber weiterhin über Gesellschaft spricht, ist sie per se utopisch, weil aller Inhalt in der für die Kunst konstitutiven Entkopplung vom gesellschaftlich Realen hypothetisch und phantastisch wird.“<sup>544</sup>*

## 5.1 Björn Melhus

*„Die jeweilige Stimme bestimmt das Leben, die Artikulation und Identität.“<sup>545</sup>*

Identitätsverschiebungen in Folge der Entwicklungen Kommunikations- und Informationstechnologien wie auch der Life Science sind das Leitmotiv von Björn Melhus' Videoarbeiten. Der 1966 in Deutschland geborene Videokünstler ist „ebenso eine Art „Archäologe“ wie ein „Futurologe“ unserer Kultur“<sup>546</sup>. Weder sind Melhus' Werke von einem Kulturpessimismus noch von einem euphorischen Fortschrittsglauben gekennzeichnet. Stattdessen reflektiert der Künstler auf eine teilweise ironische Weise die jeweiligen gesellschaftlichen Entwicklungen. Melhus übernimmt in den meisten seiner Arbeiten sowohl die Position hinter der Kamera als auch jene des Protagonisten ein. Eine besondere und bedeutende Stellung in seiner künstlerischen Arbeitsweise mit dem Medium Video hat für ihn der Ton. Denn „dort, wo Medien leben und Sprache vorsprechen, kann sich kein Ich entwickeln.“<sup>547</sup> Melhus verwendet in seinen Werken Sound Footages aus vor allem amerikanischen Spielfilmen und Fernsehserien der 70er Jahre und aktuelle amerikanische Werbefilme. Diese aus der Populärkultur stammenden Versatzstücke isoliert er aus dem Originalkontext und kombiniert sie

---

<sup>544</sup> Ebda.S. 10.

<sup>545</sup> Herzogenrath, Wulf: Das scheinbar Leichte und Unterhaltsame ist ein Trojanisches Pferd. Björn Melhus im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. In: Herzogenrath, Wulf[Buschhoff, A.(Hg[g.]): Björn Melhus. Bremen: 2002.S. 15 zitiert nach: [http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09\\_hampe\\_seebach.pdf](http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09_hampe_seebach.pdf) (14.03.2010)

<sup>546</sup> Mertin, Andreas: Magic Glass. Zur Kunst von Björn Melhus. In: Magazin für Theologie und Ästhetik, 12/2001 <http://www.theomag.de/12/am32.htm> (14.03.2010)

<sup>547</sup> Lüddemann, Stefan: Bilderwelten einer Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik. Kunstkritiken 1996-2006. Göttingen: V&R Unipress 2006. S.171.

in Form von Wiederholungen, Fragmentierungen zu einem neuen Sinnzusammenhang. „Medien der Kunst und Medien der Kommunikation werden wechselseitig und ironisch aufeinander bezogen.“<sup>548</sup> Die oft mit einem Beatrythmus unterlegten Soundcollagen verlieren dabei ihren ursprünglichen Inhalt und neigen zum Abstrusen und Komischen. Die Äußerungen, häufig einzelne eingeworfene Wortfetzen, erzielen durch eine Verflechtung der Lautmalerei mit bestimmten Assoziationsketten zu bekannten Serien oder Spielfilmen auf einer weiteren Ebene neue Bedeutungen und Inhalte.

*„Melhus karikiert (...) nicht um einer selbst willen, sondern stellt damit ein fortgeschrittenes Beispiel medialer Nivellierung durch Verführung dar. Dadurch bringt er uns auch in die Lage, die Künstlichkeit in einem Medienspektakel wahrzunehmen, das für die meisten schon zur zweiten Realität geworden ist.“*<sup>549</sup>

Dieser Detailreichtum und die vielschichtigen Bedeutungsebenen der Soundcollagen verweisen auf die Tonspur als Ausgangsmaterial. Zuerst formen die Stimmen und Soundcollagen eine Geschichte und erst im Nachhinein bilden sich aus den einzelnen Satzfragmenten und Tönen die visualisierten Figuren und Handlungen.<sup>550</sup> Die Artifizialität des gesamten Sujets wird in manchen Videos durch jene der deutschen Synchronstimmen mit den überzeichneten Höhen und Tiefen zusätzlich noch verstärkt. So verwendet Melhus in z.B. „Weit weit weg“ (1995) die deutsche Synchronstimme von Judy Garland aus „Der Zauberer von Oz“ oder erschafft in „Das Zauberglas“ (1991) eine Soundcollage aus deutschen Synchronstimmen eines amerikanischen Western.

*„Die deutsche Synchronsprache ist eine sehr artifizielle Sprache, keiner würde so sprechen – mit dieser unglaublichen Betonung. Es ist einfach, dieser Künstlichkeit ein Bild, einen Charakter zu geben. Dieser Stimme einen Körper zu geben. In dieser Stimme liegt die Persönlichkeit und wenn diese Persönlichkeit sich vermittelt und wir das Erste Mal die Stimme hören, da findet für mich ein Prozess der Identifikation statt, so dass ich anfangs, diese Stimme verkörpern zu wollen. Und es dann immer wieder mit großer Lust vor der Kamera getan habe.“*<sup>551</sup>

---

<sup>548</sup> Buddensieg, Andrea: Björn Melhus. In: Goetz, Ingvild[Urbaschek, S.](Hg[g.]): >>fast forward. Media Art Sammlung Goetz. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006.S. 261.

<sup>549</sup> Ebda.S. 261.

<sup>550</sup> Vgl. Björn Melhus: Björn Melhus im Interview mit Cécile Schortmann auf hr online.de am 12.04.2009: [http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=2057&key=standard\\_document\\_764877](http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=2057&key=standard_document_764877) (16.03.2010)

<sup>551</sup> Ebda.

Viele seiner Geschichten, so auch „Again & Again“ und „No Sunshine“, die beiden von mir näher analysierten Videowerke, platziert Melhus in dem fiktiven Ort „Limboland“. Ein „Nicht-Ort“, im Verständnis einer Utopie, welcher ihm als „symbolischer Schauplatz“<sup>552</sup> dient. Utopien sind „desintegrierte oder unbespielte bzw. unbespielbare Orte“<sup>553</sup> und implizieren gewisse „Freiheitsmomente“<sup>554</sup>. Insofern ist der von Melhus erfundene Ort „Limboland“ ideal für den utopischen Entwurf einer möglichen Zukunft. Da jedoch jede Utopie „in erster Linie von ihrer Entstehungszeit“<sup>555</sup> handelt, vermögen z.B. „Again & Again“ oder „No Sunshine“ vielmehr über die Gesellschaft und dessen Verständnis vom Menschen gegen Ende des 20. Jahrhunderts als über die Zukunft auszusagen. Entfremdungsprozesse, Identitätsverlust in Folge der Technologienentwicklungen im Bereich der Kommunikations-, Informationsmedien und der Life Science werden von Melhus in diesen Videos aufgegriffen und reflektiert. Melhus „setzt sich mit den veränderten Bedingungen des Subjekts im Zeitalter der Massenmedien und digitalen Kommunikationstechnologien auseinander.“<sup>556</sup> Vor allem in seinen frühen Videoarbeiten in den 1990ern „inszeniert er sich als Projektionsfläche medialer Bilder(...)“<sup>557</sup>

*„Ich möchte Geschichten Erzählen in erster Linie - ich glaube, ich kann auch nicht anders, die kommen aus mir heraus. Das sind Geschichten, die zum einen etwas mit mir zu tun haben, aber zum anderen natürlich mit der Gesellschaft zu tun haben und in dem Zusammenhang stehen von dem Individuum, das ich bin, zu dem, was eine Medienkultur produziert, und was wieder durch mich hindurch fließt, d.h. es findet eine Rekontextualisierung statt, und durch diese Rekontextualisierung auch eine neue Geschichte.“<sup>558</sup>*

Melhus' damalige Visionen einer Zukunft wirken bereits 10 Jahre nach ihrer Entstehung, nicht nur Aufgrund der enormen Fortschritte im Bereich der digitalen Bildbearbeitung und

---

<sup>552</sup> Mertin, Andreas: Magic Glass. Zur Kunst von Björn Melhus. In: Magazin für Theologie und Ästhetik, 12/2001 <http://www.theomag.de/12/am32.htm> (14.03.2010)

<sup>553</sup> Schneider Frank, A.[monochrom]: Die Gegenwart der Zukunft. Strategische Vorüberlegungen zu paraflows 08: „Utopia“. In: Fegerl, Judith[Friesinger, G.](Hg[g.]): Utopia. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen, paraflows 09. Wien: Edition mono/monochrom 2008. S. 5.

<sup>554</sup> Ebda.S. 5.

<sup>555</sup> Ebda.S. 5.

<sup>556</sup> Osswald, Anja: Björn Melhus. 1997/ No Sunshine. In: Frieling, Rudolf [Herzogenrath, W.](Hg[g.]): 40YEARSVIDEOART.DE-PART 1. Digital Heritage: Video art in Germany from 1963 to the Present. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006. S. 278.

<sup>557</sup> Ebda. S. 278.

<sup>558</sup> Björn Melhus: Björn Melhus im Interview mit Cécile Schortmann auf hr online.de am 12.04.2009: [http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=2057&key=standard\\_document\\_764877](http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=2057&key=standard_document_764877) (16.03.2010)

Videotechnik, auf eine eigenartige Weise veraltet. Statt perfekte digitale Videobilder zu produzieren, bleibt der Einsatz des Computers als Werkzeug bei den ausgewählten Videos teilweise noch sichtbar und verweist damit auf dessen Konstruktion und Medienstatus. Die somit generierte Brüchigkeit des Illusionscharakters betont das Artifizielle der Videos, was durch den Einsatz der Synchronstimmen zusätzlich noch verstärkt wird. Die Atmosphäre des Unzeitgemäßen lässt sich insofern nicht nur aus dem Fortschritt im Bereich der Videotechnik, sondern vor allem als Folge der rapiden Veränderungen im Bereich der Life Science erklären. „Again & Again“ ist aus dem Jahr 1998 und „No Sunshine“ wurde 1997 produziert. Der damalige Hype um das Klonen<sup>559</sup>, „das Herstellen genetisch identischer Kopien einer Einheit“<sup>560</sup>, ist heute, über zehn Jahre später, bereits passé und findet nur noch bedingt in den Medien Aufmerksamkeit. In der Zwischenzeit ist bereits eine Vielzahl von anderen Tieren geklont worden. Die „fantastischen und mitunter auch wahnwitzigen Vorstellungen von geklonten, Diktatoren, wiederauferstandenen Geistes- und Gesellschaftsgrößen (...)“<sup>561</sup> bestimmten direkt nach der Präsentation des ersten geklonten Schafes die Medien. Bereits kurz darauf wurde die Technik auf einen scheinbar „harmlos klingende Formel“<sup>562</sup> des therapeutischen Nutzens reduziert, welche jedoch, so Emmerich, auch die Idee der „Züchtung menschlicher Klone als „individuelle Ersatzteillager“ - als Organ und Gewebespende“<sup>563</sup> impliziert. Die damals scheinbar akute Gefahr der Reduplikation des Menschen<sup>564</sup> und des damit einhergehenden Identitätsverlustes, was zu einem moralisch-ethischen Aufschrei in der Gesellschaft führte, scheint heutzutage nicht mehr gegeben zu sein bzw. hat sich gewandelt. Das mögliche reproduktive Klonen von Menschen, welches im ausgehenden 20. Jahrhundert noch von den

---

<sup>559</sup> Vgl. Emmerich, Michael: Die Wissenschaft im Klonfieber. Zuerst das Tier und dann der Mensch. In: Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001.

<sup>560</sup> Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95). [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

<sup>561</sup> Emmerich, Michael: Die Wissenschaft im Klonfieber. Zuerst das Tier und dann der Mensch. In: Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001. S.191.

<sup>562</sup> Ebda.S. 191.

<sup>563</sup> Ebda.S. 191.

<sup>564</sup> „Denn was am Tier ausprobiert wird, zeigt sie historische Erfahrung, ist mit Zeitverzögerung auch stets beim Menschen angewandt worden. Zuerst also das Tier und dann der Mensch.“ Vgl. Ebda.S. 195.

Medien teilweise zu einer Schreckensvision oder Allmachtsphantasie<sup>565</sup> stilisiert wurde, ist nun medial nicht mehr präsent. Insofern scheint sich die Wahrnehmung der Gesellschaft auf die Erkenntnisse im Bereich der Life Science bereits verschoben zu haben. Statt der Reproduktion von Menschen wird heute vielmehr das kreieren neuer Lebewesen bzw. von synthetischen Organismen<sup>566</sup> mit Hilfe der Technologien der Gentechnik thematisiert<sup>567</sup>. Das in „Again & Again“ und „No Sunshine“ entworfene posthumane Körperbild verweist somit dezidiert auf den Entstehungszeitraum der Werke. In beiden thematisiert Melhus die Frage nach der „menschlichen Identität im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“<sup>568</sup>. Sowohl in „Again & Again“ als auch in „No Sunshine“ werden Cyborgs entworfen, welche die Natur/Kultur Grenze übertreten. Der erfolgreiche als auch der gescheiterten Versuch der Reproduktion des Menschen wird darin dargestellt. Wie Haraways Cyborgs dekonstruieren auch Melhus Cyborgfigurationen in den beiden Videos, in Hinblick auf ihre androgyn oder infantil wirkende

---

<sup>565</sup> In der, durch das Klonen des Schafes „Dolly“ ausgelösten, Diskussion um die Möglichkeit des reproduktiven Klonen vom Menschen wird auch der Schöpfungstraum bzw. der Allmachtsphantasie des Menschen, ein Ebenbild seiner selbst zu kreieren, angesprochen. „Gott hat den Menschen nach seinem Ebenbild erschaffen. (...) Gott beabsichtigte, dass der Mensch wie er sein würde. Klonen und die Veränderung der Erbsubstanz sind der erste ernsthafte Schritt, wie Gott zu werden.“ Ebda.S. 197 und bezüglich des Schöpfungstraumes vom Menschen Vgl. Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S. 17.

<sup>566</sup> Vgl. Hasellhof, Jim[Ajioka, J.](Hg[g.]): Synthetic biology: history, challenges and prospects. In: Haselloff, Jim[Ajioka, J., Kitney, R.](Hg[g.]): Synthetic biology: history, challenges and prospects. Journal of the Royal Society Interface. Published online 03.06.2009.

<http://rsif.royalsocietypublishing.org/content/early/2009/06/02/rsif.2009.0176.focus.full> (15.03.2010)

<sup>567</sup> Vgl. Bullinger, Daniel: „Zukunft der Gentechnik. Plädoyer für den Tabubruch.“ Spiegel Online am 08.06.2009. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,614357,00.html> (23.02.2010) bzw. Epping, Bernhard: „Synthetische Biologie. Franksteins Zeit ist gekommen.“ Spiegel Online am 27.12.2008.

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,596579,00.html> (15.03.2010)

<sup>568</sup> Christoph Rehmann-Sutter bezieht sich hier auf den bekannten Essay von Walter Benjamin „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus dem Jahr 1936, welcher darin über die Veränderung der Bedeutung und Wahrnehmung des Kunstwerkes durch technische Erfindungen wie der Photographie oder dem Film und der damit einhergehenden Verlust der „Aura“, welche das Original jedoch nicht die Kopien inne haben. Ähnlich wie Benjamins Beschreibungen über den Wandel der Rolle und Identität des Kunstwerkes in Folge seiner technischen Reproduktion könnte, so die weit verbreitete Annahme in der damaligen Gesellschaft, auch dasselbe dem Menschen passieren. Die Gesellschaft verstand das Klonen als ein Kopieren von Individuen und daher als ethisch Bedenklich, da dabei scheinbar das Selbst eines Menschen reproduziert wird und dieser somit für seine „Handlungen nicht mehr verantwortlich gemacht werden [kann Anm. Kummer]. Weil diese auch immer von einem anderen Exemplar der Serie ausgeführt werden könnten, vom Du welches das Selbe ist wie das Ich. Die Ethik musste schon die Idee des Klonens aus dem einfachen Grund missbilligen, weil es sie selbst, die Ethik, vernichtet werden könnte.“ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968. und Vgl. Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95). [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

Körper und abwechselnd männlichen oder weiblichen Stimmen, den binären Geschlechterdualismus und bleiben unkategorisierbar. Fluide bewegen sich die Protagonisten zwischen den Gender- und Sexkategorien. Trotz der Dekonstruktion einiger Dichotomien der Moderne zeigt sich in den Cyborgimaginationen von Melhus dennoch ein vehementer Anthropozentrismus. Melhus konzentriert sich in beiden ausgewählten Videoarbeiten auf die Grenzverschiebung zwischen Technik und Mensch und die entworfenen Cyborgs weisen eine eindeutige Orientierung an der menschlichen Figur auf. Die von Verena Kuni kritisierte Beschränkung der Vorstellung des Cyborgs, wie bereits in Kapitel 4.1 besprochen, auf ein Mischwesen zwischen Technik und Mensch in vielen Cyborgfigurationen der Populärkultur wird auch bei „Again & Again“ und „No Sunshine“ nicht durchbrochen. Des Weiteren kommt es bei beiden Videos am Ende zu einer Entmaterialisierung der Körper in einem Lichtstrahl, was wiederum an das kybernetische posthumane Menschenbild und der damit einhergehenden Bekräftigung des Körper/Geist Dualismus erinnert. Der organische bzw. allgemein der materialisierte menschliche Körper wird auch bei Melhus durch die Vorstellung des posthumanen Menschen als Information ersetzt. Die Idee des kodierten Menschen, wie bereits in Kapitel 4.3 in Bezug auf Regine Kollek ausgeführt, und in Folge die Entmaterialisierung lässt sich ebenfalls bei beiden Videos vorfinden. Die zur Entstehungszeit gesellschaftlich geführte Debatte um die Utopie bzw. Dystopie der künstlichen Vervielfältigung des Menschen prägt somit auch die Cyborgimaginationen in Melhus' Videos. „Eines ist sicher: Klonen wird das Bild des Menschen von sich selbst verändern.“<sup>569</sup>

### **5.1.1 Reproduzierte Körper**

Nach der Präsentation des ersten geklonten Lebewesens im Juli 1998 kam es sowohl von Seiten der Politik als auch der Medien zu einer breiten Ablehnungsfront gegen das reproduktive Klonen von Lebewesen. Die Sehnsucht der Erschaffung eines künstlichen Menschen, welche sich bereits im Prometheusmythos<sup>570</sup> zeigt, schien in Folge des Tierexperiments nicht mehr länger eine

---

<sup>569</sup> Emmerich, Michael: Die Wissenschaft im Klonfieber. Zuerst das Tier und dann der Mensch. In: Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001. S.199.

<sup>570</sup> „Das Symbol des Prometheus steht somit nicht nur für den Schöpfer von Technik und Zivilisation, sondern auch für den Urtraum des Homo sapiens, ein Abbild seiner selbst zu formen, die Schöpfung bei allen Gefahren zu

Utopie bleiben zu müssen, sondern plötzlich realisierbar. Die Angst vor der Reproduktion genetisch identischer Menschen bzw. die Vorbehalte des Klonens von Tieren wich jedoch bald den Versprechungen der damit einhergehenden Heilungsmöglichkeiten und dem Verweis auf den therapeutischen Nutzen der Anwendung dieser Technologien.<sup>571</sup> Da es sich angesichts dieser Tierexperimente jedoch nicht mehr „um eine Phantomdebatte ohne realistischen Hintergrund“<sup>572</sup> handelte, musste die Gesellschaft, laut Emmerich, „Stellung beziehen.“<sup>573</sup> Die Debatte warf damals erneut die Grundfrage nach dem Spezifischen des Menschen auf.<sup>574</sup> Wenn per Gesetz „die identische genetische Vervielfältigung von Menschen“<sup>575</sup> verboten ist, so stellte sich damit sofort die Frage, was ein Mensch ist bzw. wie das Menschsein definiert werden kann. „In einer segmentierten Welt, in der keine Institution allgemeinverbindliche Normen ausbilden kann“<sup>576</sup>, kommt es jedoch auch bei dieser existentiellen Frage zu recht unterschiedlichen Antworten.

Für Yvonne Volkart symbolisieren „No Sunshine“ und „Again & Again“ die Verkehrung der Utopien der Geschlechterdekonstruktion in „männliche[r Anm. Kummer]

---

wiederholen und eine neue Welt zu erschaffen.“ Vgl. Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S.17. und S.595.

<sup>571</sup> Vgl. Emmerich, Michael: Die Wissenschaft im Klonfieber. Zuerst das Tier und dann der Mensch. In: Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001. S.191-193.

<sup>572</sup> Ebda.S. 197.

<sup>573</sup> Ebda.S. 197.

<sup>574</sup> „Einen Ruf nach Regeln gab es in der Gesellschaft von Anfang an, nachdem Ian Wilmut und Mitarbeiter ihre erfolgreiche Produktion des Schafes „Dolly“ mit Hilfe der Technik, die sich nukleare Transplantation nennt, bekannt gemacht haben. US Präsident Bill Clinton hat unmittelbar nach Wilmuts Publikation die Verwendung öffentlicher Gelder zur menschlichen Klonforschung verboten und einen Beratungsausschuss damit beauftragt, ethische Grenzen zu setzen für die Anwendung des Klonens bei Menschen. Die National Bioethics Advisory Commission (NBAC) hatte 90 Tage Zeit für eine Stellungnahme. Sie kam zu folgenden Schluss: „The commission concludes that at this time it is morally unacceptable for anyone in the public or private sector, wheter in a research or clinical setting, to attempt to create a child using somatic cell nuclear transfer cloning. We have reached a consensus on this point because current scientific information indicates that this technique is not safe to use in humans at this time. Moreover, in addition to safety concerns, many others serious ethical concerns have been identified, which require much more widespread and careful public deliberation before this technology may be used“ (...) Die bioethischen Debatten sind seither ganz auf die Frage ausgerichtet, ob man Klonen verbieten oder erlauben soll, und wenn erlauben, dann unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Einschränkungen.“ Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95). [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

<sup>575</sup> Emmerich, Michael: Die Wissenschaft im Klonfieber. Zuerst das Tier und dann der Mensch. In: Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001. S.200.

<sup>576</sup> Ebda.S. 199.



