

Inter Faculty, 4 (2013): 59–74

<https://journal.hass.tsukuba.ac.jp/interfaculty/article/view/65>

DOI: 10.15068/00000473

Published: March 30, 2013

Article

Der fragmentarische und geflickte Körper: Die Vorstellung des Körpers in der Zwischenkriegszeit in Deutschland - The Fragmentary and Repaired Body: The Representation of Body in the Interwar Period in Germany

Keiko SAIGUSA

University of Tsukuba (Japan)

To cite this article:

SAIGUSA, K. (2013). Der fragmentarische und geflickte Körper: Die Vorstellung des Körpers in der Zwischenkriegszeit in Deutschland - The Fragmentary and Repaired Body: The Representation of Body in the Interwar Period in Germany.

Inter Faculty, Vol. 4, pp.59–74. <<https://doi.org/10.15068/00000473>> [Accessed: 2020.10.25]



This is an open access article under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>>

Der fragmentarische und geflickte Körper - Die Vorstellung des Körpers in der Zwischenkriegszeit in Deutschland

The Fragmentary and Repaired Body: The Representation of Body in the Interwar Period in Germany

Keiko SAIGUSA

Doctoral Program in Modern Languages and Cultures

Graduate School of Humanities and Social Sciences

University of Tsukuba

Abstract

The purpose of this study is to examine the image of the human body in artwork after the First World War portraying the theme of Disabled Veterans. Particularly, I will focus on the relation between the fragmentary body and the object of the body: torso, doll and automaton. I would like to examine the change in the boundary of the body and how the artist views this change in relation to the fragmented body.

Keywords: Weimar Republic, Disabled Veteran, artificial limb, object of body, body image, body aesthetics

要旨

本研究の目的は、第一次世界大戦後のドイツの芸術に見られる傷痍軍人をテーマとした作品の身体イメージについて検討することである。特に断片化した彼らの身体が、トルソ、人形、自動人形という身体オブジェと関連付けられて描かれていることに注目し、身体の断片化に伴う身体の境界の変化を、当時の芸術家たちがどのように捉えていたのかを検討したい。

キーワード：ワイマール共和国、傷痍軍人、義肢、ヒトガタ、身体イメージ、身体美学

Einleitung

Ziel meiner Forschung ist die Analyse des Körperbildes in Kunstwerken, welche die Dargestellung von Kriegskrüppel nach dem Ersten Weltkrieg in den Mittelpunkt stellen. Besonders interessiert mich die Verbindung zwischen dem fragmentierten Körper und dem Körper als Objekt, sprich der Puppe, dem Torso und dem Automaten. Ich möchte untersuchen, wie die damaligen Künstler nach der Veränderung der Körpergrenzen durch die vermehrte Erfahrung fragmentarischer Körper dachten.

Karoline Hille (1999) analysierte in ihrem Aufsatz Werke von Dadaisten, die die Darstellung vom künstlichen Menschen und vom Fragmentenkörper thematisieren. Obwohl sie die Fantasien der Künstler unterschiedlich betrachtete, sortierte sie die Prothesenkörper in den Geist des Kriegs und die Automatenhirne in den Geist der Republik ein (Hille 1999).

Wendy Susanne Maxon erforschte in ihrer Dissertation die künstlerische Darstellung der Angst in der Gesellschaft der Weimarer Republik. Sie berichtete über die zwei Arten der Rekonstruktion des Körpers, also den Körper als Maschine und den Körper als Fleisch (Maxon 2002). Es gab in der Zwischenkriegszeit viele Werke über die Körpervorstellung, die den fragmentierten Körper oder den mechanisierten Körper als Hauptmotiv darstellten. Die Darstellungsweise ist unterschiedlich. Weiterhin ist die Bedeutung unterschiedlich, je nachdem, ob Männer oder Frauen dargestellt worden sind. Dieser Aufsatz behandelt nicht alle Werke, sondern nur solche, die den Körper von Kriegskrüppeln als Objekt darstellen.

1. Torso - Die Vorstellung des Kriegshelden

Zu Beginn thematisiert der Aufsatz die Vorstellung des Körpers von Kriegskrüppeln, denen Körperteile amputiert werden mussten unter dem Gesichtspunkt der Vorstellung von Heldentum. Die Soldaten, die in den Ersten Weltkrieg zogen, wurden als Helden, die ihre Familie und ihren Staat verteidigten, gefeiert. Der Held ist ein beliebtes Motiv in der Kunst jeden Zeitalters. Besonders im antiken Griechenland wurden viele Skulpturen von Helden geschaffen, die allesamt einen kräftigen muskulösen und ebenmäßig schönen Körper hatten. Nachdem Winckelmann im 18. Jahrhundert diese Heldenskulpturen lobte, bestimmte die Schönheit jener männlichen Skulpturen das ideale Körperbild in Europa (Mosse 1985: 13-31).

Zum Ende des Jahres 1918 begann die Rückkehr der rund sechs Millionen deutschen Soldaten und der über 800,000 Kriegsgefangenen. Sie mussten, wie auch die rund 1,5 Millionen Kriegsversehrten, in das Wirtschafts- und Alltagsleben der jungen Weimarer Republik eingegliedert werden (Jüllig n.d.). Die heimgekehrten Soldaten, deren Körper durch den Krieg zerstört worden waren, waren nicht nur eindeutige Opfer des Krieges, sondern auch Helden des Krieges. Diese Kriegsverletzten, die vom klassischen Bild des Helden differierten, führten zu ambivalenten Gefühlen in der Bevölkerung (Westermann 2012: 166).

