

*Prostheses are workarounds on your own body: In their representations of the disfigured bodies of World War I the painter Otto Dix and the French novelist Pierre Lemaitre stage workarounds as prostheses and masks in a discourse that explores the relation between expertise and bricolage. In a comparative analysis of Dix' painting Die Kriegskrüppel (45% erwerbstätig) (1920) and Lemaitre's novel Au revoir là-haut (2013) the article shows that workarounds, constituting not only makeshift or professional prosthetics, but also an aesthetical practice, allow for techniques of the body in a new and different way. However, these workarounds only apparently restore the functionality of the maimed and disabled body in their disguise as a prosthetic repair.*

1 / „Viele Krüppel, vor allem die, denen nur die staatlichen Zuwendungen zur Verfügung standen, legten einen ausgesprochenen Erfindungsgeist an den Tag. Man sah kleine raffinierte Wägelchen für beinlose Krüppel, selbstgemachte hölzerne oder eiserne Vorrichtungen als Ersatz für Hände, Füße, Beine. Das Land besaß kreative Kriegsveteranen, schade, dass die meisten keine Arbeit hatten.“ Pierre Lemaitre: *Au revoir là-haut*, Paris 2013 / *Wir sehen uns dort oben*, aus dem Französischen von Antje Peters, Stuttgart 2014, hier S.533 / S.489. Die Seitenangaben referieren

Kathrin Febringer, Workaround am eigenen Leib. Prothetik bei Otto Dix und in der französischen Gegenwartsliteratur

« Beaucoup d'estropiés, surtout ceux qui n'avaient que les moyens alloués par l'État, étaient devenus des prodiges d'inventivité; on voyait des petites voitures de cul-de-jatte très astucieuses, des dispositifs maison en bois, en fer, en cuir pour remplacer des mains, des pieds, des jambes, le pays disposait de démobilités très créatifs, c'était dommage que la plupart soient sans travail. »<sup>1</sup>

Drei Millionen französische Frontsoldaten kehren aus dem Ersten Weltkrieg, der *Grande Guerre*, in ihre Heimat zurück, darunter 300.000 ‚Krüppel‘ und 15.000 Gesichtsversehrte,<sup>2</sup> und prägen mit ihren oft grausigen Entstellungen das öffentliche Bild der Nachkriegszeit.<sup>3</sup> « [U]ne imagination insoupçonnée »,<sup>4</sup> so heißt es in Pierre Lemaitres preisgekröntem Roman *Au revoir là-haut* (2013), der vom Schicksal zweier Kriegsversehrter in Paris erzählt, habe der erste technische Krieg bei der Vielzahl dieser Verstümmelungen bewiesen. Darauf verweist auch das 1920 entstandene Gemälde *Die Kriegskrüppel (45% erwerbstätig)*<sup>1</sup> des Geraer Künstlers Otto Dix, das die Prozession von vier versehrten Soldaten zeigt, die sich mithilfe von Holzbeinen, Krücken und sonstigen Prothesen einer Freak Show<sup>5</sup> gleich auf offener Straße fortbewegen.<sup>6</sup>

Darstellungen der ‚Kriegskrüppel‘ des Ersten Weltkriegs finden sich in der europäischen Kunst so gut wie ausschließlich bei den deutschen Dadaisten Otto Dix und George Grosz. In der Literatur verhält es sich umgekehrt: Anders als in Deutschland wird der Erste Weltkrieg in Frankreich seit Henri Barbusse's Erfolgsroman *Le feu* von 1916, dessen deutsches Pendant, Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues*, erst 1929 erschien, bis heute in zahlreichen Romanen erzählt (wie etwa *Le tramway* von Claude Simon oder *14* von Jean Echenoz) – eine Tradition, auf die Lemaitres Roman anspielt, der, wie *Le feu* hundert Jahre zuvor, 2013 mit dem Prix Goncourt ausgezeichnet wird.

24-25  
2-3 / 17

ilinx 4, 2017  
Febringer, Prothetik

1 Otto Dix: *Die Kriegskrüppel*  
(45% erwerbsfähig), 1920, Öl auf Leinwand, ermittelte Größe 136,8 × 200 cm, Verbleib unbekannt [Abphotographie]  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.



im Folgenden auf den französischen, nach dem Schrägstrich auf den deutschen Text. Aufgrund der ungenauen Übersetzung beziehe ich mich stets auf den französischen Text, dessen semantische Feinheiten in der Übersetzung undeutlich oder gar getilgt sind. Die zugehörige deutsche Übersetzung findet sich in der entsprechenden Randnote.

2 / France Renucci: « La construction des *Gueules Cassées* », in: *Faire Face. Cahiers de médiologie* 15 (2002), S. 103–111, hier S. 103. ‚Kriegskrüppel‘ ist dabei im Folgenden in Anführungszeichen gesetzt, um den Abstand zur historischen Verwendung des Wortes zu markieren.

3 / Vgl. hierzu Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*, Paderborn 2008.

4 / „Ungeahnten Einfallsreichtum“, Lemaitre, *Au revoir là-haut / Wir sehen uns dort oben*, S. 211 / S. 188.

5 / Zur Freak Show vgl. Isabel Pflug: „Verkörperung von ‚Abnormalität‘: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. The importance of being ‚normal‘“, in: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen / Basel 2001, S. 281–294.