Selbstreproduktionstechnologien<sup>577</sup>. Die Loslösung der menschlichen Reproduktion von der Frau zeugt, so Regine Kollek, von einer allgemeinen Heraushebung der Essenz des Lebens aus dem Materiellen. Mit dem Begriff der genetischen Information scheint nicht nur der sterbliche Körper überwunden zu sein, sondern es kommt mit dem Verlust des Materiellen, welches seine „Daseinsform (...) dem Mythos zufolge dem Weiblichen zugeordnet“<sup>578</sup> ist, erneut zu der Betonung des Geistes und Stabilisierung des Geist/Körper Dualismus. Der genetische Code steht „auf symbolischer Ebene (...) für die maskuline Schöpferkraft, die - Körperlichkeit und Materialität transzendierend – dennoch mit der Fähigkeit zur Selbstreplikation (sprich Selbstherstellung) begabt ist.“<sup>579</sup> Die Doppelhelix versinnbildlicht somit die „Vision einer möglichen, fundamentalen Veränderung des Menschen.“<sup>580</sup> In Hinblick auf die der DNA zugesprochene „>>Selbstreplikation<< deutet sich darüber hinaus an, dass es nicht nur um die Überwindung der Endlichkeit menschlichen Lebens geht, sondern auch um die seines Ursprunges im geschlechtlichen Zeugungsakt und im weiblichen Schoß.“<sup>581</sup>

*„Waren im prä-genetischen Zeitalter Geburt und Vererbung unkontrollierte und unkontrollierbare Prozesse, die immer die Gefahr von Vererbungsfehlern ( sprich Erbkrankheiten) mit sich trugen, verheißt das genetische Zeitalter die kontrollierte, fehlerfreie Geburt aus der Retorte, und damit aus dem Geist, der in der europäischen Tradition als männlich identifiziert wird. Auf der symbolischen Ebene steht die genetische Information deshalb für die maskuline Schöpferkraft, die – Körperlichkeit und Materialität transzendierend – dennoch mit der Fähigkeit zur Selbstherstellung begabt ist.“<sup>582</sup>*

Mit dem Begriff der Selbstreplikation erhält die DNA eine „autonome Teilungs- und Vermehrungsfähigkeit (...), die sie de facto nicht besitzt, denn der Prozess der identischen Verdopplung der Erbinformation vollzieht sich nicht Kraft einer ihr immanenten Fähigkeit,

---

<sup>577</sup> Vgl. Volkart, Yvonne: Phantasmen der Reproduktion.

[http://www.xcult.org/volkart/pub\\_d/essyas/phantasmenderreprod..html](http://www.xcult.org/volkart/pub_d/essyas/phantasmenderreprod..html) (12.03.2010)

<sup>578</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung – Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine[Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 118.

<sup>579</sup> Kollek, Regine: Metaphern, Strukturbilder, Mythen. Zur symbolischen Bedeutung des menschlichen Genoms. In: Trallori, Lisbeth N.(Hg.): Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.S. 146.

<sup>580</sup> Ebda.S. 148.

<sup>581</sup> Ebda.S. 145.

<sup>582</sup> Kollek, Regine: Fragile Kodierung – Genetik und Körperverständnis. In: Kollek, Regine[Kuhlmann,E.](Hg[g].): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 119.

sondern es sind dafür die Syntheseleitungen der Zelle und des Zytoplasmas erforderlich.“<sup>583</sup> Was bereits im Begriff der Selbstreplikation angedeutet wird, „der Versuch der Überwindung der Abhängigkeit der identischen >> Selbst<< - Herstellung von einem zellulären Substrat“<sup>584</sup>, kommt in jenem der genetischen Information zur Vollendung: „In dem Informationsbegriff wird zumindest gedanklich die Gebundenheit der Lebensprozesse an die Materie überwunden, (...).“<sup>585</sup>

### 5.1.1.1 „Again & Again“

Im Jahr 1998 präsentierte Melhus im „Long Beach Museum of Art“ die Videoinstallation „Again & Again“, welche damals noch unter dem Titel „The Borderer“ ausgestellt war. In dem Video thematisiert der Künstler die damals aktuelle Debatte „des Klonens in eine komische und bitterböse Fabel über das neue Schauspiel der Identität.“<sup>586</sup> In dem Video übernimmt Melhus, wie auch bei vielen anderen seiner Videos, selbst die Rolle des Protagonisten. Er spielt sich selbst als „künstlerisches Äquivalent zur autistischen Selbstbezogenheit der Gesellschaft“<sup>587</sup>. Die Maskierung lässt ihn daher weder eindeutig als männlich oder weiblich erscheinen. Das androgyne Äußere verweist jedoch explizit auf ihn als einen Menschen. In weißer Unterwäsche bekleidet und mit rot bemalten Lippen befindet sich ein asexuell wirkender Protagonist in „Again & Again“ in einem undefinierbaren schwarzen Raum mit grünen Blattornamenten im Hintergrund. Zu Beginn des Videos erscheint ein grüner Lichtstrahl waagrecht auf allen acht Monitoren und dehnt sich zu einer Lichtsäule aus, „aus der ein Mensch mit dramatischer Epiphanie die virtuelle Bühne betritt.“<sup>588</sup> Weiters erinnert die Anfangsszene, das Erscheinen des Protagonisten aus einem grünen Laserstrahl, an das Beamen von Personen in Science Fiction Serien.

---

<sup>583</sup> Kollek, Regine: Metaphern, Strukturbilder, Mythen. Zur symbolischen Bedeutung des menschlichen Genoms. In: Trallori, Lisbeth N.(Hg.): Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.S. 145.

<sup>584</sup> Ebda.S. 145.

<sup>585</sup> Ebda.S. 145.

<sup>586</sup> Buddensieg, Andrea: Björn Melhus. In: Goetz, Ingvild[Urbaschek, S.](Hg[g.]): >>fast forward. Media Art Sammlung Goetz.Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006.S. 261.

<sup>587</sup> Lüddemann, Stefan: Bilderwelten einer Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik. Kunstkritiken 1996-2006. Göttingen: V&R Unipress 2006.S.171.

<sup>588</sup> Buddensieg, Andrea: Björn Melhus. In: Goetz, Ingvild[Urbaschek, S.](Hg[g.]): >>fast forward. Media Art Sammlung Goetz.Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006.S. 261.

Abbildung 1

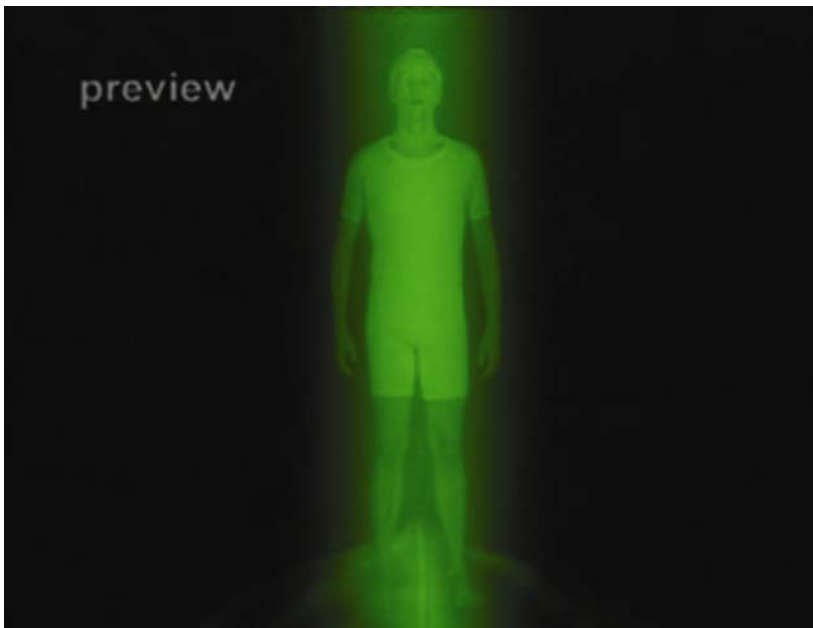


Abbildung 2



Bereits in der Wahl des Settings, eine Kombination aus digitalisierten Naturelementen in einem unbestimmten Raum als auch der grüne Laserstrahl zu Beginn des Videos, versucht Melhus den Natur/Kultur Dualismus zu dekonstruieren. Die binäre Geschlechtermatrix wiederum wird nicht nur im Visuellen sondern vor allem im Ton durchbrochen. So lassen die dem Protagonisten in

den Mund gelegte Satzfragmente der Soundcollage mittels teilweise männlicher oder weiblicher bzw. undefinierbarer Stimme die Geschlechtergrenzen fluide werden. Der scheinbare Dialog erweist sich als Monolog, was durch den Kameraschwenk zwischen den zwei identen Gesichtern des Klonpaares, im Visuellen zusätzlich noch betont wird. Die einzelnen in den Raum geworfenen Satzfragmente der Darsteller dienen nur selten der gegenseitigen Verständigung. Die intendierten Dialoge verebben, bevor es zu einer Kommunikation kommen kann und scheinen durch die permanente Wiederholung sinnentleert auf das Subjekt selbst zurückgeworfen zu sein. Das ständige Echo lässt die Protagonisten innerhalb der Erzählung konstant um sich selbst kreisen<sup>589</sup>, was einen an R. Krauss These der Selbsteinkapselung in ihrem Essay „Video: the Aesthetics of Narcissism“<sup>590</sup> denken lässt. Die These zu der Closed-Circuit-Installation von Rosalinde Krauss ist bei „Again & Again“ auf verbaler Ebene in der Methode der Wortwiederholung zu finden. Die Selbstbeobachtung mittels Monitorbild wird in „Again & Again“ durch jene mittels Klonen ersetzt und ein geschlossener Kreis mit sich selbst erzeugt, was eine Selbsterkenntnis verhindert. Eine Form der Selbsteinkapselung findet sowohl auf verbaler als auch visueller Ebene statt. Sowohl bei „Again & Again“ als auch bei „No Sunshine“ werden ganze Sätze oder auch nur einzelne ausgesprochene Wörter immer wieder von den anderen Klonen aufgegriffen und nachgesprochen. Eine Kommunikation zwischen den einzelnen Protagonisten gelingt daher nur selten. Zusätzlich kommt es bei „Again & Again“ nicht nur zu dem bereits beschriebenen auditiven Echoeffekt, sondern auch zu der stetigen visuellen Duplikation der Körper des Protagonisten.

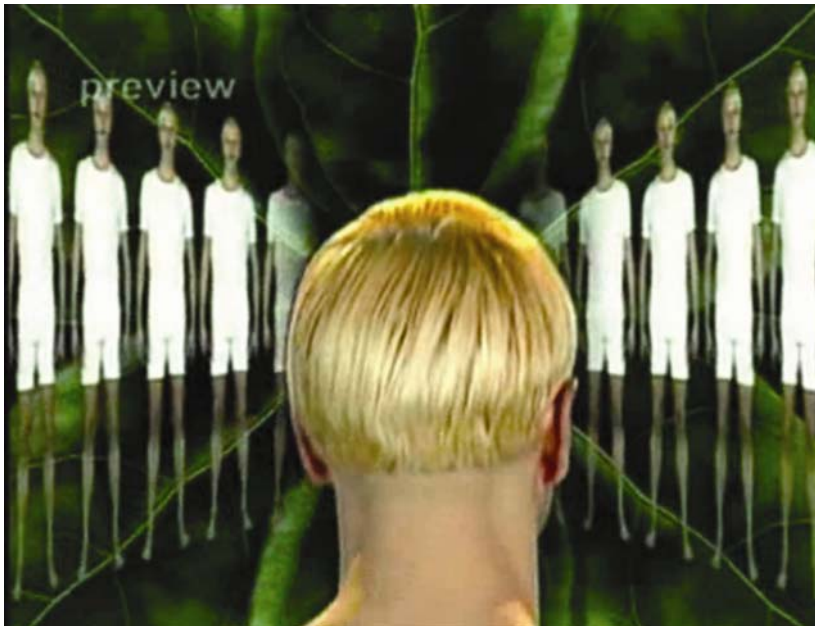
---

<sup>589</sup> Vgl. Hampe, Sandra[Seebach, L.](Hg[g.]) : „kiss“. Aktiver Umgang mit Passivem Medienkonsum in der 6. Klasse einer Förderschule.

[http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09\\_hampe\\_seebach.pdf](http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09_hampe_seebach.pdf) (15.03.2010)

<sup>590</sup> Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Vol 1. (Spring, 1976)

Abbildung 3



Im Zuge des Klonens kommt es zur Identitätskrise der einzelnen Klone. Melhus thematisiert die Angst des Zerfalls der Ich-Identität, da es nun scheinbar zu zwei oder mehreren identischen Ich-Identitäten kommt. Mit der Vervielfältigung des Originals nimmt auch der, wie bereits beschrieben, ohnehin recht brüchige Dialog ab. Zwar werden die einzelnen Klone vom Original mit Adjektiven aus amerikanischen Werbejingles wie „Fabulous“, „Fantastic“ oder „Beautiful“ kommentiert und deren Qualitäten, welche jedoch keine konkreten Zweck erfüllen, hervorgehoben, doch geht mit der Anzahl der Klone auch der verbale Kontakt zueinander verloren. Es scheint, als ob sich das Original in das eigene Spiegelbild verliebt. So meint das Original angesichts seines eigenen Klons: „Look at this: It is gorgeous, it’s incredible, it’s beautiful.“ Nach der eigenen Begutachtung in der ersten Szene, welche die Frage nachdem eigenen Wesen - Wer bin ich? – aufwirft, kommt es sogleich zum ersten Klonvorgang und damit zur Hinfälligkeit der in der Eingangsszene implizierten Frage „(...), denn der Klon hat, zumindest aus philosophischer Sicht kein Wesen, weil er keine Individualität besitzt (...).“<sup>591</sup> Die erschaffenen Klone werden schließlich vom Original, ähnlich der eigenen Inspektion in der

---

<sup>591</sup> Osswald, Anja: Björn Melhus. 1997/ No Sunshine.In: Frieling, Rudolf[Herzogenrath, W.](Hg[g].): 40YEARSVIDEOART.DE-PART 1. Digital Heritage: Video art in Germany from 1963 to the Present.Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006. S. 283.

ersten Szene, von allen Seiten bewundernd begutachtet und gedreht, was wiederum deren Flächigkeit betont. Die Klone sind dünn wie ein Papier oder Lichtstrahl und scheinen aus reiner Oberfläche zu bestehen. So betont auch Stefan Lüddemann bezüglich der „Figureschablonen“ in Melhus Videowerken: „Die flache Oberfläche des Videobildes ist Programm: Hinter dem Bild gibt es nichts, was entdeckt werden müsste.“<sup>592</sup> Der posthumane Mensch wird von Melhus in „Again & Again“, so Lüddemann, als „saubere Ware ohne den Ballast individueller Biografie“<sup>593</sup> entworfen und scheinen diesbezüglich Haraways „monströse Versprechen“ einzulösen. Dieses selbstverliebte Begutachten des Originals von seinen Klonen lässt einen schnell an den Narzissmythos denken. „I like these. They are beautiful. (...) I'm in love with it.“ Diese Form der Selbstliebe, verhindert nach R. Krauss jedoch jegliche Reflexion und als Folge auch jede Form der Selbsterkenntnis. Die Beantwortung der mit der ersten Szene visuell formulierten Frage nach der eigenen Identität, scheint somit nicht möglich. Denn Selbsteinkapselung schließt Selbsterkenntnis aus.<sup>594</sup>

*„Die digitalen Kopien, die nur über die Sprache von Werbeslogans verfügen, zeigen nicht die einstige „Ars Multiplicata“, sondern führen in der medialen Entgrenzung den „Homo Multiplicatus“ ein, der mit sich selbst kommuniziert. Die Technologie ist dabei einerseits Regierungsmittel und andererseits Störung an der Nahtstelle von Körper und Bild.“<sup>595</sup>*

„Now coming up: five, six, seven, fourteen. And again and again.“ Aus dem Original wird zunächst ein Klonpaar. Doch infolge einer weiteren Duplikation vier, sechs, acht und schlussendlich befindet sich eine Reihe von 16 Klonen hinter dem Original. Wortwörtlich dreht sich in „Again & Again“, sowie auch der grüne Laserstrahl aus welchem immer mehr Klone entstehen, alles um den Protagonisten - somit den „Menschen“ selbst. Durch die Aneinanderreihung der einzelnen Bildschirme in der Ausstellungspraxis, welche jeweils zeitgleich dasselbe Video zeigen, wird die Vermehrung der Klone zusätzlich noch verstärkt.

---

<sup>592</sup> Lüddemann, Stefan: Bilderwelten einer Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik. Kunstkritiken 1996-2006. Göttingen: V&R Unipress 2006.S.171.

<sup>593</sup> Ebda.S. 171.

<sup>594</sup> Vgl. „Self-encapsulation – the body or psyche as its own surround – is everywhere to be found in the corpus of video art.“ Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Vol 1. (Spring, 1976), S.53.

<sup>595</sup> Buddensieg, Andrea: Björn Melhus. In: Goetz, Ingvild[Urbanaschek, S.](Hg[g.]): >>fast forward. Media Art Sammlung Goetz.Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006.S. 262.

Abbildung 4



„May be it’s just me? I tell you: This is true, this is real. To be honest with you. I tell you, this is not cosmetic.“, meint ein Klon zum scheinbar zweifelnden anderen Klon. Auch die Aufforderung zu Beginn des Videos: „Look at this: This is a great opportunity.“ und der sich mehrmals wiederholende Appell: „But you have to trust me.“ wirkt wie ein Versuch des Protagonist im O-Ton einer Werbesendung seinen Klon zum Mitmachen zu überzeugen, was ihm angesichts des „endlosen Loop der Pseudoschöpfung“<sup>596</sup> auch gelingt. Doch der Verweis auf die Realität und Echtheit misslingt und bewirkt statt der angestrebten Authentizitätsstiftung beim Rezipienten genau das Gegenteil. Sowohl das Setting, die Figuren als auch deren Sprache, Aussehen, Mimik und Gehabe unterstreichen deren Artifizialität. Die Frage der Echtheit, Realität oder Wahrheit stellt sich angesichts der schlussendlich unzähligen Klone nicht mehr. „These are you, anyone at all, these are you. Every single one of us, these are very , very limited.“ Welche Kriterien können überhaupt noch auf das Original verweisen? Das Original ist in Anbetracht der unzähligen Klone nicht mehr erkennbar. Eine Antwort auf diese Frage ergibt sich schließlich aus der Endszene des Videos, in welcher das Original in einem schwarzen Loch verschwindet. Am Schluss bleiben nur

---

<sup>596</sup> Ebda.S. 262.

noch die Klone übrig. Dafür jedoch unzählige davon.<sup>597</sup> Die Klone sind im Sinne Baudrillards somit nicht die Verdopplungen eines bestimmten Urbildes, sondern Simulationen ohne Original.

*„In der Videokunst spiegelt sich, was Baudrillard als die >>postmoderne mediale Implosion<< bezeichnet: >> Mit der Simulation verschwindet nicht nur die Illusion, sondern auch die Wirklichkeit.<< In diesem paradoxen Zusammentreffen des >>Weder-falsch-noch-Wahr<< hebt sich die kausale, lineare Denkstruktur auf, die das westliche Denken seit Aristoteles beherrscht. In der Videokunst wird die Identitätsfrage neu gestellt: Das Selbst schwimmt, löst sich in vieldeutigen Bildkaleidoskopen auf oder spaltet sich in Doppelgänger und multiple Identitäten.“<sup>598</sup>*

Die Frage des Echten oder Realen erübrigt sich somit. Es gibt kein Original sondern nur noch Kopien. Jeder erneuten Vervielfältigung geht im Sprachchor der bereits existierenden Klone ein: „Kill, Kill, Kill“ voran, was auf die Bedrohung des Originals mit jeder Reproduktion hinweist. Des Weiteren bestätigt sich mit der totalen Auslöschung des Originals am Ende des Videos auch der bereits angesprochene Narzissmythos. Mit dem Fall des Originals in ein schwarzes Loch verschwinden schlussendlich auch die Kopien und nur noch der grüne Laserstrahl bleibt übrig.

---

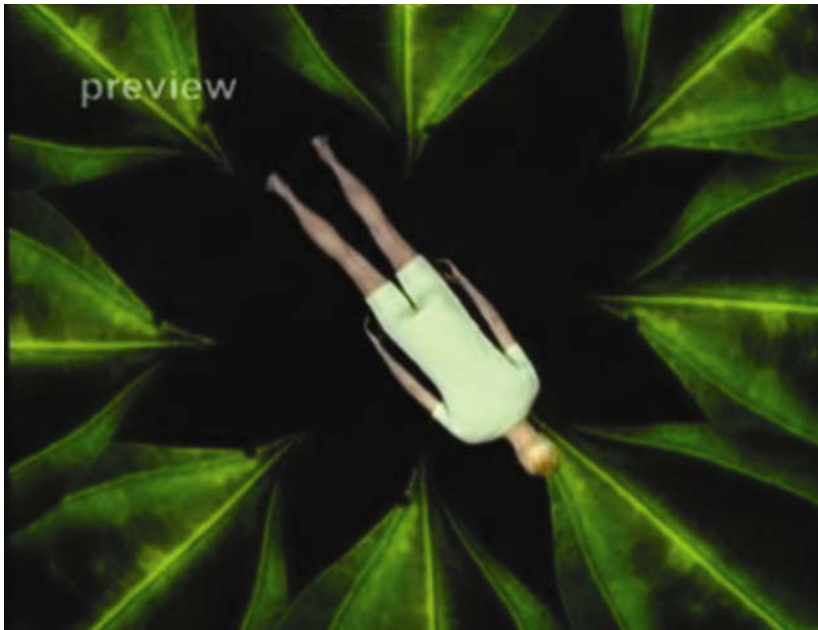
<sup>597</sup> Christoph Rehmann Sutter setzt bezüglich des Klonens in seinem Essay eine interessante Parallele zu Walter Benjamins Text „Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit“. Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968. und Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95).

[http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

<sup>598</sup> Wessels, Alexandra [Wirths, Axel](Hg.[g]): Selbstverloren zwischen Kamera und Projektion.In: Zweite, Armin[Krystof, D.; Spieler, R.](Hg[g.]): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20 Jahrhunderts. Köln: DuMont Verlag 2000. (Ausstellungskatalog)S. 319.



Abbildung 5



In der Schlusssequenz lässt sich auch erneut eine Parallele zum Narzissmythos finden. Denn sobald Narziss erkennt, dass es sich beim Spiegelbild um ihn selbst handelt, wird er sich der Unerfüllbarkeit seiner Liebe bewusst und ihm erscheint als einzige Chance aus diesem unmöglichen Liebeszirkel, der eigene Tod und der damit einhergehende Tod des Anderen.<sup>599</sup> Die Ausstellungspraxis von „Again & Again“ führt im Gegensatz zum Einzelscreening des Videos, jedoch zu einem anderen Ende. Aus dem grünen Strahl, welcher nach dem Tod des Originals am Bildschirm sichtbar ist, entstehen mittels Videoloop immer wieder neue Klone. Sobald es zu der vermeintlichen Auslöschung des Protagonisten kommt, beginnt das Video wieder von neuem. Es entsteht somit ein endloser Kreislauf aus dem es keinen Ausweg gibt. Einerseits bestätigt sich dadurch der Narzissmythos nur im Einzelscreening, andererseits lässt sich damit wiederum die bereits besprochene These von R. Krauss bezüglich der Selbsteinkapslung bei Videokunst, nicht nur in der Handlung sondern auch in der Ausstellungspraxis wieder finden.