Die Künstler der Zeit stellten die verkrüppelten Helden entmenschlicht dar. Sie zeigten nicht den stolzen schönen Körper eines Helden, wie ihn sich die antike Skulptur vorgestellt hatte, sondern den schwermütig und unheimlich umgeformten Körper ähnlich einem Objekt.

Hinsichtlich der Vorstellung des Körpers der neuen Helden benutzte Rudolf Schlichter in seine Collage, »Phänomen-Werke« (1919/20, Privatsammlung) den Torso einer alten griechischen Statue und spiegelte den Kriegskrüppel wider. Der Krüppel-Torso auf dem Gestell steht links der Collage. Laut Hanne Bergius, handelt es sich bei ihm um eine Paraphrase vom Torso des Doryphoros, einer römischen Nachbildung des berühmten Speerträgers von Polyklet (Bergius 1984: 42a). Die Figur demonstrierte zugleich den „Kanon“, ein auf Zahlenproportionen basierendes Regelwerk. Zahlreiche Erwähnungen und Kopien belegen den Ruhm der Statue in der Antike (Winckelmann 1776: 249). Dementsprechend muss man davon ausgehen, dass der Torso vor seiner Zerstörung die Schönheit des idealen Körpers besaß. In Museen wird er als Meisterwerk der Antike dargestellt, obwohl er schon ein fragmentarischer Körper ohne Kopf, Arme und Beine ist. Der noch vorhandene Rest des Körpers hingegen besitzt noch immer die Schönheit der Perfektion. Wie würde man sich fühlen, wenn es ein lebendiger Leib wäre?

Der zerstörte Körper eines Kriegskrüppels ist sicher ein lebendiger Torso, sein Körper stellt aber nicht die ewige Schönheit des Torsos des antiken Speerträgers bereit. Johann Joachim Winckelmann äußerte zum »Torso vom Belvedere« folgendes: „Auf das äußerste gemishandelt und verstümmelt, und ohne Kopf, Arme und Beine, wie diese Statue ist, zeigt sie sich noch itzo denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hinein zu schauen vermögend sind, in einem Glanze von ihrer ehemaligen Schönheit.“ (Winckelmann 1776: 715) Winckelmann betonte, dass der Torso, der all seine Extremitäten verloren hatte und fragmentarisch geworden ist, noch immer seine ehemalige Schönheit zeigt. Er sagte dies nicht über die Schönheit des Torsos an sich,

wie Auguste Rodin, sondern setzte voraus, dass der Torso ehemals ein ganzer Körper war. Laut Winckelmann ist die Schönheit, die dem zerstörten Körper der antiken Skulptur innewohnt, unendlich.

Der zerstörte Körper des Kriegshelden ist jedoch nur mehr ein Klumpen des ehemals vollständigen Leibs. Wenn der Körper beschädigt wird, treten das Blut, die inneren Organe und die Knochen hervor. Der fragmentierte Körper zeigt nicht mehr seine ehemalige Schönheit. Er ist nur das entsorgte Fleisch als Masse und unterscheidet sich so völlig von der Schönheit des Torsos. Schlichter verweist durch seine Collage ironisch auf das Lob der Schönheit des Torsos in der Literatur.

Somit bestätigt sich die Wahrheit, dass man das ideale Körperbild durch die Skulptur, ein Bild aus der Interpretation der Ästhetik, klarer versteht, als durch den lebendigen Menschen. Der Körper der antiken Skulptur ist nicht nur das ideale Körperbild auf dem Gebiet der Kunst, sondern übt auch einen Einfluss auf die Medizin und Kultur aus. So wurden zum Beispiel die anatomischen Bilder von Menschen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach dem Vorbild der antiken Skulptur und nicht nach dem Vorbild der lebendigen Menschen angefertigt, weil die Skulpturen die schönste Körpersymmetrie zeigten (Schiebinger 1986: 50).

Schlichter beabsichtigte die Zerlegung des Verstehens von dem idealen Körperbild im Bürgertum, um den Kriegskrüppel mit dem Torso zu assoziieren. Die antiken griechischen Skulpturen übten einen Einfluss auf die Konzeption vieler völkischer Denkmäler aus und bestimmten den Stereotyp der idealen Männlichkeit in Deutschland. Die ideale Männlichkeit nach dem griechischen Vorbild der ästhetischen Männlichkeit, wurde vom Nationalismus in Europa entworfen und als ein nationales Symbol oder ein Stereotyp benutzt (Mosse 1985: 15, 31). Nach Hanne Bergius hat Schlichter das bürgerliche Kulturverständnis demontiert. Nicht gegen die Antike, sondern gegen das bürgerliche Kulturverständnis ziehe er zu Felde, gegen die Auffassung vom Kunstwerk als Gegenstand des interesselosen Wohlgefallens. Indem er nur die Formfindung zitierte, den Inhalt jedoch umdeutete, vergegenwärtigte er die humanistische Fassade des Bürgertums, die das Ideal des heldischen Krieges propagandistisch ausschaltete und dazu den Krüppel so lange zum Helden verklärte, wie er der Kriegspropaganda nützlich war (Bergius 1984: 42a).

Schlichter benutzt das Bild des durch den Ersten Weltkrieg zerstörten Körpers des Kriegskrüppels als lebendigen Torso, um das Bild des idealen Körpers, wie ihn das

Bürgertum durch die antike Skulptur versteht, zu demontieren und hebt den Abstand zwischen dem idealen Bild des Körpers und dem realen Körper, wie groß er auch sein mag, hervor.