6 / Otto Dix: *Die Kriegskrüppel (45% erwerbsfähig)*, 1920, Öl auf Leinwand, ermittelte Größe 136,8 × 200 cm, Verbleib unbekannt, [Abphotographie] © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

In Deutschland wie auch Frankreich werden die ‚Kriegskrüppel‘ des Ersten Weltkrieges (im Französischen *gueules cassées*, wörtlich ‚kaputte Fressen‘) nur rudimentär mit staatlichen Geldern versorgt,<sup>7</sup> während ihre versehrten Körper symbolpolitisch eingesetzt werden: Angesichts der in Menschenopfern und Materialaufwand monströsen Schlachten des Krieges dient der ‚Kriegskrüppel‘ als Projektionsfläche staatlicher Rechtfertigungsstrategien, die sich bemühen, die Notwendigkeit eines derart grausamen Krieges vor einer Bürgerschaft zu verantworten, die die Wirklichkeit nach jahrelanger Zensur von Feldpost nun selbst an den versehrten Körpern der Hunderttausenden von Heimkehrern in aller Deutlichkeit ablesen kann. Politische Narrative laden diese Körper mit Bedeutung auf; besonders beliebt sind christologische Diskurse in eigenartiger Kombination mit den tradierten Opfer/Held-Diskursen, die die Kriege von Louis XIV. oder der deutsch-französische Krieg von 1870/71 geprägt hatten. Der ‚Kriegskrüppel‘ wird zum Schmerzensmann erhoben, dessen Opferstatus sich in Heldentum verkehrt und der die ganze Menschheit – das heißt: das eigene Heimatland – durch sein freiwillig erduldetes Leiden erlöst.<sup>8</sup>

Von ihrem ‚Leiden‘ und vor allem von dem Problem, aufgrund ihrer Versehrung keine Arbeit zu finden, ‚erlösen‘ sich, wie Lemaitres Roman erzählt, die Veteranen selbst: Der aus der Not geborene „Erfindungsgeist“ (« inventivité »)<sup>9</sup> der zurückgekehrten ‚Krüppel‘ resultiert aus einem Verständnis des versehrten Körpers eben gerade *nicht* als Symbolkörper, sondern als defizitäre Entität, deren Funktionalität es wiederherzustellen gilt.

In solchen Szenarien eines gestörten Funktionierens treten nun Workarounds auf. Denn Workarounds ‚arbeiten‘, wie es im Englischen heißt, ‚um etwas herum‘, das heißt sie kreieren Formen der Reparatur, indem sie Umwege erlauben. Solche Umwege präsentieren sich zum einen als Flickschusterei, als provisorisches Beheben eines Fehlers, und

7 / Vgl. zur Situation der Kriegsverehrten in Frankreich grundlegend Renucci, *La construction des Gueules cassées*, und für Deutschland Kienitz, *Beschädigte Helden*.

8 / Vgl. zum Begriff des Symbolkörpers und zu den Semantisierungsversuchen des verehrten Körpers in öffentlichen Diskursen während des Krieges und in der Nachkriegszeit die Studie von Kienitz, *Beschädigte Helden*.

9 / Lemaitre, *Au revoir là-haut* / Wir sehen uns dort oben, S. 533 / S. 489.

10 / Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Frankfurt a. M. 1994, S. 30–31. Vgl. zu Workaround und Bricolage Sebastian Gießmann / Gabriele Schabacher: „Umwege und Umnutzung oder: Was bewirkt ein ‚Workaround‘?“, in: *Diagonal* 35 (2014), Themenheft: Umnutzung. Alte Sachen, neue Zwecke, S. 13–26. Zum Konzept der Zuhandenheit vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1927], 16. Aufl., Tübingen 1986, S. 66–72 (§15).

11 / Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 29.

12 / Ebd., S. 30.

13 / Ebd.

14 / Ebd., S. 32.

15 / Ebd., S. 34 (Herv. i. Orig.).

16 / Ebd.

bestimmen sich zum andern durch die provisorischen Materialien, die dabei zur Verwendung kommen. Wie die Materialien des Bastlers sind die Materialien des Workaround gerade „zur Hand“, das heißt nicht primär zweckbestimmt, sondern als heterogene Sammlung von noch Brauchbarem („das kann man immer noch brauchen“) beliebig verwendbar;<sup>10</sup> das heißt es werden Mittel gebraucht, „die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind“<sup>11</sup> und deren Zusammensetzung zu „unvorhergesehene[n] Ergebnisse[n]“ führt:

„Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeit nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant und beschafft werden müßten: die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen.“<sup>12</sup>

Entscheidend für den vorliegenden Zusammenhang ist nun, dass Lévi-Strauss die Praktiken des *bricolage* über die Momente des Spiels und der Improvisation – verstanden als eine Form der *inventio* – mit ästhetischen Verfahren eingeführt. Der „mythopoetische Charakter der Bastelei“<sup>13</sup> wird dabei vor allem auf ihre Fähigkeit bezogen, eine „Neuorganisation der Struktur“<sup>14</sup> zu bewirken: „[D]as Poetische der Bastelei kommt auch und besonders daher, daß sie sich nicht darauf beschränkt, etwas zu vollenden oder auszuführen; sie ‚spricht‘ nicht nur *mit* den Dingen, [...], sondern auch *mittels* der Dinge.“<sup>15</sup> Auf den Workaround bezogen bedeutet dies, dass der Defekt, der Fehler oder auch die Störung einer Struktur über den Umweg einer anderen, neuen Struktur behoben wird, wobei in diesem Akt der Re-Organisation stets ein poetisch-künstlerisches Tun gegeben ist. In dem Maße, wie Lévi-Strauss diese schöpferische Tätigkeit durchaus auf die Arbeit mit und an Signifikanten bezieht,<sup>16</sup> lässt sich die neukonfigurierende Form des Umwegs als Narrativ fassen.

17 / Ebd., S. 31.

18 / Marcel Mauss: „Der Begriff der Technik des Körpers“, in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 199–220, hier S. 199.

19 / Certeau definiert Taktiken in Anlehnung an Lévi-Strauss' *bricolage*-Begriff als Praktiken der Benutzung („Gebrauchsweisen“, „etwas benutzen“) vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 77–78.

20 / Gießmann/Schabacher, Umwege und Umnutzung, S. 15 (Herv. i. Orig.).

21 / Ebd., S. 17.