---

<sup>599</sup> Vgl. Ovid: Narcissus und Echo. In: Ovid (Übersetzung: J. H. Voß, 1798) Metamorphosen. <http://www.textlog.de/35335.html> (04.02.2010)

### 5.1.1.2 „No Sunshine“

*„Our best machines are made out of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a selection of spectrum, and these machines are eminently portable, mobile (...) Cyborgs are either, quintessence.“<sup>600</sup>*

Bei „No Sunshine“ greift Melhus erneut die Thematik der reduplizierenden Gentechnik auf, fokussiert dabei jedoch auf die pränatale genetische Diagnostik und Technologien. Diese „verhilft im wesentlichen zur Geburt von gesunden Kindern“<sup>601</sup>, so das ärztliche Informationsblatt, was auch dem Anliegen der Mehrheit der Gesellschaft entspricht. Diese Vorselektion von gesunden bzw. „normalen“ und kranken nicht der Norm entsprechenden Kindern wird mit von der Gesellschaft positiv assoziierten Begriffen wie „Prävention“<sup>602</sup> oder „prophylaktische Maßnahme“<sup>603</sup> verdeckt. „Sie klingen modern, vernünftig, hygienisch, wie ein Bestandteil des allseits geförderten Gesundheitsfürsorge, (...). sie verweisen auf Ziele, die breite Zustimmung finden, dienen sie doch dem Interesse des einzelnen (Erhaltung von Gesundheit, Vermeidung von Schmerzen) wie dem der Gesellschaft (Kostensparnis).“<sup>604</sup> In den Medien wurde damals in Folge bald das Wunschkind aus der Retorte prophezeit und die öffentliche Meinung dazu in zwei Teile gespalten.<sup>605</sup> Die in dieser Debatte thematisierten Überlegungen zwischen Kinderwunsch und Wunschkind, so Rehmann-Sutter, obliegen jedoch der moralischen Entscheidung des Einzelnen, und eine vorschnelle Deutung in die eine oder andere Richtung ist meistens zu kurz gegriffen.<sup>606</sup> Gerade in der Komplexität dieser Diskussion, dem damals massiven für und wider in den Medien, lässt sich eine Parallele zu Foucaults These der Bio-Macht ziehen. Sowohl die Befürworter als auch die Gegner des Diskurses um den Einsatz der

---

<sup>600</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991. S. 153.

<sup>601</sup> Beck-Gernsheim: Körperindustrie und Gentechnologie. In: Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998. S. 582.

<sup>602</sup> Ebda. S. 582.

<sup>603</sup> Ebda. S. 582.

<sup>604</sup> Ebda. S. 582.

<sup>605</sup> Vgl. Zeitgleiche Schlagzeilen in Magazinen: Bsp. „Natürlich werden wir Menschen klonen“ (Titelbild) Bild der Wissenschaft. Heft Nr. 6. Juni 1997. oder „Pränatales Massaker“ Spiegel Heft Nr. 16/1998. oder ein jüngeres Beispiel: „Tausendmal probiert und nie ist was passiert. Das Geschäft mit der Sehnsucht nach dem Kind“ (Titelbild) Spiegel. Heft Nr. 22/2008.

<sup>606</sup> Vgl. Beck-Gernsheim: Was kommt nach der Familie? Vom Kinderwunsch zum Wunschkind. 5. Kapitel. München: Verlag C. H. Beck 1998.

Biotechnologien zur pränatalen Diagnostik stützen das damalige Machtdispositiv, welches „die Verwaltung des Lebens übernommen hat“<sup>607</sup>.

*„Ziel dieser Untersuchung ist es jedenfalls, zu zeigen, wie sich Machtdispositive direkt an den Körper schalten – an Körper, Funktionen, physiologische Prozesse, Empfindungen, Lüste. Weit entfernt von jeder Ausradierung des Körpers geht es darum, ihn in einer Analyse sichtbar zu machen, in der das Biologische und das historische nicht wie im Evolutionismus der alten Soziologen aufeinander folgen, sondern sich in einer Komplexität verschränken, die im gleichen Maße wächst, wie sich die moderne Lebens-Macht-Technologien entwickeln.“<sup>608</sup>*

Aufgrund der zwar rapide wachsenden, jedoch auch heute noch nicht ausgereifte Technologieentwicklungen ist es, so Christoph Rehmman-Sutter, in Hinblick auf mögliche Schäden zwar noch nicht akzeptabel, Menschen zu klonen. In absehbarer Zeit werden sich diese Risiken aber bald auf jene der ebenso anfangs umstrittenen und nun breit akzeptierten Techniken wie der In-vitro-Fertilisation oder Amniocentese senken. Er erkennt vor allem in dem weit verbreiteten Verständnis des Klonens als eine Form des Kopierprozesses das größte Problem dieser Debatte. Die gängige Vorstellung, dass dieselbe genetische Identität zu einer identen persönlichen Identität und biologischen Identität führt, ist jedoch falsch. „Die beiden Identitätsbegriffe unterscheiden sich kategorisch und lassen sich empirisch nicht verknüpfen. Die Gene alleine begründen nicht den Organismus in seiner Vollständigkeit.“<sup>609</sup>

Ähnlich wie in „Again & Again“ bilden auch in „No Sunshine“ Soundcollagen das Ausgangsmaterial für die Geschichte und Hervorbringung der einzelnen Figuren. „Charakteristisch für Melhus Arbeitsweise ist die Strategie der Verdopplung: der Künstler agiert als Medium und nimmt verschiedene Rollen gleichzeitig ein. Dies impliziert häufig ein Spielen

---

<sup>607</sup> Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.S.134.

<sup>608</sup> Ebda.S. 146.

<sup>609</sup> Rehmman-Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95). [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

mit der eigenen Geschlechteridentität, (...).“<sup>610</sup> In „No Sunshine“ greift Melhus abermals die Thematik der Identitätsbefragung auf und den Verlust des Originals.

*„Das Thema der Verdopplung, der Spiegelung und Vervielfältigung des Ich verweist auf das romantische Motiv des Doppelgängers, allerdings mit einem grundlegenden Unterschied. Denn im Gegensatz zu ihren romantischen Vorläufern ist in Melhus Projektionen kein Original mehr auszumachen, kein Urbild, dessen Spiegelung als unheimliche Wiederholung lesbar würde. Vielmehr zeigen die Inszenierungen im Sinne Jean Baudrillards Simulationen eines nicht vorhandenen Originals.“<sup>611</sup>*

Die von Melhus dargestellten Figuren in „No Sunshine“ unterwandern durch ihr äußeres Erscheinungsbild sowie im Ton erneut eine eindeutige sexuelle Kategorisierung und wirken geschlechtslos. Die beiden identischen Figuren werden „durch ihre Künstlichkeit wie auch durch ihren asexuellen Charakter als >>posthuman<< ausgewiesen (...).“<sup>612</sup>

Abbildung 6



---

<sup>610</sup> Osswald, Anja: Björn Melhus. 1997/ No Sunshine. In: Frieling, Rudolf[Herzogenrath, W.](Hg[g].): 40YEARSVIDEOART.DE-PART 1. Digital Heritage: Video art in Germany from 1963 to the Present. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006. S. 278.

<sup>611</sup> Ebda.S. 282.

<sup>612</sup> Ebda S. 282.

Die Imagination der hier entworfenen Cyborgfiguren ist zwar immer noch an dem Körper des Menschen orientiert, jedoch im Vergleich zu den Figuren in „Again & Again“ wirken sie, aufgrund ihres an Playmobilfiguren erinnernden Äußeren, um vieles artifizierter und technischer. Insofern verbleibt Melhus auch in diesem Video bei der Auslotung der Grenzverschiebung zwischen Mensch und Technik. Gleich in der ersten Szene kommt es zu der Thematisierung dieser beiden Dualismen. So verortet man in Hinblick auf den an Raumschiff Enterprise erinnernden Soundtrack, das Setting in einer fernen Galaxie, doch die vermeintlichen Planeten erweisen sich schließlich als eine Art Körperzellen, in welcher sich zwei idente Cyborg-artige Wesen befinden.

*„ Im Zuge der hier angezeigten Verflüchtigung des Realen in die Simulation ist die Wahl des Settings nur konsequent. Melhus Figuren agieren vor einer Kulisse mit brauner Noppenstruktur, die einen nebulösen Assoziationsraum zwischen Gummizelle, Raumschiff Enterprise und Gebärmutter eröffnet. Abgesehen von dieser Kulisse bleibt der Schauplatz der Handlung leer: ein ortloser Raum oder raumloser Ort, der mit Marc Augé, auch als >>Nicht-Ort<< bezeichnet werden kann.“<sup>613</sup>*

Die Uneindeutigkeit und undefinierbarkeit des Videosettings verweisen auf einen „Nicht-Ort“<sup>614</sup>, die wortwörtliche Übersetzung des Begriffes „Utopia“, als Schauplatz. Das Video kann somit eindeutig als eine Utopie verstanden werden, in welcher „Wünsche, Sehnsüchte, Hoffnungen, Erwartungen und Befürchtungen“<sup>615</sup> der jeweiligen Gegenwart bearbeitet werden. Insofern lässt sich, wie Frank Apunkt Schneider in Hinblick auf die Wiederausstrahlung alter Science-Fiction-Serien darlegt, anhand der dargestellten utopischen Entwürfe, nicht nur das Entstehungsdatum erkennen, sondern auch viel über die machtpolitische Konstellationen und Gesellschaftsentwürfe der jeweiligen Zeit ablesen.<sup>616</sup> „No Sunshine“ zeugt in diesem Sinne von

---

<sup>613</sup> Ebda.S. 282.

<sup>614</sup> „Als „Nicht-Ort“ bzw. „Unorte“ gelten solche Orte, die aus der Ordnung der Orte – verstanden als die veräumlichte Ordnung einer bestimmten historischen Gegenwart – herausfallen. Es sind Orte, in denen jene Machtbeziehungen, die die Ordnung der Orte hervorbringen, nicht gelten, möglicherweise weil sie als Orte aufgegeben oder schlicht vergessen wurden. Sie sind somit Orte, die sich der Verwertbarkeit entziehen, Brachen oder weiße Flecken in einem als Stadt oder Raum manifestierten Sinn, Leerstellen im diskursiven Gewebe.“ Vgl. Schneider Frank, A.[monochrom]: Die Gegenwart der Zukunft. Strategische Vorüberlegungen zu paraflows 08: „Utopia“. In: Fegerl, Judith[Friesinger, G.](Hg[g.]): Utopia. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen, paraflows 09. Wien: Edition mono/monochrom 2008. S.5.

<sup>615</sup> Ebda.S. 4.

<sup>616</sup> Ebda.S. 4.

einem „Begehren nach Identität und Authentizität“<sup>617</sup>, welches durch den in den 1990er Jahren zunehmenden Einfluss der Informations- und Kommunikationstechnologien wie auch der Technologien im Bereich der Life Science gefährdet erschien.

Die beiden androgyn wirkenden Hauptprotagonisten erinnern an Kleinkinder, was durch die spielzeugartigen Körperattribute und Gestiken zusätzlich noch betont wird. Deren infantile Erscheinung wird durch den Einsatz von Soundsamples aus Songs eines kindlichen Michael Jackson und jungen Stevie Wonder aus den frühen 1960er Jahren unterstützt.

Abbildung 7



Passend zu dem kindlichen Erscheinungsbild ist auch die Platzierung der beiden identen Figuren in einer von innen her Uterus-artig wirkenden Kapsel, was jedoch angesichts der ersten Szene auch das Innere einer Körperzelle darstellen könnte. So oder so kommt es zu einer Einkapselung der beiden Figuren, welche sich gegenseitig scheinbar schwebend mit einer gewissen Selbstgefälligkeit betrachten. Wie bereits in „Again & Again“ hat auch in „No Sunshine“ der

---

<sup>617</sup> Osswald, Anja: Björn Melhus. 1997/ No Sunshine.In: Frieling, Rudolf[Herzogenrath, W.](Hg[g].): 40YEARSVIDEOART.DE-PART 1. Digital Heritage: Video art in Germany from 1963 to the Present.Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006. S. 283.

Ton eine tragende Funktion inne. So evoziert die Soundcollage, nach Anja Osswald, „in der Wiederholung einzelner Liederzeilen (>>...you gonna look form e...<<), begleitet von poptypischen >>yeahs<< und >>oohs<< und >>aahs<< einen skurillen, von Sehnsuchtsmetaphern und schmach tenden Blicken geprägten Dialog.“<sup>618</sup> Es findet somit, wie bereits bei „Again & Again“, auch hier eine indirekte Bezugnahme auf Rosalinde Krauss’ These der Selbsteinkapselung in der Videokunst statt. Die narzisstische Selbstverliebtheit der beiden Protagonisten führt zu Assoziationen mit dem Narzissmythos. In der Soundcollage verwendet Melhus vor allem Lovesongs der zwei genannten Interpreten. „Are you going to love me?“ fragt die eine Figur verliert die Andere. Später bildet sich eine Art Fenster in der Rückwand der Zelle durch welches beide ihre „Über-Ichs“, deren Imaginationen noch stärker an der des Menschen orientiert sind, beobachten können. Das Fenster symbolisiert insofern nicht die Möglichkeit eines Blickes nach Außen sondern in das Innere der beiden Protagonisten. Dieser Einblick in deren Unterbewusstsein stellt sich jedoch bald als nicht konfliktfrei heraus. Die beiden Figuren des „Über-Ichs“ scheinen eine Art der Transformation vorzubereiten, welche aber durch die Verweigerung der einen Figur scheitert und zu dessen Vernichtung oder Erlösung in einen Lichtstrahl bzw. Rückkehr in ein infantiles Ich führt.

---

<sup>618</sup> Ebda.S. 282.

Abbildung 8



Auch die davor noch demonstrierte harmonische Selbstzufriedenheit, das gegenseitige Hand halten, der beiden Hauptprotagonisten in der Zelle wird durch das Scheitern der Metamorphose der beiden „Über-Ichs“ gestört. Die Liebeslieder hören auf und der Eine meint zum Anderen: „We are at war“. Es kommt somit in „No Sunshine“ auch zu der Hinterfragung der von Rehmann-Sutter kritisierten vereinfachten Gleichsetzung von genetischer Identität und persönlicher Identität. So verweist auch Anja Osswald in ihrer Analyse von „No Sunshine“ auf die Einfluss „der Doppelbedeutung des Begriffes Identität als Gleich-Sein und Authentisch-Sein“<sup>619</sup> hin. Nach Osswald wird in dem Video die Gefahr des Verlusts der Identität durch die Wiedereinführung einer Differenz abgewehrt.<sup>620</sup> Die Verweigerung bzw. der Entschluss von einem der Beiden gegen die bevorstehende Transformation, durchbricht die davor demonstrierte Harmonie und vollkommene Gleichheit der beiden Protagonisten. In diesem Sinne wird auch die von Rehmann-Sutter angesprochene weit verbreitete Annahme von einem Klonpaar als persönliche Einheit dekonstruiert. Nach der misslungenen Metamorphose kommt es schließlich zur Immaterialisierung der Körperzelle, in welcher sich die Beiden befinden, in Form eines Blitzes und Laserstrahls. Die Vorstellung eines entmaterialisierten posthumanen Körperbildes, ist

---

<sup>619</sup> Ebda.S. 283.

<sup>620</sup> Ebda.S. 283.



somit auch in „No Sunshine“ wieder zu finden. Insofern scheint auch in diesem Video der von Haraway kritisierte Körper/Geist Dualismus bei Cyborgimaginationen aufs Neue bestärkt zu werden.

## 5.2 Lars Siltberg

*„We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender.“<sup>621</sup>*

Transformationen, Entrückungen und Transgressionen des menschlichen Körpers sind die zentralen Thematiken in Siltbergs Werken. Der 1968 in Stockholm geborene Künstler arbeitet fast exklusiv mit dem Medium Video. Unter Einsatz der digitalen Videotechnik untersucht und modifiziert er mit Hilfe von Bildbearbeitungsprogrammen am Computer den menschlichen oder tierischen Körper und redigiert die Dualismen der Moderne. In seinen Videoarbeiten entwirft Siltberg monströs anmutende Wesen als Reflexion der neusten Erkenntnisse im Bereich der Life Science. Durch den Einsatz digitaler Bildbearbeitungsprogramme erschafft er Utopien oder Dystopien posthumaner Körper, welche ins Groteske und Schauerhafte tendieren. Die in den Videos inszenierten Wesen repräsentieren allesamt Cyborgs, im Sinne von Grenzfiguren, welche sich jeglicher Kategorisierung entziehen.

*„They are,(...), signifiers chaos, heterogeneity and unstable identities. Monsters have for thousands of years undermined the normal and the stable by their deviant appearances. (...) Cyborgs are grotesque post-industrial boundary figures, questioning the boundaries between human, organism and machine, celebrated cornerstones of the modern, scientific world-view. In spite of their difference, the three [Lykke bezieht sich hier auch auf die Figur der Göttin Anm. Kummer] metaphysical figures are therefore related through their metonymical closeness to the non-orderly, non-stable, non-identical and so on.“<sup>622</sup>*

Siltberg betont in seinen Inszenierungen des posthumanen Menschen, im Kontrast zu den Cyborgimaginationen in der Populärkultur der 90er Jahre oder den in Kapitel 5.1.1 besprochenen Videobeispielen von Björn Melhus, vor allem das Materielle und Körperliche. So lässt sich in

---

<sup>621</sup> Morse, Margarete: Sunshine and Shroud: Cyborg bodies and the Collective and Personal Self.  
[http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

<sup>622</sup> Lykke, Nina: Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist confrontations with Science. In: Lykke, Nina[Braidotti, R.](Hg[g.]): Between Monsters Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with Science, Medicine and Cyberspace. London/New York: Zed Books 1996.S. 5.

den Videos eine Abkehr von der Vorstellung des Posthumanen als eine Zusammensetzung aus Informationen ohne Körper erkennen.

*„Human beings as fundamentally somatic creatures; perception as an embodied process; the compulsive desire for full visual access to the human body.“<sup>623</sup>*

Siltberg agiert in seinen Videos als Schöpfer neuer Organismen, welche auf den Betrachter einerseits eigenartig vertraut andererseits jedoch abstoßend und fremd wirken. So lassen einzelne Fragmente der dargestellten Körperoberflächen auf menschliche Körper schließen, doch die Gesamtheit verweist auf Überkreuzungen mit anderen Lebewesen. Nicht nur das Geschlecht scheint bei den von Siltberg erfundenen Wesen diffus geworden zu sein, sondern auch deren Spezies wirkt wie aufgrund von Mutationen undefinierbar. Ohnehin ist die Frage nach dem Geschlecht angesichts dieser posthumanen Körperinszenierungen obsolet. Zwar tendieren manche seiner Kreaturen von den Attributen des Erscheinungsbildes her mehr ins männliche oder weibliche, doch ist eine eindeutige Differenzierung bei keinem der Wesen mehr möglich. Es handelt sich somit um postsexuelle Wesen. Nach Marie-Luise Angerer geht die Idee eines posthumanen Menschenbildes mit dem Verlust der Sexierung einher. Die Sexierung ist, so Angerer, der bezeichnende Moment der Differenz zwischen Mensch und Maschine, wie auch zwischen Mensch und Tier.<sup>624</sup> Die von Siltberg kreierten Organismen lassen keine Definition mehr aufgrund ihres Sexus zu.

*„Diese Sexierung ist es, die das antihumanistische ‚Menschenbild‘ als Spaltung des Subjekts, als jenes Moment vor dem ‚Zu-sich-selbst-Kommen‘, eingeführt hat. Genau diese Spaltung, die als basale Differenz zwischen Tier und Mensch und zwischen Maschine und Mensch betrachtet werden kann, wird im posthumanen Entwurf des Humanen gelöscht. Es wird also nicht darum gehen, den Körper der technischen Apparatur zu entziehen, ihn quasi als natürlichen oder ganzen einzuholen, sondern darauf zu achten, wie sich die Rede vom Leben des Menschen immer stärker wieder in Richtung Animalitas bewegt – vor dem Hintergrund des gemeinsamen genetischen Codes verschwindet die Grenze Tier/Mensch (...)“<sup>625</sup>*

---

<sup>623</sup> Petersson, Franz Josef: Chiasm, convulsion. In: Lars Siltberg. Milliken Galerie.  
<http://www.millikengallery.com/content/siltberg/press.pdf> (17.03.2010)

<sup>624</sup> Angerer, Marie-Luise.: Antihumanistisch, Posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ‚Spiel der Strukturen‘ und der ‚Limitation des Körpers‘. In: Angerer, Marie-Luise[Peters, K.; Sofoulis, Z.](Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002. S.247. und Vgl. Angerer, Marie-Luise: Postsexuelle Körper. The Making of..... Begehren, digitales.  
[http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/postsexuelle\\_koerper](http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/postsexuelle_koerper) (15.01.2010)

<sup>625</sup> Angerer, Marie-Luise: Antihumanistisch, Posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ‚Spiel der Strukturen‘ und der ‚Limitation des Körpers‘. In: Angerer, Marie-Luise[Peters, K.; Sofoulis, Z.](Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002.S. 247-248.

Insofern geht es angesichts Siltbergs Cyborg Imaginationen um die Frage nach einer Definition des Menschen als solchen. Die von Verena Kuni<sup>626</sup> kritisierte und bei Melhus noch vorherrschende Inszenierung posthumaner Körper als Grenzüberschreitung zwischen Mensch/Technik scheint bei Siltberg bereits überwunden. Besonders die in „Alterhuman“ imaginierten Cyborg erinnern an Hayles These der Mutation als das entscheidende Moment des Posthumanen. Der mutationistische Körper erfährt bei Siltberg allgemein erhöhte Aufmerksamkeit und dessen Materialität wird in den Mittelpunkt der Untersuchung per Videokamera gestellt. Die meisten Videos stellen eine Erforschung oder Analyse der dargestellten Körper dar und lassen das Narrative in den Hintergrund treten. Die Erkundung der Körper und derer Oberfläche ist das bestimmende Moment in vielen Videoarbeiten Siltbergs.