2. Puppe - Der weggeworfene Körper

In dem Bild »Prager Straße« (1920, Galerie der Stadt Stuttgart) von Otto Dix sind zwei Kriegskrüppel zu sehen. Einer von ihnen mit künstlichen Armen und Beinen sitzt auf der Straße. Seine Augen sind komplett schwarz und sein Gesicht ist ausdruckslos. Der zerstörte Mann, der vom Krieg verbraucht wurde und betteln gehen muss, hat keinen Nutzen mehr für die Gesellschaft und gleicht einer abgenutzten Puppe, die weggeworfen wurde. Die Fußgänger ignorieren ihn und scheinen ihn zu meiden. An beiden Rändern kann man einen Teil von ihnen sehen, den Unterkörper einer Frau und den Arm eines Mannes. Die Frau hat ein üppiges Gesäß und trägt einen schönen Rock und Stiefel. Sie steht deutlich im Kontrast zu dem Kriegskrüppel. Diese Aussage bestätigt auch die ähnliche Darstellung in seinem Ölgemälde »Metropolis« (1928). Die Unbarmherzigkeit der Passanten dem Versehrten gegenüber hebt sein Dasein als bloßes Objekt hervor. Dieser Kriegskrüppel, der auf der Straße ein miserables Leben führt, wurde in »Streichholzhändler« (1920) gemalt.

Das Bild des erstarrten Körpers ist der Puppe, die von Rudolf Wacker (»Schäffchen und Puppe« [1934]) gemalt wurde, ähnlich. Die Puppe auf seinem Gemälde ist abgenutzt und weckt kein Interesse im Besitzer. Deutlich nimmt Dix die Ähnlichkeit zwischen dem Mann, der für die Gesellschaft keinen Nutzen mehr hat und der Puppe, die von ihrem Besitzer weggeworfen wurde, wahr. Das Mannequin und die Prothesen im Hintergrund weisen eine starke Ähnlichkeit mit dem Körper des Kriegskrüppels auf. Laut Mathias Eberle zeigen die Krüppelbilder von Dix den Konsummaterialismus der Nachkriegszeit. Er bemerkt, dass hier nur Fragmente der vorübergehenden Menschen gemalt sind. Sie müssten durch die Exponate der Schaufenster im Hintergrund ergänzt werden. Jeder, ob Krüppel oder Passant, findet erst im Konsum seine Abrundung und Ergänzung (Eberle 1989: 43).

In seiner »Prager Straße« stellt Dix die Unbestimmtheit des Körpers zwischen dem Organismus und dem Anorganismus oder dem mit einer Prothese geflicktem hybriden Körper und jedem Körper als Objekt dar.

3. Automat - Die Mechanisierung des Körpers durch die Prothese

In den Gemälden von Heinrich Hoerle, »Denkmal der unbekanntenen Prothesen« (1930, Wuppwetal, Von der Heydt-Museum) und »Drei Invaliden« (um 1930), werden mit mechanischen Teilen ergänzte Körper gemalt. Die Körper sehen wie mechanisierte Menschen aus. Diese metallenen Prothesen wurden von den Siemens-Schuckertwerken ab 1918 für kriegsbeschädigte Handwerker und Arbeiter hergestellt (*Mitteilungen über den Arbeitsarm der Siemens-Schuckertwerke, Zweigniederlassung Nürnberg für kriegsbeschädigte Handwerker und Arbeiter* 1989). Diese Ansatzstücke, die die Siemens-Werke selbst als „Hand“ bezeichneten, waren lediglich Werkzeuge, die nach der Arbeitsverrichtung einfach mit herkömmlichen Prothesen ausgetauscht werden konnten. Mehr als 50 verschiedene „Hände“ konnten bestellt werden, was in der Praxis bedeutete, dass jeder Arbeiter, der einen solchen Arm trug, wieder an seinem Arbeitsplatz eingegliedert werden konnte (Perry 2005: 152). Heather R. Perry schreibt über die Fotos in einer Werbebroschüre für die „Hände“ der Siemens-Schuckertwerke, dass tatsächlich nicht nur diese „Arbeitsansätze“ austauschbar waren, sondern auch die Träger selbst (Perry 2005: 152).

Die Werke von Hoerle zeigen auf eine ironische Weise die Wiederherstellung der durch die Prothesen reparierten Körper (Poore 2007: 35). Er malte 1920 zwölf Lithographien, »Krüppelmappe« genannt, in der Kriegskrüppel gezeigt werden. Der große Unterschied zwischen seinen Kriegskrüppel-Werken von 1930 und 1920 ist, dass er bei den späteren Werken keine Individualität mehr zeigte, sondern den Körper lediglich als Symbol darstellt. In dieser Hinsicht steht das Problem der Entindividualisierung durch die Mechanisierung der Gesellschaft im Vordergrund.

George Grosz war ein Künstler, der ebenfalls die Entindividualisierung des Menschen thematisierte. Er malte in den 1920er Jahren Werke, die Menschen als Mannequins oder Automaten mit der Maschinerie zeigen.¹ Seine metaphysische Vorstellung des Körpers stand unter dem Einfluss der Pittura metafisica von Giorgio de Chirico und Carlo Carrà, aber er strebte an, seine Vorstellung auf eine andere Weise als Carrà darzustellen (Grosz 1921: 4/114). Grosz sagte: „Der Mensch ist nicht mehr individuell dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig (ibid.).“ In der Weimarer Republik ist nicht nur der Körper des Menschen genormt wie ein Mannequin oder eine Maschine, sondern das Dasein des Menschen als solches. Dies zeigt Grosz, indem er in seinen Bildern den Körper zum Objekt degradiert. Seine Werke weisen nicht nur auf das System

der mechanisierten Gesellschaft oder die wie Werkzeuge umtauschbaren Menschen im neuen Produktionssystem hin, sondern zeigen auch auf, dass jeder, der sich etwas unterwirft, als rein kollektivistischer Teil verstanden werden kann.