Was nun Dix' Gemälde aus den Nachkriegsjahren wie auch Lemaitres aktuellen Roman betrifft, so wird die Versehrung der Kriegsteilnehmer in einem ironischen Diskurs als eine Form der Störung erzählt, die es mit allen Mitteln, das heißt durch die umweghaften Praktiken des Workaround am eigenen Leib zu beheben bzw. zu überbrücken gilt. Nur der Einfallsreiche, der mit den ihm zur Verfügung stehenden, in der Regel knappen Mitteln auskommt, der also in den Worten von Lévi-Strauss „auf eine bereits konstituierte Gesamtheit von Werkzeugen und Materialien“ zurückgreift,<sup>17</sup> kann den dysfunktionalen Körper erfolgreich wieder „zum Laufen“ bringen. Nur dann sind die Versehrten, für die in der Regel die neu entwickelten, medizinisch und technisch aufwendigen Prothesen nicht erschwinglich sind, in der Lage zu arbeiten und damit zu überleben. Sie machen, mit Marcel Mauss gesprochen, von einem unbrauchbar gewordenen Körper wieder Gebrauch, und zwar in „Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“.<sup>18</sup> Die Versehrten im Roman wie im Gemälde praktizieren derartige Workarounds als überlebensnotwendige Taktiken<sup>19</sup> des „Problemlösens“. Der Workaround am eigenen Leib ermöglicht Körpertechniken, die unmöglich geworden waren, nun anders und neu; mehr noch, der Workaround wird nun selbst zu einer Körpertechnik, die den versehrten Leib wieder funktionsfähig macht:

„Egal wie improvisiert er sein mag, der Workaround dient explizit der Aufrechterhaltung von Handlungsoptionen und ihrer Realisierung, mitunter durch ein bewusstes Setzen auf Latenz. Als Praxis erhält er Handlungsfähigkeit (*agency*) auch unter widrigen Bedingungen aufrecht und generiert neue Verfahrenswege.“<sup>20</sup>

Dabei ist es nie die „eigentliche“ Lösung“ des Problems,<sup>21</sup> die der Workaround herbeizuführen versucht. Es handelt sich vielmehr immer um eine Umgehung dieser Lösung im Sinne der Verzögerung einer versierten Reparatur mit identischen Ersatzteilen. Die provisorischen Prothesen am

22 / Zur Prothese in Begriffen des *enhancement* und der Exteriorisierung vgl. exemplarisch Karin Harrasser: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld 2013; Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964.

23 / Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 36.

24 / Lemaitre, *Au revoir là-haut / Wir sehen uns dort oben*, S. 533 / S. 489 (Herv. d. Verf.).

versehrten Körper<sup>22</sup> bei Dix und Lemaitre *sind* solche Umgehungen; sie entziehen sich einer abschließenden Wiederherstellung, da sie das Problem selbst nicht zu lösen vermögen: Sie sind lediglich der Ersatz für nicht vorhandene Ersatzteile. Wohl aber lassen sich diese mit technischem Wissen und handwerklichem Können hergestellten Prothesen als Kunstwerke im Lévi-Strauss'schen Sinne verstehen: „[S]elbstgemachte hölzerne oder eiserne Vorrichtungen als Ersatz für Hände, Füße, Beine“ werden zu dauerhaft improvisierten, teilweise auch immer wieder neu herzustellenden Lösungen, die einerseits auf die Wiederherstellung von Körperfunktionen gerichtet sind, andererseits aber ein kreatives Potential zum Ausdruck bringen, das in der bastelnden Reorganisation von Materialien begründet liegt.

Lévi-Strauss spricht dem Kunstschaffenden zu, sowohl etwas von einem Gelehrten (Ingenieur), als auch von einem Bastler zu haben: Handwerkliche Mittel und Expertise flößen in einem materiellen Gegenstand zusammen, „der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist“.<sup>23</sup> Als solche Gegenstände können die Prothesen gelesen werden, wie sie der Erste Weltkrieg hervorbringt: Sie dienen in den politischen Narrativen der Zeit als ‚Beweisgegenstände‘ für einen Fortschritt der Wissenschaften, insbesondere der Ingenieurskunst und der Medizin, den die provisorischen Heilungs- und Überbrückungsversuche der drastischen Verletzungen der Soldaten indessen erst ermöglicht haben. Im Diskurs der provisorischen wie auch versierten Prothetik figurieren diese Gegenstände bei Dix und Lemaitre als Workarounds, die in ihrem Charakter der umweghaften und kreativen Reparatur eine besondere Ausprägung der Bastelei darstellen: „Das Land besaß *kreative* Kriegsveteranen“<sup>24</sup> mit dem Material, das ihnen zur Hand ist, machen sie ihren Körper wieder brauchbar: Die Versehrten erfinden Praktiken des Workaround am eigenen Leib.

25 / Otto Dix: *Streichholzhändler*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 141 × 166 cm, Staatsgalerie Stuttgart; *Die Skatspieler*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 110 × 87 cm, Neue Nationalgalerie Berlin; *Prager Straße*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 101 × 81 cm, Museum of Modern Arts, New York.

26 / Otto Dix: *Kriegskrüppel*, 1920, Kalt-nadelradierung, 25,9 × 39,4 cm, Museum of Modern Arts, New York. Die Radierung zeigt den Schriftzug *Schuhmacher* als Ganzes und hilft dabei, das großformatige Gemälde zu lesen.

27 / Kienitz, *Beschädigte Helden*, S. 105–106.

28 / Aufklärungsbroschüre des Orthopäden Konrad Biesalski, der sich darin erfolgreich um eine Umdeutung und Neubewertung des Begriffes *Kriegskrüppel* bemühte, zitiert nach Kienitz, *Beschädigte Helden*, S. 120. Der Aufruf zur Arbeit ist hier dementsprechend nicht zynisch gemeint, sondern soll den Verehrten im Gegenteil zu neuem Lebensmut verhelfen.

29 / Der „Kriegszitterer“, dessen psychische Verletzung als Zittern körperlich sichtbar ist, steht wie kein anderes Phänomen für den Horror des Ersten Weltkrieges. Er taucht als solches im Zweiten Weltkrieg nicht wieder auf.