Katherine Hayles argumentiert, wie bereits in Kapitel 4.2 besprochen, gegen eine Betonung des Geistes im Zuge der kybernetischen Dekonstruktion des liberalen humanistischen Subjekts und der daraus folgenden Minderung des Körpers.<sup>627</sup> Die Vorstellung des posthumanen Menschen als kodiertes Lebewesen und der Körperverlust der Information impliziert, so Hayles, auch die Destruktion der Verkörperung, die im Gegensatz zum Körper, als Repräsentationsform von außen gesehen, da innerlich erfahren nur zu einem gewissen Teil kulturell konstituiert ist.<sup>628</sup>

*„Identified with the rational mind, the liberal subject **possessed** a body but was not usually represented as **being** a body. Only because the body is not identified with the self is it possible to claim for the liberal subject its notorious universality, a claim that depends on erasing markers of bodily difference, including sex, race, and ethnicity.“<sup>629</sup>*

---

<sup>626</sup> Verena Kuni verortet die Cyborgfigur in eine lange Reihe von alten und neuen Mythologien um den „künstlichen Menschen“ in der populären und bildenden Kunst. Vgl. Kuni, Verena: *Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von > künstlichen Menschen<*.  
[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_II/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_II/) (12.02.2010)

<sup>627</sup> Vgl. Hayles, Katherine: *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999. S.4.

<sup>628</sup> Hayles, Katherine: *Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments* (1). dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N.: *Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten*. In: Huber, Jörg (Hg.): *Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11)*, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289-304. <http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

<sup>629</sup> Hayles, Katherine: *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999. S.4-5.

Beziehen sich Siltbergs frühere Werke, wie „MAN ON AIR“ (2001), „MAN ON WATER“ (1999) oder „MAN ON ICE“ (1998) noch auf ein „Körper haben“ und loten die Beherrschung des Geistes über den Körper aus, so verweisen seine letzten Videoarbeiten verstärkt auf ein „Körper sein“ hin. Hier zeigt sich auch der dominierende Unterschied in der Inszenierungsweise des posthumanen Körperbildes bei Melhus und Siltberg. Während Melhus' Cyborgs als entmaterialisierte Körper - Körper als ein Gemenge an Information - darstellt, exponieren Siltbergs Cyborg Inszenierungen detailliert das Materielle und Körperliche. Der Körper realer als auch simultaner Natur ist eine Art Leitmotiv in Siltbergs Œuvre. Franz Petersson attestiert Siltbergs Videoarbeiten eine Form des Postcartesianismus. Besonders bei dem Video „Single Head“ kann man, so Petersson, als eine Form der Karikatur des entmaterialisierten Cartesianischen Subjekt und der scheinbaren Herrschaft des Geistes ansehen. In dem Video versucht ein vom Körper abgetrennter Kopf, als Symbol für die Vorherrschaft des Geistes beim cartesianischen Subjekt, mühsam sich auf einer schlammigen Strasse vorwärts zu bewegen. Der Fortschrittsglaube der Moderne, das ständige Bestreben nach Steigerung und Wachstum und der Betonung des Geistes, wird in diesem Video in Form einer grotesken Parodie, als eigentliche Rückentwicklung zu den Anfängen dargestellt.<sup>630</sup>

### 5.2.1 Chimäre Körper

Die Körper in Siltbergs Videos sind, ähnlich jenen posthumanen Körpern in Melhus' Videowerken, allesamt Kopien ohne Original. Jedoch beziehen sich Siltbergs Protagonisten, im Gegensatz zu den in den besprochenen Videos von Melhus selbst personifizierten Darstellern, nicht mehr auf ein bestimmtes Original in der Realität, sondern werden vom Künstler am Computer erschaffen. Die in den Videos dargestellten Wesen sind somit allesamt Simulakra, Bilder ohne Vorbilder, da keine direkten Referenzobjekte mehr vorhanden sind. Der Künstler erschafft aus Fragmenten realer menschlicher oder tierischer Körper mittels Bearbeitung des Videomaterials am Computer neue Kreaturen.<sup>631</sup> Die so erzeugten digitalen Wesen bewirken vor

---

<sup>630</sup> Vgl. Petersson, Franz Josef: Chiasm, convulsion. In Lars Siltberg. Milliken Galerie.  
<http://www.millikengallery.com/content/siltberg/press.pdf> (17.03.2010)

<sup>631</sup> Hier ist in Hinblick auf den intensiven Einsatz digitaler Technologien bei Siltbergs Videoarbeiten und Verena Kunis Analogisierung von genetischem und digitalen Code interessant. Kuni erkennt auf einer metaphorischen Ebene eine Parallele zwischen diesen beiden Codes, welche „das suggestive Versprechen, die Formel des Lebens

allem aufgrund ihrer unkategorisierbaren Körperlichkeit eine große Faszination. Diese Uneindeutigkeit zwischen Vertrautem und Fremden, welche das Fesselnde der Figuren ausmacht, beruht vor allem auf der Verschmelzung von gedrehtem digitalen Videomaterial und anderen digitalen Bildquellen, wie auch dem Einsatz von Bildbearbeitungsprogrammen am Computer. Es kommt somit in Siltbergs Videoarbeiten nicht nur zu einer thematischen sondern auch strukturellen Hybridation. Die „monströsen“ Kreaturen in Siltbergs Videos sind sowohl Hybride in Hinblick auf ihre Spezies als auch auf ihren Bildcharakter. Das digitale Videobild ist, wie in Kapitel 2.1 erörtert, nach Yvonne Spielmann im Gegensatz zum Transformationscharakter des elektronischen Videobildes ein synthetisches Simulationsbild. „Das synthetische Bild repräsentiert nicht das Reale, es simuliert es.“<sup>632</sup>

*„In einer in der Simulation möglich gewordenen >virtuellen< Kontaktzone dieser verschiedenartigen Elemente, die den translokalen Ort der Hybridation kennzeichnet, entsteht die paradoxe Gleichzeitigkeit von sowohl realen als auch virtuellen Komponenten, was unter >normalen< physikalischen Realitätsbedingungen nicht möglich ist. Hybridation bildet somit eine neue paradigmatische Ebene der Verbindungen, Bezugnahmen und Interrelationen von Elementen, die nicht derselben Wirklichkeit angehören. Die Verknüpfungsstruktur ist selbst hybrid, denn es kommt nicht mehr zur Reibung von Medienelementen, sondern es können vielmehr übergangslos endlose Räume, Objekte und Figurationen in jeglicher Kombinatorik dargestellt werden.“<sup>633</sup>*

Die erzeugten Bildern sind in Folge ihrer digitalen Konstruiertheit ähnlich den „bildlichen Simulationen der Artificial–Life-Forschung (...) Simulakra. Bilder ohne Vorbilder, die mit der Referenz zur Wirklichkeit gebrochen haben, losgelöst von jeglicher Substanz materiellen

---

selbst zu finden und reproduzieren zu können, also: Leben zu schaffen” verbindet. “Mit den kunst- und kulturhistorischen Geschichten vom >künstlichen Menschen< wird die Gentechnologie in Verbindung gebracht, weil sie sich mittelbar mit der künstlichen Herstellung organischen Lebens beschäftigt – während sie unmittelbar den genetischen >Code< manipuliert, also auf der Ebene eines >Programms< operiert, was sie wiederum umso leichter mit den digitalen Technologien in Verbindung bringen lässt. Die Vermengung der technologischen Paradigmen mag unzulässig sein – gleichwohl ist sie viel sagend. So kann uns der Kurzschluss von der biologischen zur digitalen Technologie und zur Simulation künstlichen Lebens in einer virtual Reality verraten, dass es auch in den Diskursen um die Gentechnologie implizit weniger um eine Belebung der Materie, als um eine Mobilisierung von Bildern geht, nämlich um die Propagierung eines bestimmten Menschenbildes.”

Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg –Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von > künstlichen Menschen<. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/) (12.02.2010) Auf die Verbindung zwischen dem „Kreator“ im Bereich der Wissenschaft und Kunst möchte ich in Kapitel 6 detaillierter eingehen.

<sup>632</sup> Couchot, Edward zitiert nach: Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S. 53.

<sup>633</sup> Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.S.48.

Charakters und keine Repräsentation von etwas anderem sind, sondern stattdessen von sich selbst.“<sup>634</sup>

Die kreative Kombination moderner Dualismen wie Tier/Mensch/Nicht-Mensch/Technik in Siltbergs Videos, vor allem in „Alterhuman“, lässt an Haraways „monströse Versprechen“<sup>635</sup> denken. Interessanterweise positioniert der Künstler seine Figuren häufig in betont natürlich erscheinenden Sujets.<sup>636</sup> Es entsteht dadurch ein spannungsvoller Kontrast zwischen dem bewussten Auslassen von Anzeichen der Zivilisation wie z.B. die imposante Arktislandschaft. in „Alterhuman“ oder Verwendung von betont alltäglichen Sujets wie die schlammige Strasse in „Single Head“ und deren digitalen Konstitution als auch digitaler Nachbearbeitung am Computer. Überhaupt bildet die Dialektik zwischen dem menschlichen Körper und dessen Umwelt scheinbar das Fundament von Siltbergs Videoarbeiten. Des Weiteren kommt es, wie bereits angeführt, immer wieder zur Thematisierung des cartesianischen Körper/Geist Dualismus in den Videoarbeiten. Hayles' Gleichsetzung des liberalen humanistischen Subjekts mit dem kybernetischen Posthumanen und der damit einhergehenden Betonung des Geistes über den Körper bei Hayles wird vom Künstler sowohl in „Single head“ aber auch in „AMBIDEXTROUS PERFORMANCE“ oder der 49. Biennale in Venedig „Plateau of Humankind“ ausgestellten Serie „Man with balls on hand and feet“(1998-2001) hinterfragt.<sup>637</sup>

Haraways These, dass das emanzipatorische Potential der neuen Technologien im Bereich der Life Science und der Informations- und Kommunikationstechnik hauptsächlich in ihrem

---

<sup>634</sup> Reichle, Ingeborg: Transgene Körper. Kunst im Zeitalter der Technoscience.

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/transgene\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/transgene_koerper/) (14.03.2010)

<sup>635</sup> Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays. Hamburg: Argument Verlag 1995.

<sup>636</sup> Vgl. „Alterhuman“, „MAN ON AIR“ (2001), „MAN ON WATER“ (1999) oder „MAN ON ICE“ (1998), ...

<sup>637</sup> Vgl. Bsp. „AMBIDEXTROUS PERFORMANCE“, (2006), in welchem Siltberg die körperlichen Grenzen auslotet und versucht simultan mit beiden Händen und Füßen zu schreiben. Es stellt den Versuch dar, den physischen Körper durch die Kraft des Geistes bzw. Willens zu überwinden und zu kontrollieren. In „EXTRAS“ (2005) wiederum untersucht Siltberg das Verhältnis zwischen der bewegten Kamera und den Körpern davor. Die Kamera wandert in dem Video über eine lange Reihe von emotionslos am Boden liegenden Menschen. Es kommt zu einer erschöpfend detaillierten visuellen Erforschung des menschlichen Körpers, da das 9 Stunden lange Video ohne sonstige narrativer Erzählstruktur arbeitet. Auch in seinen früheren Arbeiten wie „MAN ON AIR“ (2001), „MAN ON WATER“ (1999) oder „MAN ON ICE“ (1998) lässt sich die intensive Auseinandersetzung von Siltberg mit dem menschlichen Körper und dessen Umwelt feststellen. Auch in der genannten Videoreihe kommt es zum Versuch mittels Willensstärke den physischen Gegebenheiten zu trotzen, die Kontrolle über den eigenen Körper zu behalten und somit erneut eine Thematisierung des Geist/Körper Dualismus.

„Subjektauflösenden Charakter und somit in der Hervorbringung neuer Vielheiten“<sup>638</sup> liegt, scheint seine Einlösung in Siltbergs Videoarbeiten zu finden. Die mit Hilfe digitaler Videotechnik erschaffenen Organismen stellen allesamt die Grenzverschiebungen der Moderne dar. Als unkategorisierbare Kreaturen zwischen Mensch/Tier/Technik repräsentieren sie die Gruppe des Monströsen. „Das Unvorhersehbare und Unkalkulierbare macht die Faszination und zugleich das beklemmende dieser Inszenierungen aus.“<sup>639</sup> Nina Lykke definiert das Monster in Hinblick auf Bruno Latours Essay „We have never been modern“<sup>640</sup>, in welchem er die Moderne als Prozess der Purifikation charakterisiert, als Grenzfigur zwischen Mensch und Nicht-Mensch.<sup>641</sup> Er reflektiert sowohl den Einfluss der modernen Technologien im Bereich der Life Science als auch die Auflösung der Mensch/Tier Dualismus.

*„In spite of the hostility to monsters, the great divide of modernity nevertheless seems to produce very fertile soil for an excessive, although hidden and repressed, proliferation of these feared and loathed creatures.(...) The great divide between the human and the non-human is the result of this process,(...). with overzealous perserverance the moderns try to make sure that any monster or hyprid that threatens to transgress the border is reclassified and ascribed to either the human or the non-human sphere.“<sup>642</sup>*

Die Imagination einer Cyborg, die alle Eigenschaften von Haraways „Cyborg Manifesto“ entspricht, ist, so Margaret Morse, eine schwierige Aufgabe. Für sie wird in den meisten populären Vorstellungen der Cyborgfigur, dessen Potential als Transformationsfigur, die zwischen Tier/Mensch, Tier/Mensch/Maschine und physisch und nicht physisch liegt, nicht vollkommen ausgeschöpft. Die bei Verena Kuni kritisierte Dominanz von Klischees bei Cyborgimaginationen und das Festhalten an der menschlichen Kontur wird auch von Margarete Morse attestiert. So ist für sie die populäre Vorstellung des Körpers als eine Art „Container“, welcher mit fremden Maschinen befüllt und durchdrungen ist, sehr beschränkend. Zwar ist die Cyborgfigur nach Haraway tatsächlich zu Teilen eine Maschine, doch „the machine is us, our

---

<sup>638</sup> Lübke, Valeska: Cybergender. Geschlecht und Körper im Internet. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2005.S.40.

<sup>639</sup> Heidt-Heller, Renate[Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g].): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.S. 26.

<sup>640</sup> Latour, Bruno: We have never been modern.Cambridge,Massachusetts: Harvard University Press 1993.

<sup>641</sup> Vgl. Lykke, Nina: Between Monsters, Goddesses and cyborgs : Feminist confrontations with science. In: Lykke, Nina( Braidotti, R.): Between Monsters Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations wirth Science, Medicine and Cyberspace.London/New York: Zed Books 1996.S. 16.

<sup>642</sup> Ebda.S. 16.

processes, an aspect of our embodiment.“<sup>643</sup> Die Technologien sind in der Cyborg selbst verankert und formieren nicht ein separates Etwas.<sup>644</sup> Sie penetrieren nicht mehr den Körper von außen, wie in der Metapher des Maschinenmenschen, sondern greifen direkt in dessen Inneres bis in die Zelle ein. Statt einer Addition oder Substitution mittels Technologien kommt es bei der Cyborgisierung zu der Konstruktion. Die Eingriffe zellbiologischer Manipulationstechniken ist nicht mehr rein kosmetisch,<sup>645</sup> sondern kann die Struktur an sich verändern oder neue Organismen züchten.

### 5.2.1.1 „Skin Scan“

*„Die körperliche Haut mit ihren Ein- und Ausbuchtungen, Ein- und Umstülpungen und ihrem ständigen absterben und Weiterwachsen ist ein unscharfer Umriss, der sich immer wieder neu definiert. Wo ist der Anfang, wo das Ende, wo beginnen wir zu sein?“<sup>646</sup>*

Bei „Skin Scan“ wiederum bildet das Fleisch als Oberfläche den Mittelpunkt. In diesem Video übernimmt die Erforschung der Materialität der Oberfläche jedoch eine besonders dominante Position ein. In einer langen Kamerafahrt zeigt Siltberg eine pulsierende Hautlandschaft. Zwar erahnt man aufgrund der Hautstruktur das dazugehörige Wesen, doch verweigert Siltberg dem Betrachter der Blick auf den gesamten Körper aus der Distanz. Stattdessen kommt es zu extremen Nahaufnahmen. Insofern kann man sagen, dass hier die reine Oberfläche den Körper formiert.<sup>647</sup>

---

<sup>643</sup> Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge 1991.S. 180.

<sup>644</sup> Vgl. Morse, Margaret: Sunshine and Shroud: Cyborg Bodies and the Collective and Personal Self. [http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

<sup>645</sup> Vgl. Auch bei Melhus Klonen in “Again & Again” wird dieser Wandel des Technologieeingriffes mit der Aussage “No cosmetics” reflektiert.

<sup>646</sup> Pruckermayr, Nicole: Oberflächliche Annäherung. In: Wiener Zeitung (Hg.): Die Angewandte: Thema Art&Science. Magazin der Universität für angewandte Kunst Wien. Nr.03/2010. S.10

<sup>647</sup> Vgl. Petersson, Franz Josef: Chiasm, convulsion. In Lars Siltberg. Milliken Galerie. <http://www.millikengallery.com/content/siltberg/press.pdf> (17.03.2010)



Abbildung 9



Der Rezipient wird im Zuge der bedingungslos nahen Ansicht mit dem Detaillreichtum der Hautoberfläche konfrontiert, was zu einer teilweise unangenehmen Intimität führt. Diese mittels digitaler Bildbearbeitung produzierte ausufernde „Hautlandschaft“ verweist in ihrer vollkommenen Artifizialität an William Gibsons Charakterisierung des posthumanen Körpers in „Neuromancer“ als „data made flesh.“<sup>648</sup> Die in „Skin Scan“ vorzufindende Betonung der Oberfläche lässt an die in Kapitel 3.3 besprochenen Thesen Jean Baudrillards zum Videostadium denken. Für ihn bezeichnet „jedes Bild, jede Form, jedes Körperteil, das man aus der Nähe besieht (...) ein Geschlechtsteil.“<sup>649</sup> Der in dem Video als Folge der extrem nahen Close-Ups stattfindende Distanzverlust führt somit zu einer gewissen Form der Sexierung, auch wenn kein Geschlechtsteil als solches sichtbar ist.

---

<sup>648</sup> Gibson, William zitiert nach: Hayles, Katherine: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999. S. 5.

<sup>649</sup> Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Selbst. In: Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve Verlag 1989.S.113.

Abbildung 10



Die dargestellte Hautlandschaft lässt einen an den momentan boomenden Bereich des „Tissue Engineering“ denken, „bei dem menschliche Zellen entnommen, im Labor zum Wachstum angeregt und anschließend in dem/die PatientIn zurückgeführt werden.“<sup>650</sup> Die Körperoberfläche wird, so Verena Kuni, bei vielen KünstlerInnen<sup>651</sup> im Zuge der Cyborgisierung als Schnittstelle zwischen Innen und Außen hervorgehoben. „Sie kommunizieren das Bild des Menschen dem unter post-humanen Konditionen die Auflösung droht und der nunmehr mithilfe technologischer Kunstgriffe nach einer >Ganzheit< strebt, die allzu leicht zum Flickwerk gerät.“<sup>652</sup> Statt der Haut als Grenze sind oft „nur sich multiplizierende, variierende Oberflächen, unendliche Rekombinierbarkeit“ zu sehen, „und doch erinnern die Sujets an sexuelle Fantasien vom Eindringen, Verschmelzen, Ausstoßen oder Geburt (...)“<sup>653</sup>. Auch in dieser These Kunis, im

---

<sup>650</sup> Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 174.

<sup>651</sup> Bsp. Aziz+Cucher „Chimeras“(1998-199), „Interiors“(1998-2000), „Dystopia“(1994-1995), „Naturalia“(2000-2001), Orlan „La Réincarnation de Sainte Orlan“, Alba D’Urbano „Hautnah“(1995), Inez van Laamsweerde „Thank you thighmaster“(1993), u.v.a.

<sup>652</sup> So verweisen bei dem „aus disparaten Quellen zusammengeflackten Körper von Frankenstein’s Kreatur“ vor allem „die Narben der grob geflickten Schnittstellen“ auf ihn als ein Monster hin. Kuni, Verena: Mythische Körper II. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation (II): Monströse Versprechen und posthumane Anthropomorphismen.

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborgs\\_bodies/mythische-koerper\\_II](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborgs_bodies/mythische-koerper_II) (12.02.2010)

<sup>653</sup> Yvonne Volkart: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse [1]

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies-monstroese\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies-monstroese_koerper/) (10.02.2010)

Gemenge an Oberflächen, lässt sich erneut eine Parallele zu der Baudrillard ziehen. Die Auflösung der Sexierung beim posthumanen Körperbild in der Kunst bewirkt, so Yvonne Volkart, häufig eine Betonung des Strukturellen. Diese Tendenz ist auch bei Siltbergs Hervorhebung der Körperlichkeit der erschaffenen Kreaturen erkennbar. So inszeniert er, wie bereits bei „Skin Scan“, auch in „Alterhuman“ „mutierende Oberflächen“ als „amorphe formlose Masse aus Fleisch und Haut“ ohne Außen und Innen. Diese fluide Ästhetik in der Darstellung posthumaner Körper im Bereich der Kunst als auch populär Kultur erkennt Yvonne Volkart als einen Folgeeffekt der digitalen Technik an, doch verweist auch auf die Ästhetik des Fluiden im skulpturalen Bereich posthumaner Körperinszenierungen.<sup>654</sup>

*„Das Monströse ist nicht mehr das Hässliche und Deformierte, sondern das (zu) Glatte und permanent Fließende. (...) diese homogen-fluide Ästhetik digitaler Körper wird immer wieder als Effekt der technischen Möglichkeiten der neuen Medien interpretiert. Ich behaupte jedoch, dass diese Körpervorstellungen weniger technikbedingt sind als vielmehr sowohl der Metaphorik des Informationszeitalters entspringen als auch genereller Basisfantasien von der Auflösung von Subjektivität sind. Gerade die skulpturalen Beispiele zeigten, dass die Fantasien der Fluidisierung und Wucherung der Körper nicht mediengebunden sind.“<sup>655</sup>*

Während in den 90er Jahren vor allem die Angst vor einer identen Vervielfältigung des Menschen im Zuge der Entwicklungen im Bereich der Gentechnik dominierte, hat sich in der Zwischenzeit der Fokus weg von der Idee des Kopierens hin zu jener der Mutation in Folge gentechnischer Eingriffe gewandelt. Der Begriff des Klonens bedeutet in der Genetik: „Das Herstellen genetisch identischer Kopien einer Einheit. Diese „Einheit“ kann verschiedenes sein: Gene (gedacht als DNA-Abschnitte), Zellen, Gewebe, Organismen. In allen Fällen bedeutet das Klonen die ‚genetisch idente Vervielfältigung‘ in dem bestimmten Sinn des Wortes ‚genetisch‘, dass die Identität der DNA-Sequenzen des Zellkerns maßgeblich ist.“<sup>656</sup> Die verschiedenen Klonverfahren werden nach deren Absicht oder Zielsetzung unterschieden. Im Gegensatz zu

---

<sup>654</sup> Bsp. Patricia Piccinini, Rona Pondick, Peter Senonor, Thomas Hirschhorn, Jane Alexander u.v.a. Vgl. bezüglich „fluider Subjekte“ in der Medienkunst: Volkart, Yvonne: *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*. Bielefeld: transcript Verlag 2006.