Die Normierung des Menschen als kollektiver Teil ist schon von der Gesellschaft, in der die genormte Massenproduktion durch Maschinen und Massenkonsum vorherrschen, hergestellt. Wer darin lebt, wird unbewusst von der großen Welle verschlungen und genormt. Der Körper eines Kriegskrüppels, dem ein mechanischer Körperteil angesetzt wurde und der von seiner Gesellschaft recycelt worden ist, wurde als ein Teil der Maschine in die automatische Arbeit eingegliedert. Die Menschen, die eine Prothese für die Massenproduktion trugen, produzierten einer Maschine gleich genormte Produkte; ihre Arbeit war nicht mehr Handwerk (O. A., „Foto eines Arbeiters mit Prothese“ n. d.). Die Prothese, zu dem Zweck hergestellt, die Rückkehr in die Gesellschaft zu ermöglichen, veränderte nicht nur die Menschen funktional in Richtung des Maschinen-Menschen, sondern auch die Kriegskrüppel hin zu kollektiv lebendigen Kriegsdenkmälern.

4. Der hybride Körper mit dem Anorganismus - Der unreparierbare Körper und der Verlust des „ganzen Körpers“

Das Betteln des Kriegskrüppels, der seine verlorenen Körperteile mit einer Prothese ersetzte, malte Dix in seinem Werk, »Prager Straße« als den Körper einer Puppe, die von seiner Gesellschaft weggeworfen wurde. In seinem anderen Werk, »Die Skatspieler« (1921, Berlin, Neue Nationalgalerie), zeigte er die Kriegskrüppel, die eine Prothese trugen, ironisch. Ihre durch die Technik des Krieges verkrüppelten Körper, wurden repariert durch die Technik, die aus der medizinischen Entwicklung hervorgegangen ist. Sie stellen nicht einen mechanisierten Körper dar, wie ihn Hoerle zeigt, sondern einen unheimlichen hybriden Körper aus Organismus und Anorganismus.

Das Wort „Prothese“ ist von dem griechischen Begriff „prósthesis“ abgeleitet, der Hinzufügen oder Ansetzen bedeutet. Eine Prothese lässt sich in Anlehnung an ihre Etymologie als artifizierlicher Körperteil, der einen versehrten Körper vervollständigt, verstehen (Westermann 2012: 154). Diese Auslegung der Prothese, setzt voraus, dass man das Körperbild des ganzen Körper hat. Eine Prothese ist ein künstlicher Körperteil, um den ganzen Körper zu reparieren oder wiederzuerlangen. Aber es ist sehr schwer, den zerstörten Körper vollständig wiederherzustellen. Die Funktion der Prothese ist nur eine Ergänzung des verlorenen Körperteils. Die kartenspielenden Kriegskrüppel

im Bild von Dix sind alle identisch. Sie sind als eine Karikatur dargestellt. Ihre Körper zeigen die Schwierigkeit, einen Körper als ganzen Körper komplett zu reparieren, indem man künstliche Körperteile ansetzt. Obwohl ihre Körper durch die Prothesen ergänzt wurden, sind sie deutlich mit etwas Künstlichem geflickte Körper oder hybride Körper mit einem anorganischen Anteil.

Laut Mathias Eberle beschreibt Otto Dix in seinen Werken zynisch, dass die Technik zwar im Stande war Menschen zu verkrüppeln, jedoch außer Stande ist verkrüppelte Menschen wieder herzustellen (Eberle 1989: 46). Die Künstler im Ersten Weltkrieg verstanden die Furchtbarkeit der Technik in ihrer großen zerstörerischen Kraft, die früher wie das Feuer von Prometheus vergöttert wurde. Aus dieser Trostlosigkeit dürfte ein heftiges Gefühl gegen die Technik entstanden sein. Dix war während der gesamten Kriegsjahre als Soldat an den Kampfhandlungen beteiligt, dann meldete er sich freiwillig an der Front (Hirschfeld et al. 2004: 441). Der Radierer-Zyklus, »Der Krieg« (1924) zeigt deutlich seine Kritik am Krieg.

Der Körper, der durch den Krieg fragmentiert wurde, verlor seine Menschlichkeit. Zunächst war er eine Puppe, die für die Gesellschaft unnutzbar wurde, oder bekam einen hybriden Körper durch einen Anorganismus ergänzt und zum Teil einer Maschine zur Produktion transformiert. Das Bild dieses neuen Körpers ähnelt dem Körper als Objekt eher, als dem lebendigen Menschen. Es ist einfach, seine Menschlichkeit zu verlieren, der Körper kann durch Gewalt leicht „umgeformt“ werden. Außerdem deutete der Erste Weltkrieg an, dass die Ursache für eine Objektivierung des menschlichen Körpers nicht nur in der Zerstörung des Körpers liegt, sondern auch in der Zerstörung des Geistes.

5. Die Ähnlichkeit der Körper von dem Kriegszitterer und dem Objekt

Das Bild, »Kriegskrüppel« (1920) von Otto Dix, zeigt einen Umzug von vier Kriegskrüppeln. Das Gesicht und die linke Hand des zweiten Mannes von rechts zittern. Dies ist das Symptom einer Kriegsneurose.