30 / In Dix' *Die Skatspieler* als dem Gemälde der dadaistischen Groteske taucht

## 1 Der ‚Kriegskrüppel‘ im Gemälde: Otto Dix

Otto Dix' Gemälde *Die Kriegskrüppel* (45% erwerbsfähig) entsteht im Jahre 1920 zusammen mit drei weiteren ‚Krüppelbildern‘<sup>25</sup> und einer Radierung, die das gleichnamige Gemälde im kleineren Maßstabe wiederholt.<sup>26</sup> Es zeigt vier Veteranen, deren Körper auf drastische Weise entstellt sind. Ein flächiges Rautenmuster aus diagonalen Linien bietet als Kopfsteinpflaster den Grund, auf dem die Kameraden sich fortbewegen. Die Flächigkeit dieses Linienrasters und der daraus resultierende graphische Charakter des Hintergrundes lassen diesen Marsch eigenartig vom Grund abgehoben, ja grundlos wirken. Alle vier Figuren tragen ein Verehrtenabzeichen, dennoch verweist die Darstellung mit dem Untertitel *45% erwerbsfähig* auf ihre Arbeitsfähigkeit. Verehrtheit wurde offiziell als ‚Erwerbsunfähigkeit‘ in Prozent angegeben;<sup>27</sup> Dix dreht die Begrifflichkeit um und spricht statt von ‚55% erwerbsunfähig‘ zynisch von ‚45% erwerbsfähig‘, was sich auf öffentliche Diskurse seiner Zeit bezieht. So heißt es etwa in der Broschüre *Kriegskrüppelvorsorge* (1915), „dass Menschen selbst bei schwerster Verkrüppelung ihrer Gliedmaßen imstande seien, einen qualifizierten Beruf auszuüben und ‚sich ihr eigen Brot zu erwerben“.<sup>28</sup>

Als in diesem Sinne recht agile Prozedur sind dargestellt: ein rauchender Veteran, dem beide Beine, ein Arm und ein Teil des Gesichts fehlen; ihm folgen ein „Kriegszitterer“<sup>29</sup> zu dessen innerer Verletzung sich der Verlust eines Beines gesellt, und, in einem Rollstuhl sitzend, ein Kamerad, der weder über Arme noch Beine verfügt. Er wird angeschoben vom einzig aufrecht gehenden ‚Kriegskrüppel‘, dessen Körper insbesondere linksseitig mit Prothesen versehen ist: einem starren, übergroßen Kunstauge, einer künstlichen Kinnlade<sup>30</sup> und einem Prothesenarm inklusive Hand sowie einem Prothesenbein mit Fuß, deren Verlauf und Scharniere unter

eine Figur auf, deren Unterkieferprothese als Markenzeichen das Passbild des Malers trägt mit der Aufschrift: „Unterkiefer: Prothese Marke: Dix. Nur echt mit dem Bild des Erfinders.“

31 / In Dix' Collage *Prager Straße* (1920), die eine ähnliche Szene darstellt, befinden sich die ‚Kriegskrüppel‘ vor einem Prothesengeschäft.

32 / Dix figuriert sehr oft selbst in seinen Bildern, so z. B. auch im Triptychon *Der Krieg*, 1929–1932, Öl auf Holz, 204 × 204 cm, 204 × 102 cm und 60 × 204 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden; vgl. Jörg Martin Merz: „Otto Dix' Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 189–226, hier S. 199.

33 / Vgl. Mauss, *Der Begriff der Technik des Körpers*, S. 201–202.

Mantelärmel und Hosenbein als Konstruktionszeichnung angedeutet sind. Mit dem einzig verbliebenen Finger der rechten Hand drückt die Figur einen Zettel an ihre Brust, auf dem das ABC steht: Der stumme Kriegsteilnehmer, der sich aufgrund des fehlenden Unterkiefers sprachlich nicht artikulieren kann, weist hiermit in einer deiktischen Geste (und auf dadaistische Weise) den sinnlosen Text, das bloße Narrativ aus, zu dem sein Körper nicht nur in den öffentlichen Diskursen der Zeit, sondern auch in deren Interpretation und Neuformulierung durch Dix geworden ist.

Die Versehrten, die das Gemälde vor dem Schaufenster eines Schuhmacherladens in einer Einkaufsstraße zeigt,<sup>31</sup> werden in diesem öffentlichen Raum dennoch als isolierte Figuren inszeniert. Diese eigenartige Prozession hat kein Publikum; zu sehen sind nur die Versehrten selbst und ein gespenstiges Selbstbildnis von Otto Dix als lasiertem, körperlosem Kopf, der über der Nase des ‚Kriegszitterers‘ schwebt.<sup>32</sup> Darüber hinaus erweisen sich im Gemälde nicht nur Körper als verstümmelt, dies gilt ebenfalls für den Text des Geschäftsschildes *Schuhmacher*, das der die ‚Krüppel‘ einschließende Bildrand sowie die Kopfbedeckung der aufrechten Figur zu einem ‚Sch[ ]hma‘ verunstaltet und das zu ‚Schma[c]h‘ ergänzt werden könnte. Darüber figuriert als abgeschnittenes Körperteil ein ausgestreckter Arm mit deiktischem Charakter. Die Hand führt eine Zeigegeste aus, die eine kategorische Bewegungsaufforderung zu implizieren scheint: ‚Hier entlang! Voran!‘, oder gar: ‚Krüppel raus!‘ Die Truppe, die dem Wegweiser-Arm zu folgen scheint, wiederholt im grotesken Gänsemarsch – der Gleichschritt ist nicht mehr zu halten – ein Abrücken marschierender Soldaten.

Das Sujet der *Kriegskrüppel* wird dabei an einer bestimmten Körpertechnik entwickelt: dem Gehen bzw., wie Marcel Mauss es anhand einer persönlichen Kriegsanekdote illustriert, dem militärischen Marschieren.<sup>33</sup>



34 / Eine ausführliche Darstellung unter Einbeziehung von zeitgenössischem Bildmaterial findet sich in Kienitz, *Beschädigte Helden*, S. 151–237, hier S. 171.

35 / Vgl. Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*; Gießmann / Schabacher, *Umwege und Umnutzung*.

36 / Vgl. Mauss, *Der Begriff der Technik des Körpers*.

37 / Erhard Schüttpelz: „Skill, Deixis, Medien“, in: Christiane Voss / Lorenz Engell (Hg.), *Mediale Anthropologie*, Paderborn 2015, S. 153–182.

38 / Robert W. Whalen: *Bitter Wounds. German Victims of the Great War, 1914–1939*, Ithaka 1984, hier S. 61.