<sup>655</sup> Volkart, Yvonne: *Monströse Körper: der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse* [1]. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/monstroese\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper/) (20.02.2010)

<sup>656</sup> Rehmann – Sutter, Christoph: *Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95)*. [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

Melhus, welcher vor allem die Thematik des reproduktiven Klonens bei Menschen untersucht, ist bei Siltberg vor allem eine Auseinandersetzung mit dem nichtreproduktiven Klonen vorzufinden. Nach Rehmann-Sutter wird das Feld der somatischen Gentherapie, welche ebenfalls zum nichtreproduktiven Klonen zählt, im Gegensatz zum noch nicht ausgereiften reproduktiven Klonverfahren zu einem der Hauptaugenmerke der Medizin werden und ist in Folge von der Brisanz viel höher einzuschätzen.<sup>657</sup> Auch Luise Berthe-Corti erkennt einen Wandel in der Debatte. So werden heutzutage vor allem Diskussionen um gentechnisch veränderte Pflanzen, Tiere oder auch gentechnische Eingriffe beim Menschen diskutiert. Vor allem der Einsatz der Gentechnik beim Menschen ist umstritten und lässt einen schnell an Monster und Chimären denken. „Gezielt gentechnisch veränderte Pflanzen“<sup>658</sup> aber auch „gezielt konstruierte Tiere wie z.B. Schweine oder Mäuse, die menschliche Gene enthalten“<sup>659</sup> und als eine Art Ersatzteillager für den Menschen dienen, sind, so Berthe-Corti, schwer einzuschätzende Entwicklungen. Eine klare Positionierung fällt einem in Hinblick auf deren positiven aber auch negativen Nutzen nicht leicht.<sup>660</sup> Rehmann-Sutter verweist auf den Einfluss dieser Entwicklungen auf die Bedeutung des Körpers. Besonders die Tendenzen in Richtung einer „Ersatzteilmedizin“<sup>661</sup> empfindet er als bedenklich. So ist nach ihm bereits jeder „geheilte Patient nach einer Transplantation ein chimäres Wesen, welches aus einigen noch funktionierenden, ‚alten‘ Körperteilen, die sein oder ihr Körper selber gemacht hat, und aus einigen neuen, ersetzten Körperteilen zusammengesetzt ist.“<sup>662</sup> Der Körper würde somit in Folge der natürlichen Alterung immer mehr durch fremde Körperteile ersetzt werden, was „aber immer unter Beibehaltung der strukturellen Identität des ganzen“<sup>663</sup> geschieht. „Unser Körper würde immer mehr instrumentalisiert, ein Instrument für das Leben“<sup>664</sup>, wobei sich die persönliche Identität, so Rehmann-Sutter, „möglicherweise von

---

<sup>657</sup> Ebda.

<sup>658</sup> Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S.169.

<sup>659</sup> Ebda.S. 169.

<sup>660</sup> Ebda.S. 169.

<sup>661</sup> Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95).  
[http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

<sup>662</sup> Ebda.

<sup>663</sup> Ebda.

<sup>664</sup> Ebda.

der körperlichen Identität<sup>665</sup> substituiert oder „die Entfremdung vom Körper“<sup>666</sup> zunehmen würde. Dieses Körperkonzept wäre jedoch eindeutig als eines der Moderne zu verstehen, „weil es die der Moderne inharänte normative Mensch-Natur-Beziehung reproduziert.“<sup>667</sup> Darüber hinaus beinhaltet dieses Körperbild die in Kapitel 2.2 bereits besprochene Metapher des Menschen als eine Art Maschine, dessen defekten Teile ersetzt werden müssen. In Folge würde es zu einer Verdrängung der Idee des „Körper sein“ durch jene des „Körper haben“ kommen. „Der Aspekt des leiblichen Seins, der sich über die Kategorie des Habens grundsätzlich nicht erschließt, rückt ins Abseits. Damit sind nicht ersetzbare Sinnverluste verbunden.“<sup>668</sup>

Der Körper ist das „zentrale Medium des Subjektwerdens“<sup>669</sup> und somit auch der Identitätsfindung. Nicht nur die Körpergrenzen werden fluide sondern auch „das Verhältnis zum eignen Körper“, was sich als „unhintergebarer Bezugspunkt einer Subjektbildung (...) sich als unabschließbares Projekt gestaltet.“<sup>670</sup> Siltbergs Cyborgimaginationen reflektieren die angesprochenen Tendenzen. So findet bei der Inszenierung seiner posthumanen Wesen nicht nur eine Verunsicherung der Grenze zwischen Tier/Mensch/Technik und in Folge der Frage nach der Identität statt, sondern durch die Dominanz des fleischlichen, materiellen Körpers kommt es auch zu einer Betonung des „Körper seins“. Siltbergs erschaffene Kreaturen sind Cyborgs in dem Sinne, dass sie Subjekte sind, „who make statements that transform themselves and the boundaries of the way things are. Cyborgification is subjectification“<sup>671</sup> und insofern einem ständigen Wandel unterworfen.

---

<sup>665</sup> Ebda.

<sup>666</sup> Ebda.

<sup>667</sup> Ebda.

<sup>668</sup> Ebda.

<sup>669</sup> Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006.S.343.

<sup>670</sup> Ebda.S. 351.

<sup>671</sup> Morse, Margaret: Sunshine and Shroud: Cyborg Bodies and the Collective and Personal Self. [http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

### 5.2.1.2 „Alterhuman“

*„>>Un/an/geeignet<< zu sein heißt keineswegs, nicht >> nicht in Beziehung zu...<< zu stehen, d.h. in einem besonderen Reservat, mit dem Status des Authentischen, Unberührten, im Stande der allochronischen und allotopischen Unschuld zu sein.(...) Un/an/geeignet zu sein heißt, nicht in die Systematik (Taxon) zu passen; entfernt zu sein aus den verfügbaren Karten, die die verschiedenen AkteurInnen und Narrationen verzeichnen; nicht von vornherein durch die Differenz festgelegt zu sein. Un/an/geeignet zu sein heißt, weder zur Moderne noch zur Postmoderne zu gehören, sondern auf dem A-Modernen zu bestehen. (...) Der Ausdruck >>Un/an/geeignete Andere<< kann dazu führen, das soziale Beziehungsgeflecht neu zu denken innerhalb der artefaktischen Natur (...)“<sup>672</sup>*

„Alterhuman“ (2009) ist ein Filmkonzert, ein Oratorium, welches aus einer Kooperation von dem Autor Majgull Axelsson, dem Komponisten Jonas Bohlin und dem Videokünstler Lars Siltberg entstanden ist. Das Material wurde bei einer gemeinsamen vierwöchigen Expedition zur Arktis im Rahmen des Schwedischen Polar-Forschung-Sekretariat-Programmes im Jahre 2005 gesammelt. Als Basis des Kunstprojekts dienten die gemeinsamen Eindrücke und Erfahrungen während der Reise durch eine extreme Landschaft. „Alterhuman“ stellt ein Gesamtkunstwerk von Bild, Musik und Prosa dar, doch möchte ich mich im Rahmen dieser Analyse und in Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit vor allem mit den posthumanistischen Körperdarstellungen auseinandersetzen.

*„The presence of dystopias in modern time has set the framework for this analytical and yet suggestive look into the future. Thanks to the human insight that the world, life and the volution goes on regardless human participation, arises a hollow space that can fit dreams, fantasy and contemplation. This science fiction oratorio of the future is set in that philosophical space.“<sup>673</sup>*

In den letzten Jahren gab es im Bereich des Klonens zu Transplantationszwecken einen enormen Entwicklungsschub. In Folge der erfolgreichen Kultivierung von Zellstammlinien aus menschlichen Blastozysten im November 1998 bestand plötzlich die Aussicht darauf, „Gewebe oder sogar einfache Organe für Transplantationszwecke zu züchten.“<sup>674</sup> Diese Transplantate

---

<sup>672</sup> Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays. Hamburg: Argument Verlag 1995.S. 20.

<sup>673</sup> Sveriges Radio Program: “Holocene - Oratorio, video art and evolution.”

<http://sverigesradio.se/cgi-bin/berwaldhallen/program/artikel.asp?ProgramID=1664&Artikel=1984584> (12.03.2010)

<sup>674</sup> “Aus Körperzellen eines menschlichen Individuums wird eine Kultur angelegt. Diese Kultur wird durch geeignete Behandlung in einen G0 Zustand versetzt, bei dem das Wachstum zum Erliegen kommt. Daraus wird eine Zelle mit einer zuvor entkernten menschlichen Eizelle (vom selben oder von einem anderen Individuum) verschmolzen. Der aus dem Fusionsprodukt wachsende Prä-Embryo wird aber nicht in eine Gebärmutter übertragen,

lösen, da sie „immunologisch zum ‚Selbst‘ gehören (...) keine Abstoßungsreaktionen“<sup>675</sup> aus. Bei dieser Technologie wird ein menschliches Embryo gezüchtet, welcher zwar auch ein Klon des Zellspenders ist, jedoch nicht zu dessen Reproduktion dient und auch vor der Einnistung in die Gebärmutter zerstört wird. Dasselbe Prinzip funktioniert auch mit menschlichen Kernen, in welche tierische Eizellen eingeschleust werden. Dieser „chimäre Embryo“ ist „aus der rechtlichen Kategorie ‚menschlicher Embryo‘ ausgeschlossen“<sup>676</sup> und umgeht somit Gesetzesverbote, welche Experimente mit menschlichen Embryonen untersagen. Rehmann-Sutter bezeichnet die Technologie der embryonalen Stammzellenzüchtung, welche jedoch nicht dem Heranwachsen eines Lebewesens dienen, als nichtreproduktives Klonen bzw. therapeutisches Klonen. Aus dieser Technologie ergeben sich brisante ethische Fragen nach dem Menschen an sich. Ist diese Chimäre ein menschlicher Embryo, da es menschliche Kerne enthält bzw. kann dieses nichtreproduktive Embryo bereits als Klon bezeichnet werden?<sup>677</sup> Die Gesetzesformulierungen verbieten z.B. in Deutschland explizit das reproduktive Klonen, die identische genetische Vervielfältigung des Menschen. Doch bleibt die Frage nach chimären Embryonen, aus menschlicher Zelle und tierischer Eizelle, welche nicht das Blastozystenstadium überleben, offen. In Großbritannien wiederum ist das Klonen von Embryonen seit 2000, da sie im Gegensatz zu Deutschland noch nicht als Menschen angesehen werden, erlaubt. Britische WissenschaftlerInnen wird sogar empfohlen, Embryonen zu Forschungszwecken der Organzüchtung für Therapiezwecke zu nützen. Deziert wird nur das reproduktive Klonen eines ganzen Menschen verboten. Aus der Diversität der einzelnen Gesetze zeigt sich jedoch, so Rehmann-Sutter, wie weit der „juristische Klonbegriff“<sup>678</sup> gefasst ist und wie verschieden die

---

wie es bei der Dolly – Technik vorgesehen wäre, sondern soweit in vitro herangereift, bis er das Stadium einer Blastocyste erreicht. Dann werden daraus Pluriblasten (‘Innere Zellmasse’) entnommen und auf Mäuse – Fibroblasten in Kultur gebracht, wie es Thomson et al. durchgeführte. Durch geeignete Weiterbehandlung, deren technische Details heute (dieser Text stammt aus 1999 Anm. Kummer) noch weitgehend unbekannt sind, könnten daraus verschiedene differenzierte Gewebekulturen in vitro gewonnen werden, die in der Lage wären, sich in vivo im Organismus des ursprünglichen Zellspenders weiterzuentwickeln und im Sinn eines Gewebe- oder Organersatzes zu funktionieren.” Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95).

[http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

<sup>675</sup> Ebda.

<sup>676</sup> Ebda.

<sup>677</sup> Ebda.

<sup>678</sup> Bsp. „Art 36. im schweizerischen Fortpflanzungsgesetzes: „1. Wer einen Klon, eine Chimäre oder eine Hybride bildet, wird mit Gefängnis bestraft. 2. Ebenso wird bestraft, wer eine Chimäre oder eine Hybride auf eine Frau oder

Auffassungen der Definitionen des Menschen an sich sind.<sup>679</sup> Seit der Entstehungszeit des Textes von Rehmann-Sutter ist nicht nur reproduktives Klonen zu therapeutischen Zwecken und Hybridwesen aus Technik/Mensch bereits üblich, sondern auch die von ihm erwähnten Gesetzestexte haben sich in der Zwischenzeit teilweise zugunsten der Forschungsmöglichkeiten im Bereich der Life Science gewandelt.<sup>680</sup>

*„Mit dem Ziel der Heilung oder unter dem Deckmantel der Heilung wird hier die Körpergrenze aufgelöst und weicht einem menschlich-biotechnischen Konstrukt. Auf diesem Wege, d.h. durch Entnahme von Körperzellen, extrakorporealem Wachstum und Differenzierung wird auch die Entwicklung ganzer Organe (...) vorangetrieben. Diese Organe sollen nach ihrer Entwicklung im Labor in menschliche Körper eingesetzt werden können oder nach Implantation von Zellen an dem gewünschten Ort die Funktion der geschädigten Organe eines Menschen ersetzen. Der Ersatz von Fingergelenken wird bereits klinisch durchgeführt. Bei der Reimplantation solcher Organe ist die Entwicklung hin zum biotechnologischen Konstrukt noch eine Stufe weiter. Nach der Entnahme von Zellen werden nicht wieder Zellen, d.h. dieselbe Organisationsstufe rückgeführt sondern ein intaktes Organ, das im Labor entstanden ist. Auch drängt sich die Frage auf, ob aus dem Körper entnommene im Labor gentechnisch veränderte Zellen noch die Zellen des/der ursprünglichen SpenderIn sind oder biotechnologische Konstrukte.“<sup>681</sup>*

---

auf ein Tier überträgt.“ Dieses Gesetz kann, so Rehmann-Sutter, mit dem Begriff “Klon” nicht all das meinen, was man sprachlich als Klon bezeichnet. So möchte dieses Gesetz die Herstellung eines “Klons” von E.coli Bakterien nicht untersagen. (...) Das Chimärenverbot richtet sich möglicherweise gegen gemäß der rekonstruierbaren Absicht des Gesetzgebers eindeutig gegen die Herstellung von lebensfähigen Mischorganismen zwischen menschlichen und tierischen Teilen und nicht gegen die Herstellung von “gemischten” Blastocysten, die in Zellkulturen aufgelöst werden.” Ebda.

<sup>679</sup> Vgl. Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001.S. 200. und Vgl. Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95).

[http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

<sup>680</sup> Für Deutschland Vgl. <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/gentg/gesamt.pdf> (14.03.2010) und Österreich Vgl. [http://www.parlament.gv.at/PG/DE/XXII/I/I\\_01083/fname\\_049136.pdf](http://www.parlament.gv.at/PG/DE/XXII/I/I_01083/fname_049136.pdf) (14.03.2010)

<sup>681</sup> Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g].): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 174-175.



Abbildung 11



Auch Siltbergs posthumane Kreaturen in „Alterhuman“ sprengen als chimäre Wesen in ihrer Körperlichkeit die Grenzen und Normen der Moderne. Das Monströse und Schauerhafte liegt vor allem in ihrer Grenzüberschreitung von Tier/Mensch/Nicht-Mensch/Technik begründet. Sie stellen Kreaturen dar, welche aus den beschriebenen gentechnischen Fusionen von Tier- und Menschenzellen entstehen könnten. Als Utopie zeigt der Künstler in dem Video nicht nur eine mögliche ferne Zukunft in Hinblick auf die gentechnischen Entwicklungen, sondern verweist vielmehr auf die gegenwärtigen Tendenzen in diesem Bereich. „Alterhuman zeigt nicht etwas Zukünftiges auf, sondern verweist auf Dinge, welche bereits passieren. Die Wesen mögen auf den ersten Blick verstörend und bizarr wirken, doch auf den zweiten glaubt man jedoch, vertrautes zu erkennen. Die Fusion von Mensch und Tier gilt noch immer als großer Tabubruch, obwohl ForscherInnen bereits routinemäßig mit Chimären aus z.B. Menschen und Mäuse Zellen im Labor arbeiten. Der Biologe Richard Dawkins plädiert „dafür, sich schon langsam mit dem Gedanken anzufreunden“<sup>682</sup> und kritisiert die derzeitige auf den Menschen fixierte Ethik. In Folge dieser Kreuzung der Spezien kommt es jedoch erneut gehäuft zur Frage nach dem, was den Menschen an sich ausmacht und von anderen Lebewesen trennt.<sup>683</sup>

---

<sup>682</sup> Dawkins, Richard: Zukunft der Gentechnik. Plädoyer für den ultimativen Tabubruch. Übersetzt Daniel Bullinger. In: 08.06.2009. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,614357,00.html> (23.02.2010)

<sup>683</sup> Ebda.

*„In den Köpfen vieler Menschen ist eine einzellige menschliche Zygote ohne Nerven und Leidensfähigkeit unendlich heilig – einfach weil sie „menschlich“ ist. Keine andere Zelle genießt diesen außergewöhnlichen Status. Aber ein solcher „Essentialismus“ ist zutiefst unevolutionär.“<sup>684</sup>*

Da Chimären bisher nicht fähig sind bzw. es nicht erlaubt ist, Mensch/Tier Kreuzungen gebären zu lassen, formuliert Dawkins eine Utopie über die Auswirkungen einer solchen Existenz, welche seiner Meinung nach - „sollten sie Wirklichkeit werden – alles verändern würden.“<sup>685</sup> Es scheint, so Manuela Rossini, dass die Sicherheit der menschlichen Identität nur durch eine „rigide Abgrenzung zu Animalität“<sup>686</sup> gewährleistet werden kann. Die Auflösung dieser Grenze würde anscheinend das Verständnis vom Menschen vollkommen ändern.

Abbildung 12



Die bewusste Wahl der Arktis in „Alterhuman“ als Schauplatz für die Inszenierung der chimären Kreaturen deutet auf den Utopie- oder Dystopieanspruch hin. Die karge Landschaft der Arktis ist prädestiniert als Utopia und somit als „Nicht-Ort“. Durch den Einsatz von weichen Blenden wird die gigantische Weite der Gletscherlandschaft und des Meeres zusätzlich betont, was diese Orte fern und überirdisch - wie aus einer anderen Welt - erscheinen lässt.

---

<sup>684</sup> Ebda.

<sup>685</sup> Ebda.

<sup>686</sup> Rossini, Manuela: Zoontologien: Companion Species und Ribofunk. In: Angerer, Marie-Luise [König, C.] (Hg [g].): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S.48.

*„Als „Nicht-Orte“ bzw. „Unorte“ gelten solche Orte, die aus der Ordnung der Orte – verstanden als die verräumlichte Ordnung einer bestimmten historischen Gegenwart – herausfallen. Es sind Orte, in denen jene Machtbeziehungen, die die Ordnung der Orte hervorbringen, nicht gelten, möglicherweise weil sie als Orte aufgegeben oder schlicht vergessen wurden. Sie sind damit Orte, die sich der Verwertbarkeit entziehen, Brachen oder weisse Flecken in einem als Stadt oder Raum manifestierten Sinn, Leerstellen im diskursiven Gewebe. Als desintegrierte oder unbespielte bzw. unbespielbare Orte sind Nicht-Orte Freiheitsmomente. Ihre Leere ist voll gesogen mit Freiheit, verstanden als die Abwesenheit von diskursiven oder anderen Herrschaftsbeziehungen (...).“<sup>687</sup>*

Nur an diesen Orten der Freiheit, abseits der Zivilisation, erscheint die Positionierung der von Dawkins geforderte „Ultimative Tabubruch“<sup>688</sup> für Siltberg ohne Bewertung möglich. Siltberg verweigert sich einer Beurteilung der von ihm am Computer erschaffenen chimären Kreaturen, aber dokumentiert deren Körperlichkeit stattdessen mit grösster Genauigkeit.

Die von Manuela Rossini geforderte Zuwendung zu Tier-Mensch-Technik-Hybriden als Figurationen des Posthumanismus lässt sich in „Alterhuman“ wieder finden. Die vom Künstler erschaffenen Wesen lassen nur noch zu geringen Teilen eine Orientierung an der Figuration des Menschen erkennen wie z.B. der Oberflächenstruktur oder den Gliedmaßen. Die Vorherrschaft des menschlichen Körpers ist einer gleichwertigen Fusion von Tier/Mensch/Technik gewichen. Der in vielen Cyborgimaginationen noch immer vorherrschende Speziesismus und die Vorherrschaft des Menschen haben sich in Folge der Erkenntnisse der Gentechnik gewandelt. „Denn *biologisch* unterscheiden sich menschliche Zellen von denen anderer Vertebraten [Wirbeltiere Anm. Kummer] nur geringfügig.“<sup>689</sup> Auch Rossini erkennt vor allem in der Ablegung der Gattungsgrenzen eine Chance für die Neudefinition des Posthumanen. Paul Di Filippis „Ribofunk. The Manifesto“, welches Rossini dem „Cyborg Manifesto“ Haraways gegenüberstellt, und der darin formulierten Wandlung des Posthumanen von rein kybernetischen

---

<sup>687</sup> Schneider Frank, A.[monochrom]: Die Gegenwart der Zukunft. Strategische Vorüberlegungen zu paraflows 08: „Utopia“. In: Fegerl, Judith[Friesinger, G.](Hg[g.]): Utopia. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen, paraflows 09. Wien: Edition mono/monochrom 2008. S.5.

<sup>688</sup> Dawkins, Richard: Zukunft der Gentechnik. Plädoyer für den ultimativen Tabubruch. Übersetzt Daniel Bullinger. In: Spiegel Online am 08.06.2009. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518.614357,00.html> (23.02.2010)

<sup>689</sup> Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95). [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

Eingriffen zu „biologischen Prozessen, in der Interaktion mit Technik“<sup>690</sup> scheint mit der Emergenz neuer Lebewesen in „Alterhuman“ zumindest im Visuellen realisiert.

Abbildung 13



Die Grenzen zwischen Tier und Mensch verschwimmen zusehends, was jedoch häufig in der zusätzlichen Betonung des Geistes mündet. Der von Haraway in „When Species meet“ kritisierte cartesianische Körper/Geist Dualismus sowie die Abkehr von der Figur des Cyborgs als Figur des Posthumanen und Zuwendung zur Figur des „companion species“ wird bei Siltbergs Imaginationen des Posthumanen ebenso aufgegriffen.<sup>691</sup> Das Wissen um die Ähnlichkeit der Zellen sowie jenes von „Mikroben als Vorfahren des Menschen untergraben außerdem anthropologisches (anthropozentrisches) Wissen über die Evolutionsgeschichte des homo sapiens und bestätigen Darwins These, dass nicht-menschliche Lebewesen am Anfang der Genealogie des Menschen stehen.“<sup>692</sup> Diese Erkenntnisse aus dem Bereich der Biologie „helfen uns somit, die Grenzen zwischen dem menschlichen Ich und dem nicht-menschlichen Anderen zu überdenken.“ So erkennt Rossini die Disziplin der Biologie vor allem als „Inspirationsquelle

---

<sup>690</sup> Rossini, Manuela: Zoontologien: Companion Species und Ribofunk. In: Angerer, M-L.[König,C.](Hg[g].): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 52.