Unter den heimgekehrten Soldaten des Ersten Weltkriegs gab es eine problematische Gruppe, die unter Kriegsneurosen litt. Allein für Deutschland wird nach vorsichtigen Schätzungen von mindestens 200.000 Kriegsneurotikern ausgegangen (Hirschfeld et al. 2004: 654). Diese Soldaten litten unter einer Art von PTSD (Posttraumatischer Belastungsstörung), die von den Alliierten als Bomb Shell Disease oder Shell Shock

bezeichnet wurde; zu den Symptomen gehören Krämpfe, unkontrolliertes Zittern der Hände und hysterische Gangstörungen. Häufig ging es soweit, dass die Opfer nicht mehr ohne Krücken gehen konnten (Kardiner 1941: 99).

In einem Film von 1917/18, den das British Pathé anbietet, kann man einen Kriegsneurotiker sehen, der geht, auf den Rücken fällt, sich setzt, dann aufsteht und wieder geht (British Pathé n. d.). Sein Körper zeigt keine äußeren Verletzungen, aber sein Oberkörper, seine Arme und Beine sind versteift und seine Gelenke bewegen sich verhärtet. Die Haltung, in der er auf den Rücken fällt, zeichnet sich durch ein angespanntes Hohlkreuz aus. Deutlich erkennbar sind auch seine Schwierigkeiten, aus der sitzenden Haltung wieder aufzustehen, bis er schließlich plötzlich aufsteht und beginnt mit einer unheimlich angespannten Haltung zu laufen. Er scheint seinen Körper nicht vollständig kontrollieren zu können. Der angespannte Körper, die Schwierigkeiten beim Gehen oder der paroxysmale Krampf, ausgelöst durch die Kriegsneurose, lassen sich mit einer Marionette, die weniger Gelenke als ein Mensch hat, oder mit den krampfhaften Bewegungen eines kaputten Automaten, assoziieren.

Der durch Kriegsneurose kontrolllos gewordene Körper löst im Beobachter ein unbestimmtes Bild über den menschlichen Körper aus, das den lebendigen Körper einem Objekt sehr ähnlich erscheinen lässt. Laut Sigmund Freud ist eine solche Unbestimmtheit zwischen dem Lebendigen und dem Unlebendigen ein Beispiel der Erweckung der Unheimlichkeit und er führte als Beweis des Unheimlichen ein Zitat von E. Jentsh an:

„Zweifel an die Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ hervorgegeben und sich dabei auf den Eindruck von Wachfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten berufen, Er reiht dem Unheimliche des epileptischen Anfalls und der Äußerungen des Wahnsinnes an, weil durch sie in Zuschauer Ahnungen von automatischen - mechanischen - Prozessen geweckt werden, die hinter dem gewohnten Bilde der Beseelung verborgen sein mögen. (Freud 1919: 237 f.)

Der Körper des Kriegszitterers gleicht einem beinahe kaputten Automaten oder einer nicht kunstvollen Puppe oder Marionette, die mit ihren mechanischen Bewegungen etwas Unheimliches ausstrahlt, sie verursacht „Zweifel an die Beseelung eines

anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“, wie Freud anmerkte.

Nicht nur der physisch versehrte Körper, sondern auch der Körper, der den Geist verloren zu haben scheint, löst das Körperbild eines lebenden Menschen ab und degradiert es zu dem Bild eines Objektes. Es ist möglich, dass der Mensch seine Menschenhaftigkeit leicht verliert und zu einem Gegenstand in der Form eines Menschen wird. Durch den Ersten Weltkrieg erkannte man die Schwäche des Menschen an sich und fing an, das neue Körperbild aus dem Defizit des Körpers zusammen zu setzen. So ließ beispielsweise Oskar Schlemmer mit dem triadischen Ballett die Tänzer sich absichtlich mechanisch bewegen und ihre Körper ähnelten in ihren Bewegungen Marionetten oder Automaten. Seine Absicht war es, zu versuchen, dass sich Menschen dem Objekt des Körpers annähern, und somit nach einem neuen Körperbild tasten, indem sie die menschliche Sphäre überwinden.

Schluss

Wenn man sein eigenes komplettes Körperbild erkennen möchte, braucht man einen Anderen oder etwas Anderes. Die Puppe und der Automat sind der Skulptur gleich, weil sie einen menschlichen Körper wiedergeben und helfen, das eigene Körperbild zu erkennen. Die Skulptur wird nicht mehr von der Puppe und dem Automaten differenziert, weil sie den idealen Körper systematisiert. Das heißt, die Unterschiede im Körperbild von Skulpturen, Puppen, und Automaten werden durch die Interpretation des Körperbildes verwischt, so dass nach der Interpretation kein Unterschied mehr bleibt. Diese Körper als Objekt, die sich den Menschen zum Vorbild nehmen, sind Bilder aus vielen zusammengesetzten Teilen verschiedener Charakteristika. Sie haben eine menschliche Form, gleichwohl stellen sie den Menschen nicht korrekt dar. Die Hauptsache ist, dass sie menschenähnlich aussehen können. Das Menschhafte am Objekt des Körpers spiegelt die eigene Interpretation in der Zeit und der Gesellschaft wider; Vorausgesetzt, es gibt grundsätzliche Gemeinsamkeiten. In Wahrheit ist das Körperbild sehr spröde, weil es nur das indirekte Bild durch viele Interpretationen ist.

Die Arbeit zeigte, dass der Stereotyp des idealen Körperbilds im Bürgertum ab dem 19. Jahrhundert die antike griechische Skulptur, die Körper und Geist vereinheitlicht, war. Die vom Ersten Weltkrieg zurückgekehrten verletzten Soldaten hatten einen anderen Körper als die Skulptur des Helden. Ihre fragmentarischen Körper, die sich nicht zum schönen Helden stilisieren ließen, forderten eine neue Interpretation.