Diese im Gemälde zur Schau gestellte Körpertechnik wird in dem Maß spektakulär, wie sie auf einem eigentümlich verlassen wirkenden Gehsteig vor einem Schuhmacherladen praktiziert wird, und zwar von Veteranen, deren Körperteile beinahe vollständig durch Prothesen ersetzt sind: Der Betrachter kann den Vorschlag von Schuhwerk als absurd und die inszenierte Prothetik als Workaround entschlüsseln.

Angesichts der enormen Anzahl von Kriegsversehrten und eines als sinnlos empfundenen Krieges wurden Prothesen im Rahmen zeitgenössischer Legitimationsstrategien als adäquate Körperersatzteile („als ob nichts geschehen wäre“) beworben.<sup>34</sup> Vor diesem Hintergrund schlägt Dix' Gemälde eine Körpertechnik des Gehens vor, die auch ohne gesunde bzw. überhaupt vorhandene Gliedmaßen möglich sei, entanthropologisiert diese Körpertechnik und reduziert sie auf ihre bloße Funktionalität, die jedoch in einer grotesken Pointe ganz offensichtlich gerade *nicht* wiederhergestellt wird. Hierbei erhält die durch die Konstruktionszeichnung angedeutete technische Prothese, verstanden im Sinne eines versierten Workaround, ironischerweise den gleichen Stellenwert wie das anachronistische Holzbein. Die Prothesenmaterialien Holz, Sprungfeder und Metallstäbe erlangen ihre Bedeutung im Spektakel der hier inszenierten Workarounds, da sie alle die Unmöglichkeit einer Heilung ins Bild setzen, dabei aber gewissermaßen verschiedene Ausführungen dieser Unmöglichkeit unterscheiden. In Szene gesetzt wird das Groteske der Prothetik als sowohl versierte wie auch laienhafte, zuweilen sogar stümperhafte Praktik, welche die bizarren Elemente der Darstellung überhaupt erst hervorbringt. Die dem Workaround inhärenten Aspekte von Bastelei und Expertise,<sup>35</sup> *habileté*<sup>36</sup> und *skill*<sup>37</sup> und, wie es in Lemaitres Roman heißen wird, Notlage und Erfindungsgeist (« inventivité »), figurieren als “reconstruction of the human body, based on principles of engineering”<sup>38</sup> und werden bei Dix als grotesker Rekonstruktionsversuch des

39 / Zu den historischen Narrativen des versehrten Körpers vgl. Kienitz, Beschädigte Helden.

40 / Gießmann / Schabacher, Umwege und Umnutzung, S. 14.

41 / Zu Grotteske und groteskem Körper bei Dix, im Anschluss an Kayser und Bachtin, vgl. Eva Karcher: *Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*, Münster 1984; zu einer Neuinterpretation von Dix' "ironic detachment" in seiner Mappe *Der Krieg* (5×10 Radierungen, plus das 51. Blatt *Soldat mit Nonne*; Otto Dix Haus, Gera) vgl. Ingrid Sharp: "Käthe Kollwitz's Witness to War: Gender, Authority, and Reception", in: *Women in German Yearbook* 27 (2011), S. 87–107.

Körpers und damit als Workaround am eigenen Leib erzählt und ausformuliert. Der in dieser Wendung mitschwingende Zynismus gipfelt im Titel des Gemäldes *Die Kriegskrüppel (45% erwerbsfähig)*, das die prothetische Praktik als wiederhergestellte Arbeitsfähigkeit von Körpern semantisiert, die bei näherem Hinsehen so gut wie vollständig zerstört, das heißt in der Tat für Körpertechniken ‚unbrauchbar‘ geworden ist. Dix' Darstellung wiederholt hiermit die Narrative seiner Zeit: Der kriegsversehrte Körper im und nach dem Ersten Weltkrieg wird nicht nur medizinisch-technisch mit Prothesen, sondern auch im öffentlichen Diskurs *durch* und *als* Text wiederhergestellt.<sup>39</sup> Wo vorher ein menschliches Bein war, sind nun gestrichelte Linien unter der Kleidung zu sehen; der Körper wird mit Text angereichert und wiederhergestellt, während die Prothesen im Gegenteil die Störungen und Defekte des Körpers umso mehr hervorbringen und herausstreichen. Die Prothesen erhalten hiermit einen ereignishaften Charakter und sind also ganz offensichtlich Workarounds, situative Behelfs-Lösungen:

„Workarounds lassen sich als kleine Ereignisse begreifen, die zunächst im kleinen Rahmen orts- und situationsbezogen ‚in die Welt kommen‘. [...] Sie umgehen entweder formell-regelgeleitete Abläufe – im Sinne eines räumlich[en], zeitlichen, mitunter institutionellen Umwegs. Oder sie schaffen durch die Umgehung selbst eine Verbindung, mit der Abläufe unerwartbarerweise kurzgeschlossen werden.“<sup>40</sup>

Im Sinne einer Spektakularisierung des Körpers stellen die Prothesen solche Workarounds dar, die mit einer spezifischen *agency* ausgestattet sind. Diese Agency wird mit Blick auf die Arbeiten von Dix unter dem relativ unreflektiert bleibenden Begriff der Grotteske verhandelt, den die Forschung zwischen Verismus und Dadaismus, Schockwirkung und Verarbeitungsversuch persönlicher Traumata ansiedelt.<sup>41</sup> Das Dix' Arbeiten typischerweise inhärente unbequeme Lachen, das die Grotteske

42 / Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957; zum befreienden Lachen Michail Bachtin: „Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen“, in: ders., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1995, S. 345–412.

43 / Isolation ist Teil des Spektakels, vgl. hierzu Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002, hier insbesondere S. 22 und 155.

ausmacht,<sup>42</sup> wurzelt gerade in der spektakulären Inszenierung der Prothesen als Workarounds am eigenen Leib: Es ist der Betrachter des Gemäldes selbst, der nun in seiner eigenen Leiblichkeit zum Publikum dieses Marsches der ‚Kriegskrüppel‘ wird und damit die bedrückende Isolation der vier Versehrten in einer feindlich wirkenden Umwelt selbst mitproduziert.<sup>43</sup>

## II *Kriegsversehrte im Roman: Au revoir là-haut (2013)*

Lemaitres Roman *Au revoir là-haut* von 2013 liefert nun in gewisser Weise eine Neuauflage von Dix’ Narrativ, geht aber in einem bestimmten Punkt noch über dieses hinaus. Mit der Figur des versehrten Kunststudenten Édouard erzählt Lemaitre den Workaround am eigenen Leib als versierte körperästhetische Praktik, und zwar erneut in einem doppelten Sinne. Der Workaround entsteht nicht nur als situativ notwendige ‚Lösung‘ für eine schwere Gesichtsversehrung, sondern ist darin zugleich künstlerisch-kreatives Schaffen, denn: Édouard bastelt Masken.