<sup>691</sup> Vgl. Ebda.S. 50-53.

<sup>692</sup> Ebda.S. 58.

für ein theoretisch und politisch relevantes Verständnis von Subjektivität, Identität und *embodiment*.“<sup>693</sup>

Die menschliche Identität wird resultierend aus dem noch immer dominierenden Geist/Körper Dualismus oft weniger körperlich als geistig und emotional verstanden. In Folge verunsichert die Reduktion auf die Körperlichkeit die menschliche Integrität. Die starke Betonung der Körperlichkeit der Kreaturen bei Siltberg lässt diese verstärkt ins animalische tendieren. Doch die gleichzeitige Wahrnehmung von Fragmenten des menschlichen Körpers in den Kreaturen verunsichert eine eindeutige Grenzziehung und Kategorisierung. Die entworfenen posthumane Körperbilder in „Alterhuman“ haben etwas Erschreckendes, da Unbestimmtes an sich, was wiederum dessen Anziehungskraft ausmacht. Was auf den ersten Blick wie ein bärenartiges Wesen erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein zwischen Mensch und Tier angesiedeltes „Etwas“, was seltsam vertraut und doch fremd ist. In Theorien der Minoritäten ist das Monströse und Mutationistische häufig als „Figuration von Befreiung stilisiert“<sup>694</sup>. So bezeichnet für Rosi Braidotti die derzeitige Häufung „an Repräsentationen von Monstern (...) als Möglichkeiten alternativer Subjektconstitutionen“.<sup>695</sup>

*„A shift of paradigm is in course, towards the teratological or the abnormal/cultural decadence.(...) We need to learn to think of the anomalous, the monstrously different not as a sign of prejection but as the unfolding of virtual possibilities that point to positive alternatives for us all.“*<sup>696</sup>

Auch Haraway erkennt, ähnlich wie Braidotti, in der Figur des Monströsen oder Mutationistischen Chancen „für eine neu gedachte humane Zukunft jenseits androzentrischer Subjektvorstellungen(...)“<sup>697</sup>. Insofern stellt sich die Frage nach der Bedeutung und dem Einfluß der aktuellen Umwandlungsprozesse und Grenzverschiebungen im Bereich der Life Science, Informations- und Kommunikationstechnologien auf die Subjektbildung und das Verständnis

---

<sup>693</sup> Ebda.S. 58.

<sup>694</sup> Volkart, Yvonne: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schubplatz monströser Subjektverhältnisse [1] [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/monstroese\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper/) (20.02.2010)

<sup>695</sup> Vgl. Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von > künstlichen Menschen<. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_II/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_II/) (12.02.2010)

<sup>696</sup> Rosi Braidotti zitiert nach: Ebda.

<sup>697</sup> Ebda.

vom Menschen an sich. Das Ende der androzentrischen Subjektivität lässt die Frage nach neuen Formen aufkommen. So formuliert Yvonne Volkart die These, „dass monströse Körper monströse Subjektverhältnisse demonstrieren, wie sie durch die Verquickung von neuen Technologien mit neoliberalen Ökonomien in den letzten Jahrzehnten entstanden sind.“<sup>698</sup> Nach Yvonne Volkart sind jedoch „gerade in der Kunst viele Darstellungen von Monstern und Mutanten im ambivalenten Spektakel von Faszination und Grauen, Norm und Devianz stecken geblieben“<sup>699</sup>, und auch „Alterhuman“ scheint zunächst in diese Kategorie zu fallen. Doch dessen explizite Darstellung des Körperlichen verweist auf mehr als nur den reinen Schockeffekt. Siltberg thematisiert nicht nur das Verschwinden einer anthropologischen Subjektivität, sondern verweist auf die implizierte Vielfalt an neuen Formen der Identitätskonstitutionen, welche unabgeschlossen und prozesshaft sich jeglicher Kategorisierung entziehen.

*„In dieser Situation besteht die kulturelle Leistung der Kunst nicht mehr vor allem darin Ängste zu visualisieren und in solcher Weise zu vermitteln, dass die bedrohliche Kraft des gegenwärtigen Wandels deutlich wird; ihre Leistung besteht vielmehr darin, den Menschen mit einem gewandelten Bild seiner selbst vertraut zu machen. Die Kunst entwickelt dazu Modelle, in denen wir unsere neue Rolle gedanklich einüben können. (...) Mit den ästhetischen Mitteln der Rückkopplung an menschliche Erfahrungswelten kann es der Kunst gelingen, den gegenwärtigen Transformationen des Humanen Gestalt zu geben und sie auf einer breiten Ebene diskursfähig zu machen.“<sup>700</sup>*

---

<sup>698</sup> Ebda.

<sup>699</sup> Ebda.

<sup>700</sup> Dinkla, Söke: Transformationen des biologischen in der zeitgenössischen Kunst. In: Heidt-Heller, Renate[Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g].): Unter der Haut. Ausstellungskatalog der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.S. 26-27.

## 6 Resümee (Zukunftsblickend)

*„Warum eigentlich sind die Hunde noch immer nicht blau mit roten Flecken? Und warum eigentlich leuchten die Hasen noch immer nicht wie Irrlichter in den nächtlichen Gefilden? [...] Warum eigentlich betreiben wir Viehzucht noch immer mit wirtschaftlichen Absichten und noch immer nicht mit künstlerischen? [...] Jüngst beginnt die Genetik, [...] in die Tierpalette wie ein Ölfarben mischender Maler einzugreifen. Somit wird das Ausscheiden von Farbstoffen bei tierischen Organismen zu einer wichtigen Funktion des Überlebens des menschlichen Individuums und der Art Mensch im Disneyland werden. Es wird eine ästhetische Funktion sein. Das Disneyland wird von bunten Tieren wimmeln, damit die Menschen darin nicht vor Langeweile sterben.[...] Ist Kunst vielleicht eine Methode, die Natur lebendig zu machen?“<sup>701</sup>*

*“Die Wissenschaft verändert sich dramatisch, weil wir all unsere neuen Werkzeuge dazu verwenden, das Leben zu Begreifen und es vielleicht sogar neu zu gestalten.“<sup>702</sup>*

Die Debatte vom „Verschwinden des Subjekts“ (Foucault) geht fast zeitgleich mit jener vom „Tod des Autors“ (Barthes) oder über das „Verschwinden des Körpers“ (Baudrillard) einher. In diesem zeitlichen Zusammenfall zeigt sich erneut, dass das Menschenbild und das Körperbild, so Hans Belting, sich gegenseitig mehr bedingen, als gemeinhin angenommen wird. So scheint es mit dem Verlust des Bildes vom Menschen auch zum Verlust eines gemeinsamen Konsenses über das Bild vom menschlichen Körper zu kommen.<sup>703</sup> Das Menschenbild, als Metapher für ein Konzept des Humanen, löst sich angesichts der rasanten Entwicklungen im Bereich der Life Science und Informations- und der Kommunikationstechnologien immer mehr auf und zerfällt. „Je mehr (...) der Körper von Biologie, Genetik und Neurowissenschaften erforscht wird, desto weniger steht er uns noch in einem symbolkräftigen Bild zur Verfügung.“<sup>704</sup> Der menschliche Körper lässt sich nicht mehr mit einem „verbindlichen Bild (...) fassen (...), da jedes Bild eine geregelte Blickdistanz ebenso wie den Glauben an eine symbolische Ordnung [im Sinne von Lacan Anm. Kummer] voraussetzt (...).“<sup>705</sup> In Hinblick auf die Bildgeschichte ist, so Belting, eine „historische Dynamik des Menschenbildes“<sup>706</sup> erkennbar, was wiederum „dessen Instabilität

---

<sup>701</sup> Vilém Flusser zitiert nach: Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick[Leeker, M., Schmidt, K.](Hg[g.]): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 468.

<sup>702</sup> Venter, J. Craig: Künstliches Leben. Programmieren von DNA. In: Spiegel Online am 04.05.2009. Übersetzt von Daniel Bullinger <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,621584,00.html> (23.03.2010)

<sup>703</sup> Vgl. Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.S.87.

<sup>704</sup> Ebda.S. 87.

<sup>705</sup> Ebda.S. 90.

<sup>706</sup> Ebda.S. 94.

beweist.”<sup>707</sup> Insofern verweisen die diversen Inszenierungen des Körpers im Alltag, der Medizin oder in der bildenden Kunst immer nur auf die jeweils „aktuelle Idee des Menschen”<sup>708</sup>, welche jedoch einem zeitlichen Wandel unterworfen ist. Demnach hat die von vielen beklagte verlorene Kohärenz und Stabilität des Menschenbildes in Wahrheit nie existiert, sondern war von Beginn an einer ständigen Veränderung unterlegen. „Diese Instabilität wird in den Körperbildern sichtbar, welche den Menschen nicht nur als Variable, sondern oft sogar in Antithesen verkörpern.”<sup>709</sup>

Wie sich in der Analyse der Videos von Björn Melhus und Lars Siltberg in Kapitel 5 zeigte, ist auch die Imagination der Figur der Cyborg, als Ikone des Posthumanismus, von dem jeweils aktuellen Konzept des Menschen wie auch dessen Körperbild abhängig und zeitgebunden. Dominieren Ende der 90er Jahre noch Darstellungen der Cyborg als Hybrid aus Technik und Mensch, so veränderte sich dessen Inszenierung mit Beginn des 21. Jahrhunderts in das Bild der Chimäre aus Mensch/Tier/Technik. Folglich wird nicht nur der Androzentrismus, sondern auch der Anthropologismus in den Darstellungen des posthumanen Körperbildes aufgehoben und diesem häufig ein fluider und prozesshafter Körper entgegengesetzt. Die Idee des posthumanen Menschenbildes als körperlose Information, welches gegen Ende des 20. Jahrhunderts den Alltag, die Populärmedien als auch den Bereich der bildenden Kunst dominierte, wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit einer besonderen Betonung der Verkörperung und detaillierten Zuschaustellung des Körpers konfrontiert. Das diesem Trend vorausgegangene posthumane Konzept der Entkörperung und die These vom Verschwinden des Körpers wird, so Hannelore Bublitz, nun von einem “Body Turn” in den Sozial- und Kulturwissenschaften abgelöst.<sup>710</sup> Infolgedessen wird auch der cartesianische Körper/Geist Dualismus dekonstruiert und der Körper und dessen Materialität in den Mittelpunkt des Interesses gesetzt. Dieser Wandel in der Imagination des posthumanen Menschenbildes lässt sich infolge, wie exemplarisch mit den Videowerken von Melhus und Siltberg demonstriert wurde, auch in den unterschiedlichen Inszenierungen des posthumanen Körpers in der bildenden Kunst erkennen.

---

<sup>707</sup> Ebda.S. 94.

<sup>708</sup> Ebda.S. 94.

<sup>709</sup> Ebda.S. 94.

<sup>710</sup> Vgl. Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert(Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006.S.342.



Das Konzept der Cyborg bei Haraway als Grenzfigur, welche sich fluide zwischen den Dualismen der Moderne bewegt, enthält potentiell eine "unendliche Bandbreite an möglichen Verkörperungen."<sup>711</sup> Doch selbst in Bereichen, wie dem Science-Fiction-Genre, der Computerspiele, der Kinofilme, der bildenden Kunst oder dem Internet, in welchen eine Neukodierung der binären Geschlechtermatrix wie auch anderer Dichotomien der Moderne durchaus angelegt wäre, ist, so Verena Kuni und Karin Harrasser, die Übermacht von Cyborgimaginationen, welche in den bestehenden Herrschaftsstrukturen verbleiben und diese sogar stützen, anstatt sie zu dekonstruieren, noch eindeutig erkennbar.<sup>712</sup> Auch im Gebiet der Videokunst, welches sich von Anfang an mit Fragen nach der Identität, Individualität, Authentizität bzw. der „Selbst-Suche“<sup>713</sup> befasste, lässt sich die hier kritisierte Tendenz der Cyborgfiguration ausmachen, doch zeigt sich bereits eine Gegenentwicklung. Die in den Cyborgimaginationen des 20. Jahrhunderts noch sichtbare Orientierung an der Figur des Menschen wird mit Beginn des 21. Jahrhunderts von amorphen, chimären Kreaturen abgelöst. „Denn es ist ja die zeitgenössische Biologie selbst, welche landläufige Definitionen dessen, was man gemeinhin als vermeintliche Alterität des Menschen >>das Tier<< nennt, erschüttert.“<sup>714</sup> Der Begriff der Artengrenzen ist z.B. in der Molekularbiologie längst hinfällig, und dennoch wird allseits noch an der Differenz zwischen Mensch und Tier festgehalten.

*„Es ist, als ob die Kluft, die man auf Biegen und Brechen zwischen Mensch und Tier aufrechterhalten will, immer weiter in ihrer Unendlichkeit fortgeschrieben werden könnte: Bekannt ist das Paradox des Zenon von Elea, demzufolge Achilles nie die Schildkröte einholen wird, da der winzige abstand, der die beiden trennt, sich immer noch unendlich teilen ließe. Es scheint, also ob 99 Prozent gemeinsame Gene, die gemeinsame Nahrung [...], die vergleichbare Transmission erworbener Fähigkeiten weniger zur Folge haben, uns unbekannt tierische Fähigkeiten entdecken zu lassen, als uns vielmehr mit dem Rücken zur*

---

<sup>711</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von Künstlichen Menschen. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_koerper/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_koerper/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>712</sup> Vgl. Ebda. und Vgl. Harrasser, Karin: Von der Cyborg zur Hysterie und zurück. In: Von Falkenhausen, Susanne [Förschler, S.; Reichle, I.; Uppenkamp, B.] (Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.S. 30-40.

<sup>713</sup> Osswald, Anja: Björn Melhus. 1997/ No Sunshine. In: Frieling, Rudolf [Herzogenrath, W.] (Hg[g.]): 40YEARSVIDEOART.DE-PART 1. Digital Heritage: Video art in Germany from 1963 to the Present. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006. S. 278.

<sup>714</sup> Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick [Lecker, M., Schmidt, K.] (Hg[g.]): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 468.

*Wand zu stellen: was bleibt uns vom Menschen dass Entscheidendes, um unseren Unterschied zu markieren, und ihn zu begründen?*<sup>715</sup>

So kommt es mit der zunehmenden Brüchigkeit der Grenzen und dem damit einhergehenden „Kontrollverlust, der nicht zuletzt ein Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper und die über dessen Konturen definierte Identität des Menschen ist,“<sup>716</sup> scheinbar doch noch zur Einlösung von Haraways „monströsen Versprechen“<sup>717</sup>.

Während Björn Melhus in seinen Videoarbeiten vor allem die Veränderung des posthumanen Körperbildes thematisiert, zeigt sich bereits bei Siltberg, dank des Einsatzes digitaler Bildbearbeitungsprogramme, erschaffenen posthumanen Wesen ansatzweise die aktuell im Bereich der „Bio Art“ bzw. „biotechnologischen Kunst“, „genetischen Kunst“<sup>718</sup> oder der transgenen Kunst<sup>719</sup> vorzufindende Debatte um den „Schöpfermythos“, welche sich auf die

---

<sup>715</sup> Elisabeth de Fontenay zitiert nach: Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick[Leeker,M.,Schmidt, K.](Hg[g].): McLuhan neu lesen.Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 472.

<sup>716</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von Künstlichen Menschen. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_koerper/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_koerper/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>717</sup> Vgl. Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays. Hamburg: Argument Verlag 1995.

<sup>718</sup> „Bio Art“ wird meistens als Kunstpraxis definiert, bei welcher das „Lebendige als Medium“ eingesetzt wird. Jedoch, so Jens Hauser, erweist sich der Begriff „das Lebendige als Medium“ als schwer fassbar, was neben der Diversität der einzelnen Konzepte biotechnologischer Kunst, eine Definition dieser Kunstform zusätzlich noch erschwert. Hauser differenziert z.B. zwischen Kunst, in welchen „das Tier (...) mal Modell, Allegorie, Alterität, Partner, Gefährte im Schöpfungsakt, Spiegel, Versuchsobjekt, Marter- und Dressurobjekt, These oder Antithese im Diskurs über Sprachlichkeit, mal Symbol für Bestialität, Naturhaftigkeit, Schamanismus oder Leiden“ ist. „Diese Arbeiten lassen in der Regel, jedoch den Status quo tierischen Lebens, wie es existiert, intakt – während biotechnologische Kunst übergeht auf das Leben von Organismen, wie es existieren *könnte*.“ Vgl. Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick[Leeker,M.,Schmidt, K.](Hg[g].): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 473-474. und Vgl. Ingeborg Reichle: Kunst aus dem Labor. Springer Publ. 2005 und Vgl. Jens Hauser: Sk-interfaces. Exploding borders - creating membranes in art, technology and society. Liverpool: University of Liverpool Press 2008 und Vgl. Kac, Eduardo. Signs of Life: Bio Art and Beyond.Cambridge: MIT Press/Leonardo Books 2007.

<sup>719</sup> „Transgene Kunst stelle ich als eine neue Kunstform zur Debatte, die mit gentechnischen Methoden arbeitet, um synthetische Gene in einen Organismus oder natürliches Genmaterial von einer Art in eine andere zu verpflanzen und so einzigartige Lebewesen zu schaffen.1 Die Molekulargenetik gibt dem Künstler die Möglichkeit, das pflanzliche oder tierische Genom zu manipulieren und damit neue Lebensformen zu kreieren. Die Natur dieser neuen Kunst wird nicht nur durch das Entstehen und Heranwachsen einer neuen Pflanze oder eines neuen Tiers bestimmt, sondern vor allem durch die Art der Beziehung zwischen Künstler, Öffentlichkeit und transgenem Organismus. Transgene Kunstwerke kann man mit nachhause nehmen und im eigenen Garten anpflanzen oder als treues Haustier aufziehen. In einer Welt, in der täglich mindestens eine Art ausstirbt, 2 können Künstler mit der Erfindung neuer Lebensformen einen Beitrag zur Biodiversität leisten. Ohne entschlossenes Engagement und eine klare Verantwortung für die so geschaffene neue Lebensform ist transgene Kunst nicht möglich. Ethische

bereits angesprochene Legende des Pygmalion<sup>720</sup> bezieht. Im Gegensatz zum Pygmalionmythos ist „der moderne Schöpfer-Künstler-Ingenieur“ jedoch nicht mehr auf die Gnade der Götter angewiesen (...)“<sup>721</sup>, sondern erschafft selbst unter Einsatz der aktuellen Technologien neue Organismen.

*„Benutzen Künstler Biotechnologien heute nicht mehr nur als Thema sondern als Ausdrucks-Medium, indem sie das Lebendige selbst manipulieren, erscheint dies auf den ersten Blick als Transgression tradierter Prinzipien von Repräsentation und Metaphorizität. Hinter den Praxen sich vermeintlich pandorisch oder promotheisch gebärdender Künstler-Ingenieure materialisieren ihre Dispositive vor allem aber gegenwartsphilosophische Hinterfragungen angesichts der fortschreitenden Technologisierung des Lebendigen, und reflektieren darin insbesondere den Status des Tieres.“<sup>722</sup>*

Dominierte gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf Festivals wie z.B. dem „Ars Electronica Festival“<sup>723</sup> noch die Information bzw. das Virtuelle über dem Material, so kommt es mit Beginn des 21. Jahrhunderts zu einer eindeutigen Zunahme von Kunstwerken mit einer klaren Orientierung am Materiellen.<sup>724</sup> Bioinformatische Analysen verlieren für die re(materialisierte) biotechnologische Kunst bzw. „analoge genetische Kunst“<sup>725</sup> immer mehr an Bedeutung. Im Gegensatz zu der Verdrängung des Biologisch-Organischen, wie es in der digitalen Medienkunst der 1990er Jahre vorherrschend war, kommt es, so Jens Hauser, in der biotechnologischen Kunst

---

Überlegungen sind das oberste Gebot bei jedem Kunstwerk. Sie sind es umso mehr in der biologischen Kunst, in der das Kunstwerk selbst ein wirkliches Lebewesen ist. Im Sinne der Kommunikation zwischen den Arten verlangt die transgene Kunst nach einer dialogischen Beziehung zwischen dem Künstler, dem Lebewesen/Kunstwerk und denen, die mit ihm in Berührung kommen.“ <http://www.ekac.org/transgerman.html> (04.04.2010)

<sup>720</sup> “(...) Erst mit dem Bildhauer Pygmalion tritt der Mensch als Schöpfer einer belebten Figur hervor- als Künstler, der seine Statue so lange wie eine Geliebte verehrt, bis sich die Götter seiner erbarmen und das Bild Für ihn zum Leben erwecken.” Kuni, Verena: *Mythische Körper. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-) Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von Künstlichen Menschen.* [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_koerper/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_koerper/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>721</sup> Ebda.

<sup>722</sup> Hauser, Jens: *Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst* In: De Kerckhove, Derick[Leeker, M., Schmidt, K.](Hg[g.]): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert.* Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.464.

<sup>723</sup> Ars Electronica: <http://www.aec.at/> (04.04.2010)

<sup>724</sup> Vgl. Im Vergleich zwischen den beiden Ausstellungen der Ars Electronica -1993 “Artificial Life – Genetic Art” und 2009 “Human nature” - findet man 1993 am Festival noch vermehrt Kunstwerke, welche sich mit Synthetic Imaging, Software oder digitalen Organismen auseinandersetzen. Im Gegensatz dazu, beschäftigen sich die KünstlerInnenbeiträge im Jahr 2009 meist direkt mit der organischen Materie. Die Beiträge aus dem Jahr 1993 wiederum, befassen sich bei der Thematik um die Erschaffung von Leben mit der digitalen Ebene im Bereich der Software und Hardware.

<sup>725</sup> Hauser, Jens: *Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst* In: De Kerckhove, Derick[Leeker, M., Schmidt, K.](Hg[g.]): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert.* Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.475.

zu einer Hervorhebung gerade dieser Qualitäten.<sup>726</sup> Mit dem Jahrtausendwechsel lässt sich somit klar eine Hinwendung zum Körperlichen und Abkehr von der Vorstellung eines entkörpernten posthumanen Subjekts sowie Speziesismus<sup>727</sup> ausmachen.