Kiyokazu Washida (1999), der den Körper unter einem Gesichtspunkt der Klinischen Philosophie betrachtet, sagte, dass das Verstehen und das Bild des Körpers systematisiert seien. Der Stil ist in jeder Gesellschaft zu jeder Zeit als „System“ festgesetzt (Washida 1999: 88 f.). Die Arbeit zeigt, dass die Künstler, durch die Erfahrung des Krieges, diesem idealen Bild des systematisierten Körpers widersprechen und es zu demontieren versuchten. Sie betonen die Angreifbarkeit des Körpers an sich, dessen Gestalt durch die großmächtige Gewalt verändert werden konnte und zum fragmentarischen und geflickten Körper wird. Der Körper ist fragil in seiner Form und seinen Grenzen.

Weiterhin äußert Raroul Hausmann, ein wichtiges Mitglied der Dada-Bewegung in Berlin, über die damalige Kunstwerke, in der die Künstler den Torso, die Puppe, und Automate benutzte, um den menschliche Körper zu verstehen:

Wenn wir mit der alten [Welt] gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Grotteske, die Karikature, der Clown, die Puppe auf; und es ist der tiefer Sinn dieser Ausdrucksformen, durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen. (Hausmann 1921: 184)

Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs erzwang eine Veränderung auf vielen Gebieten, politisch, sozial, wirtschaftlich, medizinisch, kulturell, und schließlich auch das Verstehen des Körpers. Der zerstörte Körper kann nicht mehr als der ganze Körper leben. Der Körper des Kriegskrüppels stellte das damalige System in Frage und zeigte die Notwendigkeit, den menschlichen Körper neu zu verstehen. Die Künstler der Zeit erkannten das Problem deutlich. Ihr Anliegen war nicht, ein neues System zu bilden, sondern den Verlust und Erwerb des Körperteils genau darzustellen und damit das neu gestaltete Bild des Körpers vorzustellen. Das neue Bild des Körpers war nicht das ideale Bild, wie es im exklusiven System existierte, sondern zeigte viele Möglichkeiten auf. Das neue Bild des Körpers, das die Künstler entwickelten, verband den Körper mit dem außer-körperlichen Ding, erweiterte ihn damit und gab ihm somit eine neue Form als hybriden Körper.

Dieses Körperbild wurde im Nationalsozialismus als „Entartete Kunst“ bezeichnet. Die Nazis beatndten auf das ideale Körperbild der antiken griechischen Skulptur und benutzten es zur Kriegspropaganda. Einerseits wurde die Vorstellung des Kriegskrüppels als „Beschimpfung der deutschen Helden des Weltkriegs“ etikettiert, andererseits kann

eine solche Abschätzung als eine Verneinung der Existenz von Kriegskrüppeln, die keinen ganzen Körper haben, verstanden werden, somit war die Darstellung solcher Körper in der Kunst verboten.

Die Bewusstheit über die Umformung und Verbindung des Körpers übernahm die nächste Kunst-Bewegung, der Surrealismus. Die Künstler des Surrealismus stellten die Vorstellung des Körpers, verbunden mit dem Unbewussten oder dem Traum, dar. Ihr zentrales Problem war auch das Bild des erweiterten Körpers. Außerdem behandelten viele Werke des Surrealismus die Verbindung zwischen dem Körper und dem Körper als Objekt.²

Außerdem darf der Körper, der von den besprochenen Künstlern gezeichnet wurde, als der Ursprung des hybriden Körperbildes, der die anorganischen Dinge als einen Teil von sich in sich hat, bezeichnet werden. Dieses Körperbild wird bis in die Gegenwart als das Problem der Verbindung zwischen der Technologie, den Medien und dem Menschenkörper, übernommen. Heutzutage entwickeln sich die Medien und die Technologie rasend schnell. Das Problem, das wir zu untersuchen haben ist, die Erweiterung des Körperbildes, die durch die Verbindung des Körpers mit den Medien entsteht und die Erweiterung des Körpers durch die Medien. Die gegenwärtigen Menschen besitzen durch den Computer die Informationen in der digitalen Welt gemeinsam, so kann ein Körperbild entstehen, das den Körper über die Grenze der Benutzung der Technologie hinausgehen lässt und mit der Technologie verschmilzt. Dieses Bild kann eine „Erweiterung der Körpergrenzen durch die Medien“ sein, wie Marshall McLuhan sagte. Wenn es sichtbar würde, wäre es der Fotomontage von Umbo, »Der rasende Reporter« (1926) ähnlich.

Des Weiteren wird das vorgezogene Körperbild manipuliert und seine Form verzieht sich. Die Darstellungen, die wir täglich in der Werbung, in Filmen, in Zeitschriften, etc. sehen, wurden durch digitale Bearbeitung optimiert. Diese Bildnisse werden durch die bestimmte Interpretation und unter dem bestimmten Verstehen des Körpers manipuliert. Es muss nicht mehr der lebendige Körper sein, sondern nur das Bild eines Menschen. In der Tat ist das Körperbild durch die digitale Bearbeitung unheimlich, weil die Körpergrenze sich uneingeschränkt verändern lässt. Obwohl dieses digital bearbeitete Bild uns in allen Bereichen unseres Lebens begegnet, ist es uns nicht deutlich bewusst, weil es auf jeden Fall idealisiert wurde. Die antiken Skulpturen wurden auch in ihrer Form idealisiert. Der Prozess, den wir durch die veränderte Gestalt als das ideale Bild des Körpers verstehen, ist das Verständnis des idealen Bildes aus dem Bürgertum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das Rudolf Schlichter kritisierte.