*Au revoir là-haut* erzählt das Schicksal der beiden Kriegsversehrten Albert und Édouard in den Jahren 1918 bis 1920. Albert leidet an einer Angststörung; Édouard dagegen ist ein stummer Veteran, wie ihn Dix’ Gemälde zeigt: Eine Granate reißt ihm den Unterkiefer weg, als er dem verschütteten Albert auf dem Schlachtfeld das Leben rettet – damit beginnt der Roman. Die beiden leben fortan zusammen und ergaunern sich ein Vermögen mit Kriegsdenkmälern, die Édouard als Zeichnungen entwirft und in einem Werbekatalog veröffentlicht, die jedoch niemals gebaut werden: Das reiche patriotische Paris gibt den Bau dieser Denkmäler in Auftrag und bezahlt im Voraus. Édouard, mittlerweile heroinsüchtig, provoziert seinen eigenen Tod durch einen Autounfall; Albert setzt sich daraufhin allein mit dem gemeinsamen Vermögen ins Ausland ab.

44 / „Seit Kriegsende sah man wirklich Verstümmelte aller Art – der Krieg hatte auch in dieser Hinsicht ungeahnten Einfallreichtum bewiesen –, und trotzdem erschrak der Taxifahrer, ein Russe, als er diesen hinkenden Golem mit seinem steifen Bein und einem Loch mitten im Gesicht sah. Albert, der seinen Kameraden wöchentlich im Krankenhaus besucht hatte, war jedes Mal wieder schockiert. Draußen sah er noch viel schlimmer aus als drinnen. Es war so, als würde man ein Zootier auf der Straße spazieren führen.“ Lemaitre, *Au revoir là-haut* / Wir sehen uns dort oben, S. 210–211 / S. 188–189.

45 / Ebd., S. 233. Der Begriff des Spektakulären, der im französischen Text, besonders in diesem zentralen dreizehnten Kapitel, immer wieder auftaucht, ist in der deutschen Übersetzung getilgt.

46 / „Die Kleine [Louise] blieb mit halb offenem Mund und weit aufgerissenen Augen auf der Schwelle stehen und brachte kein Wort heraus. *Édouard sah wirklich schrecklich aus mit diesem klaffenden Loch* und der oberen Zahnreihe, die viel größer wirkte, als sie eigentlich war. So etwas bekam man nicht alle Tage zu Gesicht. Albert sagte es ihm übrigens auch ganz umstandslos: ‚Mein Alter, du

Mit seiner Gesichtsversehrung kommt Édouard nur schwer zurecht. Als er nach langem Krankenhausaufenthalt, wie Dix’ ‚Krüppel‘, in die Öffentlichkeit tritt, macht er den Eindruck eines Zootieres, eines Golem gar, einer aus Lehm zusammengebastelten Gestalt:

« On avait beau, depuis la fin du conflit, voir beaucoup de mutilés et de toutes sortes – la guerre avait eu, dans ce domaine aussi, une imagination insoupçonnée –, l’apparition de ce Golem claudiquant sur sa jambe raide, avec son trou au milieu du visage, effraya le chauffeur, un Russe. Albert lui-même, qui avait pourtant rendu visite chaque semaine à son camarade à l’hôpital, en resta époustouffé. Dehors, ça ne produisait pas du tout le même effet qu’à l’intérieur. Comme si on baladait un animal de zoo en pleine rue. »<sup>44</sup>

Édouard schließt sich fortan in sein Zimmer ein; wie die Figuren in *Die Kriegskrüppel* (45% *erwerbsfähig*) ist auch er aufgrund seiner Versehrung isoliert. Was Dix’ Gemälde darstellt, wird im Roman nun in einen Zweischritt zerlegt: die Versehrung als Störung körperlichen Funktionierens und der Umgang mit dieser Störung (Workaround, Prothese). Beide Aspekte – Entstellung wie Workaround – inszeniert der Roman als spektakulär, folgt aber einer anderen Logik als das Gemälde von Dix. Denn in Lemaitres Version des Prothesen-Narrativs gibt es *keine* Prothesen, sondern nur Masken. Dabei offenbart sich die Entstellung der Hauptfigur Édouard, « le spectacle d’Édouard », <sup>45</sup> wie es im Roman heißt, als ein Gesichts„loch“, das der Text über einen „hübschen“, „runden“ Buchstaben einführt:

« La petite [Louise] était restée sur le seuil, la bouche entrouverte sur un joli <O> tout rond, les yeux écarquillés, pas un son n’était sorti. Il faut dire *que la trombine d’Édouard était vraiment spectaculaire avec ce trou béant*, ces dents du haut qui semblaient deux fois plus grandes qu’en réalité, ça ne ressemblait à rien de connu, Albert le lui avait d’ailleurs dit sans ambages, < Mon vieux, tu es vraiment à faire peur, personne n’a jamais vu une tête pareille. > »<sup>46</sup>

siebst furchterregend aus, so ein Gesicht hat noch keiner gesehen.“ Ebd., S. 222 / S. 200 (Herv. d. Verf.).

47 / „Prothesen [...], die es jetzt gibt [...], damit [sehen die Leute] wenigstens wie Menschen aus.“ Ebd., S. 177 / S. 156. *Gref-fe* bedeutet im Französischen nicht Prothese, sondern *Veredelung* bzw. im Medizinischen *Transplantation*. Besonders im siebten Kapitel versucht Albert zusammen mit dem Chirurgen Maudret Édouard von einer Prothese bzw. der „Dufourmentel-Lappenplastik“ zu überzeugen, ein Diskurs zugleich über die Fortschrittsgeschichte der Gesichtschirurgie.