Die Vernetzung und Aufhebung bekannter Dichotomien zeigt sich unter anderem auch in der derzeitigen Tendenz zur Interdisziplinarität und verstärkten Kooperation zwischen KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen, welche einst als gegensätzliche und unvereinbare Berufsgruppen galten. Diese in akademischen Instituten und von Wissenschaftsfonds stark geförderte Fusion von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen erlebte in den letzten Jahren eine Revision. „Die seit der Renaissance kursierende Gleichsetzung des >Divino artista< mit dem >Deus artifex<“<sup>728</sup> erfuhr in Hinblick auf die Vielzahl an Kooperationsprojekten zwischen WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen eindeutig eine Wiederkehr. So erheben nicht nur KünstlerInnen für sich den Anspruch des Wissenschaftlers wie z.B. Eduardo Kac, sondern es kommt auch vermehrt zum Eigenvergleich von WissenschaftlerInnen mit KünstlerInnen wie u.a. J. Craig Venter.<sup>729</sup> Besonders im Bereich der synthetischen Biologie, welche durch den rasanten Fortschritt der Möglichkeiten der DNA-Synthese angetrieben wird, lässt sich der von Kuni beschriebene Schöpfermythos wiederfinden.

*„Zugleich entstehen in den Labors erste Kunstorganismen, denen die Bioingenieure neue genetische Regelkreise verpassen. Es sind biochemische Schaltkreise (aus DNA-Sequenzen und zugehörigen Proteinen), die logischen Verknüpfungen wie AND, OR oder NOT aus der Digitaltechnik entsprechen, wie sie auch in Computerprozessoren arbeiten.“<sup>730</sup>*

---

<sup>726</sup> Vgl. Ebda.S. 474-475.

<sup>727</sup> „Die Vorstellung, dass es zwischen den verschiedenen Organisationsstrukturen des Lebendigen weitaus mehr Grenzen zu berücksichtigen gäbe als zwischen Mensch und Nicht-Mensch, ist von zentraler Bedeutung für die biotechnologische Kunst“, so Jens Hauser. Insofern kann sie als „anti-anthropozentrisch“ bezeichnet werden, da sie „die Durchlässigkeit der Artengrenzen betont“ sowie auch als „Kunst des Kontinuums, die sich auf eine neue Klasse von Objekten und Wesen erstreckt“ Annick Bureau zitiert nach: Ebda.S. 472.

<sup>728</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von Künstlichen Menschen. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_koerper/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_koerper/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>729</sup> Vgl. Ebda.

<sup>730</sup> Epping, Bern: „Synthetische Biologie. Franksteins Zeit ist gekommen.“ In: Spiegel Online am 27.12.2008 <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,596579,00.html> (15.03.2010)

In der hier „auf ethischer und ästhetischer Ebene“<sup>731</sup> geführten Debatte erkennen Regine Kollek sowie auch Verena Kuni erneut jene Diskussion um den „Kreator-Status, der Gottgleichheit des Menschen Mannes“<sup>732</sup> und somit Wiederkehr des Androzentrismus wieder. Die beschriebene Tendenz zum „Kreator“ bzw. „Schöpfer“ impliziert, nach Kollek, „nicht nur die Überwindung der Endlichkeit des menschlichen Lebens, sondern auch um die seines Ursprunges im geschlechtlichen Zeugungsakt im weiblichen Schoß“<sup>733</sup>. Dieses „androzentrische Schöpfungsprogramm“<sup>734</sup> lässt sich, so Kollek, auch auf der symbolischen Ebene der Sprache finden. In diesem Sinne symbolisiert die genetische Information „die maskuline Schöpferkraft, die – Körperlichkeit und Materialität transzendierend – dennoch mit der Fähigkeit zur Selbstreplikation (sprich Selbstherstellung) begabt ist.“<sup>735</sup> Demgegenüber steht nicht nur die große Anzahl an weiblichen „Bio Art“ Künstlerinnen<sup>736</sup>, welche demnach ebenso den Anspruch auf den „Kreator-Status“ erheben könnten, sondern auch die derzeitige Abkehr von der Vorstellung des Genoms „als allmächtiger Bauherr des Lebendigen, sondern eher als nur ein wichtiger Faktor im komplexen Mechanismus von Inter- und Retroaktionen innerhalb der Zellmaschinerie.“<sup>737</sup>

*„Genau dies macht die Aktualität der alten Narrationen für die zeitgenössische Debatte aus. Wenn nämlich die Geschichte des für seine Hybris bestraften Wissenschaftlers mit derjenigen des für seine Kunst belohnten Künstlers überblendet wird, dann hat das für den Aufruf des > Künstler-Wissenschaftlers< und des >Wissenschaftler-Künstlers< zweierlei Konsequenz: Der Künstler wird über sein Engagement für die Wissenskünste promoviert – und ist dafür zuständig, im Aufruf von Bildern des Schreckens und des Scheiterns den Mahner und Warner zu mimen. Der Wissenschaftler, der sich als > neuer Prometheus< oder Pygmalion geriert, darf mit der Legende vom mythischen Heilsbringer – den die*

---

<sup>731</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von Künstlichen Menschen. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_koerper/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_koerper/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>732</sup> Ebda.

<sup>733</sup> Kollek, Regine: Metaphern, Strukturbilder, Mythen. Zur symbolischen Bedeutung des menschlichen Genoms. In: Trallori, Lisbeth N.(Hg.): Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.S. 145.

<sup>734</sup> Ebda.S. 148.

<sup>735</sup> Ebda.S. 146.

<sup>736</sup> Vgl. Natalie Jeremijenko, Marta de Menezes, Claire Pentecost, Jennifer Willet, Vanessa Tiegs, u.v.a. Auffallend im Bereich der „Bio Art“ ist jedoch die hohe Anzahl an KünstlerInnengruppen und Kooperationen wie z.B. Art Orienté objet, SymbioticA, Tissue Culture & Art oder Helen und Newton Harrison, was wiederum interessant in Hinblick auf den „Kreator-status“ ist.

<sup>737</sup> Jordan Bertrand zitiert nach: Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick[Leeker,M.,Schmidt, K.](Hg[g.]): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.468.

*Götter aus Missgunst bestrafen – und der vom begnadeten Künstler auch deren moralischen Ethos in Anspruch nehmen.*”<sup>738</sup>

Sowohl Siltberg als auch Melhus thematisieren in ihrer Kunst die gegenwärtigen Tendenzen im Bereich der Life Science und Informations- und Kommunikationstechnologien. Im Gegensatz zu der KünstlerInnengeneration der „Bio Art“ oder der transgenen Kunst verbleiben die Videoarbeiten der beiden jedoch in der Position des Kommentars, wenngleich die Videos im Sinne von Utopien interessante Dokumente für gewisse zeitliche Vorstellungen des Menschen und Körperbildes darstellen, bzw. in „darstellerisch-metaphorischen Schemata verhaftet.“<sup>739</sup> Die Kunstwerke der „Bio Art“ oder transgenen Kunst erwecken, gleich wie die vier besprochenen Videoarbeiten, das Bewusstsein der Menschen für die gegenwärtigen Forschungen der Life Science und machen den Menschen mit einem neuen Menschenverständnis und Selbst-Bild vertraut, doch gehen sie über diese Funktion hinaus. Die KünstlerInnen der „Bio Art“ agieren selbst als ForscherInnen, indem sie sich die im Bereich der Life Science verwendeten Technologien aneignen und als Ausdrucksmittel einsetzen. Die Usurpation der herrschenden Technologien, besonders die Disziplin der Biologie, die daran grenzenden Felder sowie auch die Informations- und Kommunikationstechnologien, birgt ein großes subversives Potential, um selbst kreativ bei der Neugestaltung des Lebens einzugreifen und kritisch das produzierte Menschenverständnis zu hinterfragen.<sup>740</sup> Man denke hier an Foucaults Thesen zur Biomacht und Biopolitik.

Das Medium Video spannt einen Bogen, von den 70er Jahren bis in die 10er Jahre des 21. Jahrhunderts, im Bereich der Kunst, welche sich mit der Thematik des Körpers, Selbst-Bildes und Identität auseinandersetzt. So findet interessanterweise sowohl im Bereich der „Bio Art“ als auch der transgenen Kunst, ähnlich wie bei der Performance Kunst oder „Body Art“ in den 70er Jahren, vor allem die Videoaufnahme der Kunstwerke als Möglichkeit zur Distribution und

---

<sup>738</sup> Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von Künstlichen Menschen. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_koerper/mythische-koerper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_koerper/mythische-koerper_I/) (12.02.2010)

<sup>739</sup> Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick[Leeker,M.,Schmidt, K.](Hg[g].): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.473.

<sup>740</sup> So fragt die Künstlerin Claire Pentecost nach, ob das „Bio“ in „Bio Art“ dasselbe ist wie jenes in „Biomacht“, „Biopolitik“ oder „Biologie“ und analysiert die Verbindung zwischen diesen Begrifflichkeiten. Vgl. Pentecost, Claire: Wenn Kunst zu Leben wird. KünstlerInnen-ForscherInnen und Biotechnologie. <http://eicpc.net/transversal/0507/pentecost/de> (28.04.2010)

Archivierung Einsatz.<sup>741</sup> Die enge Verknüpfung zwischen Video und Körper bleibt somit vorhanden, wenn auch nicht mehr explizit der weibliche oder der menschliche Körper, sondern neue Körper bzw. neue Organismen im Vordergrund stehen. Auch im Bereich der „Bio Art“ wird das Video meist zu Dokumentationszwecken der Performances eingesetzt. Die Videoaufnahmen sollen dabei, wie man an dem teilweise betonten Amateur-Ästhetik der Videos erkennt, ähnlich jenen der frühen „Body Art“ oder Performancekunst als Evidenzen fungieren und Authentizität bezeugen. Der Dualismus zwischen natürlich/künstlich erscheint auch hier nicht durchbrochen zu werden.

Die Entwicklungen im Gebiet der Life Science und Informations- und Kommunikationstechnologien haben neue Wege gefunden, Lebewesen zu erschaffen bzw. neue Existenzformen des Lebens erzeugt, welche die vertrauten Dualismen der Moderne aufbrechen und Raum für Unbestimmtes schaffen. Diese Veränderungen verlangen vom Menschen sein Verständnis vom eigenen Körper und Identität sowie auch Tieren zu überdenken. Aus Angst vor der damit scheinbaren Gefahr des Identitätsverlusts, kommt es, wie man bereits in der Wiederbelebung der Metapher des „Maschinenmenschen“ in der frühen Videokunst sowie auch in der Vorherrschaft des am Menschen orientierten Figuration der Cyborg erkennen kann, zu einem Speziesismus. Eine vollkommene Dekonstruktion des Natur/Kultur Dualismus scheint, angesichts der zahlreichen, sowohl im Bereich der Alltags-, Populär- wie auch Hochkultur, vorfindbaren Versuche und Anstrengungen immer wieder Differenzen zwischen den einzelnen Gattungen einzuführen, fast unmöglich. Insofern stellt sich die Frage, ob die vollkommene Entgrenzung vielleicht gar nicht das angestrebte Ziel eines posthumanen Subjekts sein soll, sondern vielmehr der Prozess der Dekonstruktion und Konstruktion von Grenzen im Allgemeinen. Statt dem Versuch der totalen Auflösung könnte das ständige Abwägen, Ausloten und Hinterfragen bereits existierender wie auch das Formieren neuer Differenzen für die Bestimmung eines posthumanen Menschenbildes vielleicht von größerer Bedeutung sein. Nicht die bereits bestehenden Alteritäten, sondern die Untersuchung der Produktion und Entwicklung

---

<sup>741</sup> So gibt es z.B. auf der Videoplattform „YouTube“ eine eigene Playlist für „Bio Art“:  
[http://www.youtube.com/view\\_play\\_list?p=75B185B254023FCC](http://www.youtube.com/view_play_list?p=75B185B254023FCC) (28.04.2010)

von Alteritäten, wäre von Interesse.<sup>742</sup> Nach Jens Hauser zeigen „die künstlerischen Verfahrensweisen (...) weniger, was das Tier ist, als was der Mensch nicht ist. Es geht primär darum, an etablierten Konzepten zu rütteln und neue Grenzziehungen vorzunehmen.“<sup>743</sup> Im 21. Jahrhundert geht es, in diesem Sinne, so der Fotograf Dieter Huber, „um nichts Geringeres als eine Neudefinition des Menschen.“<sup>744</sup>

*“Zwei der bekanntesten Technologien, die jenseits der visuellen Wahrnehmung operieren, sind die digitalen Implantate und die Gentechnologie, die beide das Potenzial für tiefere Auswirkungen sowohl auf die Kunst als auch auf das soziale, medizinische, politische und ökonomische Leben des nächsten Jahrtausends haben. (...) In Zukunft werden wir genauso fremdes Genmaterial in uns tragen wie heute mechanische und elektronische Implantate. Wir werden, mit anderen Worten, transgen sein. Mit der Auflösung des auf Zuchtbarrieren beruhenden Artenbegriffs durch die Gentechnologie steht der Begriff des Menschseins auf dem Spiel. Das bedeutet eine ontologische Krise. Mensch zu sein wird heißen, dass das menschliche Genom keine Beschränkung sondern unser Ausgangspunkt ist.”<sup>745</sup>*

---

<sup>742</sup> Vgl. Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick[Leeker, M., Schmidt, K.](Hg[g.]): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S.465.

<sup>743</sup> Ebda.S. 471.

<sup>744</sup> Dieter Hubers Fotoserie “Klones” aus dem Jahr 1994 zählt zu der ersten Generation von Kunstwerken, welche sich mit dem Potential und den Entwicklungen der Life Science auseinandersetzen. Seine Computergenerierten Fotografien sind jedoch nicht nur ein Kommentar der Thematik, sondern reflektieren den Wandel mittels des dabei angewendeten technischen Verfahrens. Huber, Dieter[Ranzenbacher, H.](Hg[g.]): Klones. In: Stocker Gerfried[Schöpf, Ch.](Hg[g.]): Next Sex. Ars Electronica. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Band 2000. Wien: Springer Verlag 2000.S. 268.

<sup>745</sup> Eduardo Kac zitiert nach: Reichle, Ingeborg: Transgene Körper. Kunst im Zeitalter der Technoscience. [http://www.mediaartnet.org/themen/cyborg\\_bodies/transgene\\_koerper/](http://www.mediaartnet.org/themen/cyborg_bodies/transgene_koerper/) (14.03.2010)



## 7 Bibliographie

- Adorf, Siegrid: Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld: transcript Verlag 2008.
- Angerer, Marie-Luise (Hg.): The body of gender: Körper/Geschlechter/ Identitäten. Wien: Passagen Verlag 1995.
- Angerer, Marie-Luise: Body options. körper.spuren.medien.bilder. Wien: Turia+ Kant Verlag 1999.
- Angerer, Marie-Luise[Peters, K.; Sofoulis, Z.](Hg[g.]): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien. Springer Verlag 2002.
- Angerer, Marie-Luise.[König,C.](Hg[g.]): Gender Goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender studies. Bielefeld: transcript Verlag 2008.
- Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve Verlag 1989.
- Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz Verlag 1982.
- Beier, Rosemarie: Menschenbilder. Körperbilder. Prometheus. Ausstellungen im kulturwissenschaftlichen Kontext. Universitätsreden 45. Saarbrücken: Universitätsdruckerei 1999.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Berthe-Corti, Luise: Der biotechnologische Körper. In: FFG/ZFS(Hg[g.]): Körper und Geschlecht. Bremer – Oldenburger Vorlesungen zur Frauen und Geschlechterforschung. Opladen: Leske + Budrich Verlag 2002.S. 167-180.
- Brandt, Christine: Metapher und Experiment. Von der Virusforschung zum genetischen Code. In: Hagner, M.[Rheinberger, H.J.](Hg[g.]):>Wissenschaftsgeschichte<<. Göttingen: Wallstein Verlag 2004.
- Brehm, Bruno: Das Ebenbild. Menschen, Tiere. Träume und Maschinen. München: R.Pieper & Co Verlag 1954
- Bublitz, Hannelore: Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript Verlag 2006.S.341-358.
- Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2002.
- Buddensieg, Andrea: Björn Melhus. In: Goetz, Ingvild[Urbaschek, S.](Hg[g.]): >>fast forward. Media Art Sammlung Goetz. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006.S. 261-273.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.
- Deitch, Jeffrey (Hg.): Post Human. (Ausstellungskatalog). Feldkirchen: Oktagon Verlag 1992.
- Deussen, Oliver: Bildmanipulation: Wie Computer unsere Wirklichkeit verzehren. Berlin, Heidelberg: Spektrum akademischer Verlag 2007.
- Diestel, Falk: Der technische Mensch. Ethische Probleme in der Technikfolgenabschätzung am Beispiel übernormaler Implantate. Saarbrücken: VDM Verlag 2007.
- D`Urbano, Alba: Das Projekt: Hautnah. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers1, Nr. 132, 1996.S. 90-93.
- Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.
- Emmerich, Michael (Hg.): Im Zeitalter der Bio-Macht. 25 Jahre Gentechnik – eine kritische Bilanz. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2001.

- Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.
- Fegerl, Judith[Friesinger, G.](Hg[g.]): Utopia. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen, Paraflows 09. Wien: edition mono/monochrom 2008.
- Frieling, Rudolf[Herzogenrath, W.](Hg[g.]): 40YEARSVIDEOART.DE-PART 1. Digital Heritage: Video art in Germany from 1963 to the Present. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit (=Bd. 1.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983.
- Funken, Christiane: Geschlecht als Code. Zur virtuellen Inszenierung von Geschlecht. In: Frauenbeauftragte der Johannes Gutenberg – Universität Mainz.(Hg): Ringvorlesungen. Mainz: Universität Mainz. 2001.
- Grzinic, Marina[Verlagic, T.](Hg[g.]): New Media Technology, Science, and Politics. The Video Art of Marina Grzinic and Aina Smid. Wien: Löcker Verlag 2008.
- Gould, Stephen J.: Der falsch vermessene Mensch. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988.
- Haas, Norbert(Hg.): Jacques Lacan: Schriften 1. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1973.S. 63-70.
- Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. In: Socialist Review, 80, 1985, S. 65-108. Reprinted in: Haraway, Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge Press 1991.S. 149-181.
- Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays. Hamburg: Argument Verlag 1995.
- Hauser, Jens: Dekonstruktive >>Anti-mots<< zur Biotechnologischen Kunst In: De Kerckhove, Derick [Leeker, M., Schmidt, K.](Hg[g.]): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zur Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag 2008.S. 464-495.
- Haustein, Lydia: Videokunst. München: H.C. Beck Verlag 2003.
- Hayles, Katherina: How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, London: The University of Chicago Press 1999.
- Heidt-Heller, Renate[Burisch, C., Müller-Dietz, B.](Hg[g.]): Unter der Haut. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. (Ausstellungskatalog). Ostfildern –Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001.
- Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodernism. London: Routledge 1989.
- Hüppauf, Bernd[Weingart, P.](Hg[g.]): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft. Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Vol 1. (Spring, 1976), S.50-64.
- Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Pro Media Verlag 1992.
- Lübke, Valeska: Cybergender. Geschlecht und Körper im Internet. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2005.
- Lüddemann, Stefan: Bilderwelten einer Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik. Kunstkritiken 1996-2006. Göttingen: V&R Unipress 2006.
- Lykke, Nina [Braidotti, R.](Hg[g.]): Between Monsters Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with Science, Medicine and Cyberspace. London/New York: Zed Books 1996.

- Lyotard, Jean Francois: Immaterialität und Postmoderne. Berlin: Merve Verlag 1985.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. New York: Signet Press 1966.
- Meigh-Andrews, Chris: Video art. The Development of Form and Function. Oxford: Berg publishers 2006.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994, S. 34-47.  
Original Ausgabe In: Screen 16. Heft 3 Autumn 1975.S. 6-18.
- Mulvey, Laura: Eine Phantasmagorie des weiblichen Körpers. In: Duran, Règis(Hg.): Katalog: Cindy Shermann. Paris: 2006.
- Nebelung, Andreas[Proferl, A.; Schultz I.] (Hg[g.]): Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie (= Soziologie und Ökologie; Bd.6).Opladen: Leske + Budrich Verlag 2001.
- Nelkin, Dorothy [Lindee, M. S.](Hg[g.]): The DNA Mystique: The Gene as a Cultural icon. Michigan: The University of Michigan Press 2004.
- Orland, Barbara(Hg.): Artificielle Körper- Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive. Interferenzen 8. Zürich: Chronos Verlag 2005.
- Orland, B.[Scheich, E.]: (Hg[g.]): Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995.
- Oleksy, Elzbieta[Ostrowski, E.; Stevenson, M.](Hg[g.]): Gender in Film and the Media. East-West Dialogues. Wien: Peter Lang Verlag 2000.
- Paech, Joachim: Bilder von Bewegung – bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei. In: Wagner, Monika(Hg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Band 1, Hamburg: 1991.
- Pagel, Gerda: Jacques Lacan. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2002.
- Posca Claudia: Diagnose [Kunst]. Die Medizin im Spiegel der zeitgenössischen Kunst. In: Kunstforum.(=Bd. 183.) Dezember 2006-Februar 2007. S. 345-346.
- Raab, Heike: Foucault und der feministische Poststrukturalismus. Dortmund: Edition Ebersbach 1998.
- Rothschuh, Karl E.: Physiologie. Der Wandel ihrer Konzepte. Probleme und Methoden vom 16.-19. Jahrhundert. (=Bd. 2) Freiburg/München: Albert Karl 1968.
- Roob, Alexander: Alchemie & Mystik. Das hermetische Museum. Köln: Taschen Verlag 2002.
- Rollig, Stella(Hg.): <Hers> Video as a female Terrain. Wien/ New York: Springer Verlag 2000.
- Sampson, Philip J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International, Die Zukunft des Körpers 1 , Nr. 132, 1996.S. 94-111.
- Schade, Sigrid (Hg.): Andere Körper – Different Bodies. (Ausstellungskatalog). Passagen Verlag & Offenes Kulturhaus Linz 1994.
- Schäffer, Nicole: Cyborgs@Cyberspace. Politische und wissenschaftstheoretische Überlegungen zu Körper und Identität im virtuellen Raum. Wien: Dipl.-Arb. 2000.
- Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“. Bonn: Dietrich Reimer Verlag 2004.
- Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.
- Stafford, Barbara: Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Massachusetts: MIT Press 1991.

Stocker Gerfried[Schöpf, Ch.](Hg[g.]): Next Sex. Ars Electronica. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Band 2000. Wien: Springer Verlag 2000.

Trallori, Lisbeth N.(Hg.): Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.

Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien: Böhlau Verlag 1998.

Vogel, Fritz F.: The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840-2005. Köln/Weimar/Wien: Schaulplatz 9 2006.S. 204-215.

Von Falkenhausen, Susanne[Förschler, S.; Reichle, I.;Uppenkamp,B.](Hg[g.]): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas Verlag 2004.

Weibel, Peter: Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine fotografische Konstruktion. (Ausstellungskatalog) Steirischer Herbst. Köln: Walther König Verlag 1999.

Weiermair, Peter(Hg.): Eccentrics. Kraichtal: Im Auftrag der Ursula Blickle Stiftung (Ausstellungskatalog).2006.