Als ein Beispiel für die Manipulation der Darstellung soll das Werbefoto von Ralph Lauren in 2009 dienen. Die Hüfte des Modells wurde durch digitale Bearbeitung extrem verschmälert. Obwohl ihre Figur, mit einer Hüfte dünner als ihr Kopf, unheimlich ist, löste das Foto Wünsche in Frauen nach einer schmaleren und schöneren Hüfte aus (Farber & Miller 2009).

In dem Film *Avatar* (USA/UK 2009) geht es um einen Kriegskrüppel, der über eine internetähnliche Verbindung ein künstliches Alter Ego steuert. Die Welt und die Gestalten des Films sind fast komplett durch die digitale Bearbeitung künstlich geschaffen. Am Ende wirft die Hauptperson seinen an den Beinen gelähmten Menschenkörper weg und lässt seine Seele durch eine mysteriöse Kraft in das künstliche Alter Ego versetzen. Der Film, in dem der Kriegskrüppel entscheidet, seinen menschlichen Leib wie ein abgenutztes Ding wegzuworfen, setzt den Geist-Körper Dualismus voraus und begreift den Körper als ein Ding oder einen Behälter des Geistes. Gibt es einen Unterschied im Bild zwischen seinem Leib, der wie eine Puppe weggeworfen wurde und den von Otto Dix dargestellten Körpern, die von der Gesellschaft weggeworfen wurden? Es wird bedeutend für uns sein, das Problem zwischen dem Körperbild und dem Körper an sich anzugehen, weil wir ständig in Kontakt mit manipulierten Körperbildern leben.

¹ Siehe zum Beispiel »Republikanische Automaten« (1920), »Ohne Titel« (1920), »Diabolo-Spieler« (1920) und »Der neue Mensch« (1921).

² Dieses Konzept erweiterte ich in meinem Aufsatz: Ningyō wo kaisita Sintairikai- Hansu Berumēru to Yan Shubankumaieru no Sakuhin kara 人形を介した身体理解—ハンス・ベルメールとヤン・シュヴァンクマイエルの作品から [Das Verstehen des Körpers durch die Puppe- Über die Werke von Hans Bellmer und Jan Švankmajer]. Ningyō Gangu Kenkyū (2010). (Tokyo), Vol. 21.

Abbildungen

DIX Otto (1920). *Prager Straße*. Öl auf Leinwand, 101 x 81 cm, Galerie der Stadt Stuttgart (Eberle 1989: 37).

<www.elefantartspace.de/blog/?attachment_id=4001>

DIX Otto (1921). *Die Skatspieler*. Öl auf Leinwand, Montage von Gegenständen und Zeitschriftenteilen, 110 x 87 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Waetzoldt 1977: 3/81).

<0.tqn.com/d/arthistory/1/0/0/O/dada_berlin_02.jpg>

DIX Otto (1920). *Kriegskrüppel*. Kaltnadelradierung auf Kupferdruckpapier, 35,2 x 49,4 cm, Berlinische Galerie, Berlin (Eberle 1989: 54).

<www.ubugallery.com/phpwcms/image_zoom.php?show=MV8xNDE3X0Uxb0xnSkJXblQuanBn>

FRIEDRICH Ernst ([1924] 2004). *Foto eines Arbeiters mit Prothese* (Friedrich [1924] 2004: 187).

<archiv.lange-nacht-der-museen.de/28/programm/museum_128.html>

HOERLE Heinrich (1930). *Denkmal der unbekanntenen Prothesen*. Öl auf Pappe, 66,5 x 82,5 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Roht 2008: 95).

<upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Hoerle_Denkmal_der_unbekanntenen_Prothesen_1930.jpg>

WACKER Rudolf (1934). *Schäpfchen und Puppe*. Mischtechnik auf Holz, 24,5 x 32,5 cm, Österreichische Nationalbank, Wien (Sagmeister 1993: 279).

<www.oenb.at/de/popup/popup_mo_wacker_rudolf_wacker_-_schaefchen_und_puppe_50046_page.jsp>

Bibliografie

BERGIUS Hanna (1984). »Lederstrumpf« zwischen Provinz und Metropole. In: *Rudolf Schlichter, 1890-1955*. Berlin: Frölich & Kaufmann.

BORBEIN Adolf H. et al. (Hrsg.) (2006). *Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß.: Geschichte der Kunst des Alterthums, Katalog der Antiken Denkmäler*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern. (Band 4, 2).

EBERLE Mathias (1989). *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik*. Stuttgart; Zürich: Belser.

FINEMAN Mia (1999). *Ecce Homo Protheticus*. *New German Critique* (New York), No. 76, Winter.

FREUD Sigmund (1919). *Das Unheimliche*. In: *Gesammelte Werke Chronologisch geordnet*. FREUD Anna (Hrsg.) (1947). Frankfurt am Main: Fischer. (Band 12)

FRIEDRICH Ernst ([1924] 2004). *Krieg dem Kriege*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

GROSZ George (1921). *Zu meinem neuen Bildern*. In: WAETZOLDT Stephan (Hrsg.) (1977). *Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. Ausst. -Kat., Neue Nationalgalerie, Berlin: Reimer.

HAUSMANN Raoul (1921). *Die neue Kunst*. In: ERLHOFF Michael (Hrsg.) (1982). *Raoul Hausmann: Bilanz der Freiheit: Text bis 1933*. München: Edition Text u. Kritik. (Band 1).

HIRSCHFELD Gerhard (Hrsg.) (2004). *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*. Paderborn: Schöningh.