48 / Ebd., S. 106 / S. 95. *Plâtre* ist im Französischen der *Gips*; die semantische Nähe der Flickschusterei zur formbaren, erhärtenden Masse wird im *bricolage* der Gesichtsmasken als Workaround aus Papiermachée wiederholt.

49 / „Die Sache mit dem Lachen“, ebd., S. 213 / S. 191.

50 / Ebd., S. 86, 99, 213 / S. 77, 88, 191.

Das im Blick der Betrachterin Louise „spektakuläre Gesicht“ Édouards ist ein „klaffende[s] Loch“, das sie mit ihrem Mund als Buchstabe O nachformt. Der Text inszeniert diese Störung zunächst in seiner typischen Ironie: Das Loch in Édouards Gesicht stört, da sich dieser „Krater“ beim Rauchen in einen „Vulkan“ verwandelt, weswegen Albert den Kameraden von einer Gesichtsplastik zu überzeugen versucht, « des greffes qu'ils font maintenant, [...] ça vous a quand même figure humaine ».<sup>47</sup> Édouards Problem erzeugt dabei einen doppelten Umweg: Zunächst wird die von Albert angesprochene Gesichtsplastik in der Klinik durch den Chirurgen Maudret als Workaround ausgeführt, wobei die Verwendung von Körpermaterial Édouards Gesicht zu einer „Flickschusterei“ (im Text: « < replâtrage > »)<sup>48</sup> macht und einen golemhaften Körper erzeugt. Diese medizinische Behelfslösung wiederum versucht Édouard zuhause nun seinerseits zu umgehen, indem er Masken bastelt. Erst dieser zweite (künstlerische) Workaround vermag den spezifisch menschlichen Zug des Gesichts, wie er in den Körpertechniken der Artikulation, des ‚Sprechens‘ und Lachens zum Ausdruck kommt, wiederherzustellen bzw. anders zu ermöglichen und erlaubt es Édouard auf diese Weise, seinen versehrten Körper wieder zu gebrauchen.

Bevor im dreizehnten Kapitel des Romans versehrter Körper und die Basterei von Masken zum ersten Mal zentral zusammengeführt werden, stellt sich Albert immer wieder « cette question du rire »,<sup>49</sup> die Frage nämlich, wie es Édouard je wieder möglich sein sollte, ohne Unterkiefer zu lachen und seine Späße zu treiben. Édouard findet die Antwort in einem Workaround, der das Problem der Mimik in einer spezifischen Weise umgeht. Er bastelt sich eine Maske, die einen lachenden Mund zeigt. Ebenso stellt er beständig weitere Masken her, die es ihm fortan ermöglichen, unterschiedliche Stimmungen an seine Umwelt zu kommunizieren.<sup>50</sup>

51 / „Édouard rauchte. Er hatte sich eine Art Maske aufgesetzt, nachtblau, die unterhalb der Nase begann und den gesamten unteren Gesichtsbereich bis zum Hals verbarg. Wie der Bart eines Schauspielers aus einer griechischen Tragödie. [...] / Albert war überrascht. Édouard machte eine theatralische Geste mit der Hand, so als wollte er fragen: ‚Na, wie findest du mich?‘ Es war seltsam. Zum ersten Mal, seit er Édouard kannte, bemerkte er an ihm einen wirklich menschlichen Zug. [...] / Wenn er fertig war mit dem Lesen, machte er aus den alten Zeitungen neuerdings Papierbrei, mit dem er dann die Masken formte, die zunächst weiß wie Kreide waren und die er anschließend zusammen mit Louise bemalte oder verzierte. Was anfangs noch ein Spiel war, nahm sie nach und nach ganz in Anspruch. [...] / Nie trug Édouard eine Maske zweimal. Die neue verdrängte die alte, die dann neben ihren Vorgängerinnen an der Wand aufgehängt wurde, wie eine Sammlung von Jagdtrophäen. Oder die Auslage von Kostümen in einem Laden für Travestiekünstler.“ Ebd., S. 224–225 / S. 201–202.

52 / Zur Maske vgl. Ansgar Michael Hüls: *Maske und Identität. Das Maskenmotiv in Literatur, Philosophie und*

« Édouard fumait d’une narine et portait une sorte de masque, bleu nuit, qui commençait au-dessous du nez et qui couvrait tout le bas du visage, jusqu’au cou, comme une barbe, celle d’un acteur de la tragédie grecque. [...] / Albert marqua la surprise. Édouard fit un geste théâtral de la main, l’air de demander: < Alors, comment me trouves-tu > ? C’était très curieux. Pour la première fois depuis qu’il le connaissait, il voyait à Édouard une expression proprement humaine. [...] / Désormais, quand il avait terminé la lecture de ses journaux, Édouard en faisait de la pâte à papier pour fabriquer des masques, blancs comme de la craie, que Louise et lui peignaient ou décoraient ensuite. Ce qui n’était qu’un jeu devint rapidement une occupation à part entière. [...] / Édouard ne les portait jamais deux fois, le nouveau [chassait] l’ancien qui était alors accroché avec ses congénères, sur les murs de l’appartement, comme des trophées de chasse ou la présentation de déguisements dans un magasin de travestis. »<sup>51</sup>

Die Hohlform,<sup>52</sup> die die Maske in ihrer „Dialektik des Zeigens und des Verhüllens“ darstellt,<sup>53</sup> wiederholt die Hohlform, als die der Text Édouards „Gesichtsloch“ (« un autre creux »)<sup>54</sup> wie auch seinen versehrten Körper als « enveloppe vide » in Szene setzt.<sup>55</sup> Das Werkeln mit Papiermaché aus Zeitungen, also mit einem Material ‚aus Text‘, wiederholt den versierten Umgang mit dem Reparatur-Material des körpereigenen Fleisches bei einer Transplantation. Keine dieser beiden angesichts des entstellten Körpers ausgeführten Praktiken und der dabei gehandhabten, umfunktionierten Materialien können allerdings Édouards Unterkiefer wiederherstellen. Der medizinische Workaround mit Körpermaterial (Gesichtsplastik) wird wiederum von einem zweiten, ästhetischen Workaround mit Textmaterial (Masken) umgangen, dessen Praktik, wie die des Chirurgen, zur Expertise wird. Wenn Dix’ Gemälde mit seinen Versehrten den Workaround von links nach rechts als Entwicklung von der laienhaften bis hin zur technisch versierten Prothese zeigt, stellt Lemaitres Roman mit seiner Figur Édouard den Workaround als Maske dem Workaround der Gesichtsplastik gegenüber.