Willener, Alfred[Milliard, G.,Ganty, A.](Hg.[g]): Videology and Utopia.Explorations in a new Medium.London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1976.

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen (Hg.): Utopien heute? Zwischen Vision und Alltag - Künstlerische Utopien am Beginn des 21. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog). Heidelberg: Edition Braus im Wachter-Verlag 2002.

Wiener Zeitung (Hg.):Die Angewandte: Thema Art&Science. Magazin der Universität für angewandte Kunst Wien. Nr.03/2010.

Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18. Jahrhundert. In: Karentzos, Alexandra[Käufer, B.; Sykora, K.](Hg[g.]): Körperproduktionen. Zur Artifizilität der Geschlechter. Marburg: Jonas Verlag 2002.

Zweite, Armin[Krystof, D.; Spieler, R.](Hg[g.]): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog). Köln: DuMont Verlag 2000.

### **Internetquellen:**

Angerer, Marie-Luise: Postsexuelle Körper. The Making of..... Begehren, digitales.  
[http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/postsexuelle\\_koerper](http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/postsexuelle_koerper) (15.01.2010)

Ars Electronica:  
<http://www.aec.at/> (04.04.2010)

Brigitte – Initiative „Ohne Models“:  
[http://www.youtube.com/watch?v=D8OSaEqS8NM&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=D8OSaEqS8NM&feature=player_embedded) (2.2.2010)

„Body as Byte. The Body as Information Flow“. Ausstellung. vom 23.3 bis zum 6.5.2000. im Kunstmuseum Luzern  
[http://www.xcult.org/volkart/pro\\_d/bodyasbyte\\_tourguide.html](http://www.xcult.org/volkart/pro_d/bodyasbyte_tourguide.html) (18.11.2009)

Bullinger, Daniel: “Zukunft der Gentechnik. Plädoyer für den Tabubruch.” Spiegel Online am 08.06.2009.  
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,614357,00.html> (23.02.2010)

Creative Nerds (Photoshopdisasters):  
<http://creativenerds.co.uk/inspiration/30-horrific-commercial-photoshop-disasters/> (2.2.2010)

Clynes, M. E,[Kline,N.S](Hg[g.]): Cyborgs and Space. Original in: Astronautics. Septmeber Issue 1960. S. 26-27. und 75-76.  
<http://www.scribd.com/doc/2962194/Cyborgs-and-Space-Clynes-Kline> (2.2.2010)

Dove:

<http://www.initiativefuerwahreschoenheit.at/> (2.2.2010)

Epping, Bernhard: "Synthetische Biologie. Frankensteins Zeit ist gekommen." Spiegel Online am 27.12.2008.  
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,596579,00.html> (15.03.2010)

Glenn Feron (Photoshopdisasters)

<http://glennferon.com/portfolio1/portfolio50.html> (2.2.2010)

Hampe, Sandra[Seebach, L.](Hg[g.]): „kiss“. Aktiver Umgang mit Passivem Medienkonsum in der 6. Klasse einer Förderschule.

[http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09\\_hampe\\_seebach.pdf](http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09_hampe_seebach.pdf) (15.03.2010)

Hasellhof, Jim[Ajioka, J.](Hg[g.]): Synthetic biology: history, challenges and prospects. In: Haseloff, Jim[Ajioka, J., Kitney, R.](Hg[g.]): Synthetic biology: history, challenges and prospects. Journal of the Royal Society Interface. Published online 03.06.2009.

<http://rsif.royalsocietypublishing.org/content/early/2009/06/02/rsif.2009.0176.focus.full> (15.03.2010)

Hayles, Katherine: Conclusion. What does it mean to be posthuman?

<http://online.itp.ucsb.edu/online/colloq/hayles1/oh.html> (19.02.2010)

Hayles, Katherine: „Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments (1).“ dt. Übersetzung von Schmidt, Benjamin M. einer überarbeiteten Originaltextes, veröffentlicht als: Hayles, Katherine N.: Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Umwelten. In: Huber, Jörg (Hg.): Singularitäten-Allianzen, (= Interventionen 11), Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich /Wien: Edition Voldemeer / Springer Verlag 2002. S. 289-304.

<http://mkn.zkm.de/quellentext/116/> (12.03.2010)

Hengst, Björn: "Stammzellen. Großbritannien erlaubt Herstellung von Mensch-Tier-Embryonen" Spiegel Online am 19. 05.2008.

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,554214,00.html> (25.01.2010)

Helmholtz-Gesellschaft:

<http://mdc.helmholtz.de/en/index.html> (27.02.2010)

Herzogenrath, Wulf: Das scheinbar Leichte und Unterhaltsame ist ein Trojanisches Pferd. Björn Melhus im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. In: Herzogenrath, Wulf[Buschhoff, A.](Hg[g.]): Björn Melhus. Bremen: 2002.S. 15 zitiert nach: [http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09\\_hampe\\_seebach.pdf](http://mms.uni-hamburg.de/blogs/kiss/wp-content/uploads/2009/03/kiss09_hampe_seebach.pdf) (14.03.2010)

Kac, Eduardo:

<http://www.ekac.org/transgerman.html> (04.04.2010)

Kuni, Verena: Mythische Körper1

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-körper\\_I/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-körper_I/1/) (27.01.2010)

Kuni, Verena: Mythische Körper. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst) Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neu Mythologien von >künstlichen Menschen<  
[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-körper\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-körper_I/) (12.02.2010)

Le Ker, Heike: „Genforschung. Schlüssel- Mechanismus des Alterns entdeckt.“ Spiegel Online am 28.11.2008.  
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,593107,00.html> (26.01.2010)

Maresch, Rudolph: Mischgestalten.

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/12/12995/1.html> (10.10.2008)

Mertin, Andreas: Magic Glass. Zur Kunst von Björn Melhus. In: Magazin für Theologie und Ästhetik, 12/2001  
<http://www.theomag.de/12/am32.htm> (14.03.2010)

Morse, Margarete: Sunshine and Shroud: Cyborg bodies and the Collective and Personal Self.

[http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/collective\\_bodies/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/collective_bodies/) (17.02.2010)

„Medicine and Art. Imagining a future of life and love.“Ausstellung vom 28.11.2009-28.02.2010 im Mori Museum Tokyo/ Japan  
<http://www.mori.art.museum/english/contents/medicine/index.html> (20.02.2010)

„Niet Normaal“. Ausstellung von 12. 2009 – 03. 2010 / International Art Exhibition at the Beurs van Berlage, Amsterdam  
<http://www.nietnormaal.com> (24.01.2010)

Ovid: Narcissus und Echo. In: Ovid (Übersetzung: J.H.Voß, 1798) Metamorphosen.  
<http://www.textlog.de/35335.html> (04.02.2010)

Pentecost, Claire: Wenn Kunst zu Leben wird. KünstlerInnen-ForscherInnen und Biotechnologie.  
<http://eipcp.net/transversal/0507/pentecost/de> (28.04.2010)

Petersson, Franz Josef: Chiasm, convulsion. In: Lars Siltberg. Milliken Galerie.  
<http://www.millikengallery.com/content/siltberg/press.pdf> (17.03.2010)

Photoshopdisasters:  
<http://photoshopdisasters.blogspot.com/> (2.2.2010)

Piccini, Patricia: Public Lecture – Tokyo Art University am 8.12.2003.  
<http://www.patriciapiccinini.net/essay.php?id=27&style=printing> (21.1.2010)

Reifert, Stefanie: „Erst die Affen dann die Menschen“ Focus Online am 28.05.2009  
[http://www.focus.de/wissen/wissenschaft/genetechnik/tid-14398/genmanipulation-erst-die-affen-dann-die-menschen\\_aid\\_403059.html](http://www.focus.de/wissen/wissenschaft/genetechnik/tid-14398/genmanipulation-erst-die-affen-dann-die-menschen_aid_403059.html) ( 24.01.2010)

Rehmann – Sutter, Christoph: Reproduktives und nichtreproduktives Klonen bei Homo Sapiens. Ethische Aspekte. Beitrag im Zusammenhang des von der Stiftung Mensch-Gesellschaft-Umwelt (MGU) and der Universität Basel geförderten Forschungsprojektes „Genom und Organismus“ (F42/95). [http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives\\_klonen.htm](http://www.medizin-ethik.ch/publik/reproduktives_klonen.htm) (15.02.2010)

Reichle, Ingeborg: Transgene Körper. Kunst im Zeitalter der Technoscience.  
[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/transgene\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/transgene_koerper/) (14.03.2010)

Rötzer, Florian: „Bald soll es den ersten geklonten Menschen geben.“.Heise Online am 22.4.2009  
<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/30/30180/1.html> (26.1.2010)

Rosenbach, Ulrike [http://www.ulrike-rosenbach.de/index\\_01.htm](http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm) (18.1.2010)

Schortman, Cécile: Björn Melhus: Björn Melhus im Interview mit Cécile Schortmann auf hr online.de am 12.04.2009: [http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=2057&key=standard\\_document\\_764877](http://www.hr-online.de/website/rubriken/kultur/index.jsp?rubrik=2057&key=standard_document_764877) (16.03.2010)

Schwägerl, Christian: „Runder Tisch in Berlin „Gentechnik – stopp oder topp?“ Spiegel Online am 20.05.2009  
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,626089,00.html> (26.01.2010)

Seidler, Christoph: „Stammzellen. Forscher schaffen Hybrid-Embryo aus Mensch und Kuh“ Spiegel Online am 02.04.2008  
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,544830,00.html> (26.01.2010)

Spiegel Magazin:  
SPIEGEL-Titel Heft Nr.: 10/1997: „Wissenschat auf dem Weg zum geklonten Menschen. Der Sündenfall.“  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1997-10.html> (15.02.2010)

Sveriges Radio Program: “Holocene - Oratorio, video art and evolution.”<http://sverigesradio.se/cgi-bin/berwaldhallen/program/artikel.asp?ProgramID=1664&Artikel=1984584> (12.03.2010)

Venter, J. Craig: „Künstliches Leben. Programmieren von DNA.“ Spiegel Online am 4.05.2009. Übersetzt von Daniel Bullinger <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,621584,00.html> (23.03.2010)

Volkart, Yvonne: Body as Byte. (Ausstellungstext)

[http://www.xcult.org/volkart/pro\\_d/bodyasbyte\\_tourguide.html](http://www.xcult.org/volkart/pro_d/bodyasbyte_tourguide.html) (18.11.09.)

Volkart, Yvonne: Diese Körper genannten transnationalen Moleküle.

[http://www.obn.org/reading\\_room/writings/html/haraway.html](http://www.obn.org/reading_room/writings/html/haraway.html) (17.02.2010)

Volkart, Yvonne: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse [1].

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/monstroese\\_koerper](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper) (20.02.2010)

Volkart, Yvonne: Phantasmen der Reproduktion.

[http://www.xcult.org/volkart/pub\\_d/essyas/phantasmenderreprod..html](http://www.xcult.org/volkart/pub_d/essyas/phantasmenderreprod..html) (12.03.2010)

Volkart, Yvonne: Jill Scott im Interview mit Yvonne Volkert: "Erweiterte Körper"

[http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/erweiterte\\_koerper/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/erweiterte_koerper/) (25.1.2010)

Volkery, Carsten: Interview mit Francis Fukuyama "Wir müssen das Ende der Menschheit verhindern". Spiegel Online am 15.05.2001 <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,133704,00.html> (26.1.2010)

Wessels, Alexandra: Zum Werk Ulrike Rosenbachs.

[http://www.ulrike-rosenbach.de/index\\_01.htm](http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm) (27.1.1010)

WF Wissenschaftsfond 2009 [http://www.fwf.ac.at/de/public\\_relations/bilder\\_der\\_wissenschaft/index.html](http://www.fwf.ac.at/de/public_relations/bilder_der_wissenschaft/index.html) (11.03.2010)

## **8 Videographie**

### **Björn Melhus:**

„Again & Again“ (The borderer), 1998, Zeit, 1 Kanal -Videoinstallation auf 8 Monitoren, 6'00, Ed 3 + 1 AP, 6mm/loop, DVD, Farbe

Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Björn Melhus

„No Sunshine“, 1997, Zeit, Video, 5'30, Unlimited edition, loop, DVD, Stereo, Farbe

Courtesy: : Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Björn Melhus

### **Lars Siltberg:**

„Skin Scan“, 2006, Zeit, Videoprojektion, Exhibitionformat HD, loop, 14', Stumm, Farbe,

Courtesy: Milliken Gallery, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg

„Alterhuman“ (Holocene – An evolution Oratorio), 2009, Zeit, Video, Exhibitionsformat HD, 28' (52'/85'), Farbe, Filmkonzert, Autor: Majgull Axelsson, Komponist: Jonas Bohlin,

Videokünstler: Lars Siltberg. Mit dem Schwedischen Radio Symphonie Orchester, Chor und Solo Sänger, Dirigentin: Esa-Pekka Salonen.

Courtesy: Amp Film, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg



## **9 Abbildungsverzeichnis**

### **Abbildung 1**

„Again & Again“(The borderer), 1998, 0'27", 1 Kanal -Videoinstallation auf 8 Monitoren, 6'00, Ed 3 + 1 AP, 6mm/loop, DVD, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 2**

„Again & Again“(The borderer), 1998, 2'51", 1 Kanal -Videoinstallation auf 8 Monitoren, 6'00, Ed 3 + 1 AP, 6mm/loop, DVD, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 3**

„Again & Again“(The borderer), 1998, 5'18", 1 Kanal -Videoinstallation auf 8 Monitoren, 6'00, Ed 3 + 1 AP, 6mm/loop, DVD, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 4**

„Again & Again“(The borderer), 1998, 10'45", 1 Kanal -Videoinstallation auf 8 Monitoren, 6'00, Ed 3 + 1 AP, 6mm/loop, DVD, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 5**

„Again & Again“(The borderer), 1998, 5'42", 1 Kanal -Videoinstallation auf 8 Monitoren, 6'00, Ed 3 + 1 AP, 6mm/loop, DVD, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 6**

„No Sunshine“, 1997, 1'16"Zeit, Video, 5'30, Unlimited edition, loop, DVD, Stereo, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 7**

„No Sunshine“, 1997, 1'22", Video, 5'30, Unlimited edition, loop, DVD, Stereo, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 8**

„No Sunshine“, 1997, 4'20", Video, 5'30, Unlimited edition, loop, DVD, Stereo, Farbe  
Courtesy: Galerie Anita Beckers, Frankfurt, Deutschland, © Bjørn Melhus

### **Abbildung 9**

„Skin Scan“, 2006, 0'50" (Sample Clip), Videoprojektion, Exhibitionformat HD, loop, 14',  
Stumm, Farbe,  
Courtesy: Milliken Gallery, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg

### **Abbildung 10**

„Skin Scan“, 2006, 1'58" (Sample Clip), Videoprojektion, Exhibitionformat HD, loop, 14',  
Stumm, Farbe,  
Courtesy: Milliken Gallery, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg

### **Abbildung 11**

„Alterhuman“ (Holocene – An evolution Oratorio), 2009, 0' 38" (Sample Clip), Video,  
Exhibitionsformat HD, 28' (52'/85'), Farbe, Filmkonzert, Autor: Majgull Axelsson,  
Komponist: Jonas Bohlin, Videokünstler: Lars Siltberg. Mit dem Schwedischen Radio  
Symphonie Orchester, Chor und Solo Sänger, Dirigentin: Esa-Pekka Salonen.  
Courtesy: Amp Film, Milliken Gallery, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg

### **Abbildung 12**

„Alterhuman“ (Holocene – An evolution Oratorio), 2009, 0' 24' ' (Sample Clip), Video,  
Exhibitionsformat HD, 28' (52'/85'), Farbe, Filmkonzert, Autor: Majgull Axelsson,  
Komponist: Jonas Bohlin, Videokünstler: Lars Siltberg. Mit dem Schwedischen Radio  
Symphonie Orchester, Chor und Solo Sänger, Dirigentin: Esa-Pekka Salonen.  
Courtesy: Amp Film, Milliken Gallery, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg

### **Abbildung 13**

„Alterhuman“ (Holocene – An evolution Oratorio), 2009, 0' 59" (Sample Clip), Video,  
Exhibitionsformat HD, 28' (52'/85'), Farbe, Filmkonzert, Autor: Majgull Axelsson,  
Komponist: Jonas Bohlin, Videokünstler: Lars Siltberg. Mit dem Schwedischen Radio  
Symphonie Orchester, Chor und Solo Sänger, Dirigentin: Esa-Pekka Salonen.  
Courtesy: Amp Film, Milliken Gallery, Stockholm, Schweden, © Lars Siltberg

Da mir die Sichtung von „Alterhuman“ und „Skin Scan“ von Lars Siltberg nur vor Ort über ein Archiv möglich war, musste ich für die Abbildungen Screenshots aus den jeweiligen Sample Clips verwenden. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 10 Abstract

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch eine Verbindung zwischen der Tradition von Videokunst in Hinblick auf Körperdiskurse und Subjektkonstitutionen und dem sich transformierenden Körperverständnis des Menschen im Zeitalter des Posthumanismus herzustellen, wobei auch der Wandel des Mediums selbst vom Elektronischen hin zum Digitalen und die daraus resultierende Veränderung in der Bildcharakteristik berücksichtigt wird. Die Reflexion über die Beziehung zwischen dem Körper, dem Subjekt und der Identität ist ein Leitgedanke, welcher sich durch die gesamte Geschichte der Videokunst zieht. Die frühen Videoarbeiten dokumentieren meist Aktionen oder Performances in denen die Erforschung der eigenen Identität, im Besonderen der geschlechtlichen Identitätskonstruktion, und des physischen Körpers sowie dessen Selbstbestimmung in dem Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung stehen. Der für die Videokunst einflussreiche Text von Rosalinde Krauss „Video: The Aesthetics of Narcissism“ (1976), in welchem sie in Bezugnahme auf die „Closed-Circuit-Installation“, das Monitorbild des Videos mit einer Spiegelreflexion vergleicht, führte zu einer Vielzahl von künstlerischen als auch theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium Video und Jaques Lacan Schriften zum Spiegelstadium. Auch Jean Baudrillards Text „Videowelt und fraktales Selbst“, laut welchem das Spiegelstadium vom Videostadium abgelöst wurde, bezieht sich indirekt auf Krauss` Essay. Im Gegensatz zu Krauss` These ist für Baudrillard jedoch nicht das narzisstische Imaginäre, sondern der mit der Videokultur einhergehende Differenzverlust zwischen Maschine und Mensch von Bedeutung. Im Zuge der Technoscience, dem Verlust der Dualismen der Moderne (Natur/Kultur, Mensch/Maschine, Mensch/Tier u.v.a.) und der Forschungserkenntnisse auf dem Gebiet der Life Science kommt es auch zu Veränderungen des Körperverständnisses. Das Verständnis um das menschliche Körperbild wandelt sich in Folge von einem natürlichen, festen, ganzen Objekt zu hybriden, monströsen, entgrenzten, zusammengesetzten, biotechnologischen Körperteile. Donna Haraways Cyborgfigur, als Metapher für die Verschiebung der Dualismen der Moderne, ist eine Ikone des Posthumanismus, welche sich fluide zwischen den verschiedenen Idenitäten bewegt. Der menschliche Körper als zentraler Austragungsort der Subjektbildung erhält im Zeitalter des Posthumanismus somit eine Art Projektcharakter. Diese Veränderungen des Verständnisses um den menschlichen Körper und die darin implizierte Transformation des Subjektverständnisses, sind auch in der Neuformulierung des Körperbildes in der Videokunst ersichtlich. Die in den exemplarisch ausgewählten Videowerken von Björn Melhus und Lars Siltberg inszenierten posthumanen Körperbilder reflektieren die jeweiligen Forschungserkenntnisse im Bereich der Informations-, Kommunikationstechnologien und der Life Science. So lassen sich in der Analyse der vier Videoarbeiten [Melhus: „Again & Again“ (1998) und „No Sunshine“ (1996); Siltberg: „Skin Scan“ (2006) und „Alterhuman“ (2009)], anhand der jeweiligen Imagination der Cyborgfigur, eine Transformation von Mensch/Maschine Figurationen hin zu Mensch/Tier/Maschine Hybriden und somit nicht nur eine Abkehr vom Androzentrismus, sondern auch vom Anthropozentrismus erkennen.



## 11 Lebenslauf

Name: Valerie-Angelina Kummer  
Geb.datum/-ort: 29.10.1983 / St.Veit a.d. Glan / Kärnten  
Familienstand: ledig  
Staatsbürgerschaft: Österreich  
E-Mail-Adresse: valerie\_angelina@gmx.net

### Ausbildung

1990 - 1994 Volksschule St.Martin am Techelsberg / Kärnten  
1994 - 1997 BRG Viktring mit bildnerischem Schwerpunkt / Kärnten  
1997 - 1998 BRG Ried i. Innkreis / Oberösterreich  
1998 - 2002 HBLA für künstlerisches Gestalten Linz / Oberösterreich  
01.2002 - 06.2002 Fotografie- und Englischkurs am Barnet College London / Großbritannien  
11.2002 - 06.2003 Praktikum für Film und Fernsehen der Werkstätten Kunstberufe / Universität Wien  
13.10.2005 Abendmatura am BRG für Berufstätige Henriettenplatz / Wien  
05.2005 - 10.2006 Mitglied der Jugendpresse Österreich  
Seit 15.10.2005 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien  
Seit 01.10.2006 Zweitstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien  
07.01. - 31.05.2009 Erasmus am Institut für Art Research / University Helsinki / Finnland  
2009 - 2010 Diplomarbeit „Utopien eines posthumanen Körpers“ bei Dr. Andrea Seier am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

### Praxiserfahrung

05.10. - 31.10.2009 Volontariat am Department für Bildwissenschaften / Donau Uni Krems  
18.09. - 31.12.2008 Mitarbeit in der Literatur- bzw. Kulturzeitschriftengalerie des Literarischen Quartiers der Alten Schmiede / Wien  
11.04. - 19.04.2009 Redaktionsmitglied der Freischwimmer Festivalzeitung des Koproduktionshaus Brut / Wien  
Sommer 2006 Redaktionelles Praktikum bei der Film- und Videoproduktionsfirma Viewfinders / Wien  
Herbst 2005 Mitarbeit in der Galerie Insam / Wien  
26.05. – 29.05.2005 Teilnahme beim Internationalen Medienworkshop am Dreiländereck der Jugendpresse Bayern, Baden - Württemberg, Österreich und der Schweiz / Vorarlberg  
Herbst 2004 Aufsichtsperson im Belverdere Museum / Wien  
Von 2000 - 2002 Kontaktschülerin des Landestheaters / Linz  
Frühling 2001 Teilnahme beim Festival der Regionen „Das Ende der Gemütlichkeit“ / Oberösterreich  
Sommer 2000 Praktikum bei „DIGIdall“ Fotografie / Linz