- HILLE Karoline (1999). »... über den Grenzen, mitten in Nüchternheit« Prothesenkörper, Maschinenherzen, Automanenhirne. In: MÜLLER-TAMM Pia & SYKORA Katharina (Hrsg.). *Puppen Körper Automaten: Phantasmen der Moderne*. Köln: Octagon.
- KAGAWA Mayumi 香川檀 (1998). *Dada no Sei to Shintai- Erunst, Gurosu, Hēhi* ダダの性と身体ーエルンスト・グロス・ヘーヒ [Sexualität und Körper vom Dadaismus- Ernst, Grosz und Höch]. Tokyo: Buryukke.
- KARDINER Abram ([1941] 2004). *The Traumatic Neuroses of War*. [Sensō-sutoresu to Shinkeishō], übersetzt von Hisao Nakai & Hiroshi Kato, Tokyo: Misuzu-Shobō.
- MATTNER Dieter (2001). Die Erfindung der Normalität. In: *Der (im-) perfekte Mensch: Vom recht auf unvollkommenheit*. Ausst. -Kat., Deutsches Hygiene-Museum, Ostfild- Ruit: Cantz.
- McLUHAN Marshall (1964). *Understanding media: the extensions of man*. New York [u.a.]: McGraw-Hill.
- Mitteilungen über den Arbeitsarm der Siemens-Schuckertwerke, Zweigniederlassung Nürnberg für kriegsbeschädigte Handwerker und Arbeiter* (1918). Nürnberg: Siemens-Schuckert.
- MOSSE Georg L. (1985). *Nationalism and sexuality: middle-class morality and sexual norms in modern Europe*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- MÜLLER-TAMM Pia & SYKORA Katharina (1999). Puppen Körper Automaten: Phantasmen der Moderne. In: MÜLLER-TAMM Pia & SYKORA Katharina (Hrsg.). *Puppen Körper Automaten: Phantasmen der Moderne*. Köln: Octagon.
- PERRY Heather R. (2005). Brave Old World: Recycling der Kriegskrüppel während des Ersten Weltkriegs. In: ORLAND Barbara (Hrsg.). *Artifizielle Körper-Lebendige Technik: Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive*. Zürich: Chronos.
- POORE Carol (2007). *Disability in twentieth-century German Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- ROTH Lynette (Hrsg.) (2008). *Köln progressiv 1920-33: seiwert-hoerle-arzt*, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln. Köln: Walther König.
- SAGMEISTER Rudolf (Hrsg.) (1993). *Rudolf Wacker und Zeitgenossen: Expressionismus und neue Sachlichkeit*. Ausst. -Kat., Kunsthaus Bregenz, Bregenz: Bregenzer Kunstverein.
- SAIGUSA Keiko 三枝桂子 (2010). Ningyō wo kaisita Sintairikai-Hansu Berumēru to Yan Shubankumaieru no Sakuhin kara 人形を介した身体理解ーハンス・ベルメールとヤン・シュヴァンクマイエルの作品から [Das Verstehen des Körpers durch die Puppe- Über die Werke von Hans Bellmer und Jan Švankmajer]. *Ningyō Gangu Kenkyū* (Tokyo), Vol. 21.
- SCHADE Sigrid (2006). Der Mythos des »Ganzen Körpers«. In: ZIMMERMANN Anja (Hrsg.). *Kunstgeschichte und Gender*. Berlin: Reimer.

- SCHLEMMER Oskar (1925). *Die Bühne im Bauhaus*. München: Langen.
- WAETZOLDT Stephan (Hrsg.) (1977). *Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. Ausst.-Kat., Neue Nationalgalerie, Berlin: Reimer.
- WASHIDA Kiyokazu 鷺田清一 (1999). *Himei wo ageru Shintai 悲鳴をあげる身体 [Der schreiende Körper]*. Tokyo: PHP Kenkyujo Verlag.
- WESTERMANN Bianca (2012). *Anthropomorphe Maschinen: Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink.
- WINCKELMANN Johann Joachim (1776). *Geschichte der Kunst des Alterthums* (2. Auflage 1776). In: BORBEIN Adolf H. et al. (Hrsg.) (2002). *Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern. (Band 4, 1).
- ZUSCHLAG Chrisph (1995). *»Entartete Kunst« Ausstellungstrategien Nazi-Deutschland*. Wormas am Rhein: Wernersche Verlagsgesellschaft.

Internetquellen

- FARBER Jim & MILLER Tracy (2009.10.08). Ralph Lauren goes after Web site Boing Boing. net after it mocks heavily Photoshopped ad. *NY Daily News*.
<articles.nydailynews.com/2009-10-08/entertainment/17935772_1_huffington-post-retouching-web> (2012.10.06).
- JÜLLIG Carola (n. d.). *Kriegsheimkehrer und Kriegsversehrte*. [online].
<www.dhm.de/lemo/html/weimar/industrie/krieg/index.html> (2012.10.02).
- MAXON Wendy Susanne (2002). *The Body Disassembled: World War I and the depiction of the Body in German art 1914-1933*. San Diego: University of California.
<search.proquest.com/docview/304803390/fulltextPDF?accountid=11004> (2012.10.08)
- SCHIEBINGER Londa (1986). Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy. In: *Representations: The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. (California) No. 14, Spring.
<www.jstor.org/stable/2928435> (2012.10.02).

Filmquellen

- Anon. (n. d.). „Shell Shock Victim (WW1)“. Video. [online]
<www.youtube.com/watch?v=S7JlI9_EiyA&feature=related> (2012.10.06).
- Avatar* (2009). Film. Directed by James Cameron. USA/UK: Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- British Pathé (n. d.). „Wonderful Shell Shock Recovery 1914-1918“. Video. [online].
<www.britishpathe.com/video/wonderful-shell-shock-recovery> (2012.10.06).