*Kunst um 1900*, Würzburg 2012, hier S. 28; Fischer-Lichte / Horn / Warstat (Hg.), Verkörperung, Die Nähe der Maske als gesichtsähnlicher Hohlform zum Theater artikuliert sich im Lateinischen: Maske, lat. *persona*, vgl. Hüls, Maske und Identität, S. 17ff.

53 / Hüls, Maske und Identität, S. 30.

54 / Ein „ausgehöhletes Etwas“, Lemaitre, *Au revoir là-haut / Wir sehen uns dort oben*, S. 544 / S. 499.

55 / „Leere Hülle“, ebd., S. 212 / S. 190.

56 / Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 48.

57 / Ebd., S. 30.

58 / Stephen Graham / Nigel Thrift: „Out of order. Understandig repair and maintenance“, in: *Theory, Culture & Society* 24/3 (2007), S. 1–25, hier S. 2.

59 / „Und weil er alles andere – Prothesen, Apparate und so weiter – rigoros ablehnte“, Lemaitre, *Au revoir là-haut / Wir sehen uns dort oben*, S. 215 / S. 192.

Mit dem Herstellen von Masken erlernt der Versehrte eine seit der Antike bekannte theatrale Technik, die jedoch nun einen anderen, neuen Stellenwert erhält, indem sie zu einer Technik *am* Körper wird. Der Workaround als künstlerische Praktik ersetzt die chirurgisch-medizinische Technik am versehrten Körper und steht mit ihr in enger Verbindung: Das zu einer Maske, also einer das menschliche Gesicht nachahmenden, körperähnlichen Form gestaltete Papiermaché aus jenen Zeitungen, die Édouard täglich liest und damit zufällig ‚zur Hand hat‘, dient scheinbar dazu, das „schrecklich klaffende Loch“ der Körperversehrung zu verdecken, wird aber tatsächlich zum Spiel des *bricolage* und damit als Praktik des Workaround markiert. Ereignishaft gestörte Gesamtheiten werden auseinandergenommen und wieder neu zusammengesetzt;<sup>56</sup> die Materialien sind auch bei Lemaitre, wie Lévi-Strauss für „die Mittel des Bastlers“ im Rahmen des *bricolage* ausführt, nicht im Hinblick auf ein bestimmtes Projekt definiert, „sie lassen sich nur durch ihren Werkzeugcharakter bestimmen“;<sup>57</sup> das Werkzeug wird so verstanden zu einem „handy or ready to hand tool [that] *suddenly forces* itself upon us“.<sup>58</sup>

Es geht im Roman also nicht darum, den versehrten Körper zu ‚reparieren‘, wie auch Édouard sämtliche ‚Reparaturen‘ an seinem Gesicht rigoros ablehnt (« à force de l’entendre tout refuser, les greffes, les prothèses, les appareils, le professeur Maudret avait fini par le foutre dehors »).<sup>59</sup> Vielmehr geht es um die Prozedur des Workaround als einer ästhetischen Praktik, deren spektakulärer Charakter in Lemaitres Text im Modus von Travestie und Tragödie inszeniert und in der Form der Maske veranschaulicht wird. Zentral ist dabei im Roman der prozessuale Charakter von Édouards Tun: Im Mittelpunkt steht die beständige Wiederholung der Praktik des Masken-Erstellens, nicht ihr Ergebnis. Und dies gilt auch dann noch, wenn alle Masken Édouards als Kunstwerke in einer Sammlung an der Wand versammelt werden und sein versehrtes

60 / „Am Kleiderhaken an der Tür hing statt eines Morgenmantels eine Maske. Das Gesicht eines Menschen. Das von Édouard Péricourt. Dem echten Édouard. Dem von früher, lebensecht nachgebildet. Es fehlten nur die Augen.“ Ebd., S. 488–489 / S. 447.

61 / „[Édouard] trug [...] seine ‚normale‘ Maske, starr und doch überaus lebensecht. / [...] M. Péricourt hätte das Auto nicht zum Stehen bringen können. Allerdings hätte er bremsen können. Wie gelähmt jedoch von dieser aus dem Nichts auftauchenden Erscheinung – [...] das Gesicht von Édouard, seinem Sohn, unversehrt, unbeweglich, wie gemeißelt, wie eine Totenmaske, in dessen zusammengekniffenen Augen eine unfassbare Überraschung geschrieben stand –, war er außerstande zu reagieren. / Der Wagen erwischte den jungen Mann mit voller Wucht. [...] Es war vorbei.“ Ebd., S. 554, 556–557 / S. 508, 510.

Gesicht im versiertesten aller möglichen Workarounds, nämlich in einer täuschend echten Nachahmung des ‚Originals‘, tatsächlich wiederhergestellt scheint:

« Accroché au dos de la porte comme une robe de chambre à une patère, un masque. / Un visage d’homme. Celui d’Édouard Péricourt. Le vrai Édouard. Celui d’avant, parfaitement reproduit! Il ne manquait que les yeux. »<sup>60</sup>

Doch auch dieses ‚lebensecht nachgebildete‘ Gesicht (« parfaitement reproduit »), stellt keine ‚eigentliche‘ Lösung dar: Weder mit Masken noch mit Prothesen lässt sich ein versehrter Körper letztlich reparieren. So zeigt es das Ende des Romans: Im Moment des scheinbar wiederhergestellten Körpers bricht dieser kurzschlussartig zusammen, als das anfängliche „Zootier“ Édouard, mit Engelsflügeln verkleidet, sein ‚unversehrtes‘ Gesicht nun in einer Travestie-Show auf die Straße hinaus trägt. Im Spektakel des Auftritts mit der perfekten Reproduktion fällt selbst der Vater, der den Sohn tot glaubte, auf die Täuschung herein und ist so überrascht, dass er ihn überfährt:

« [Édouard] portait [...] son masque d’« homme normal », figé quoique si réaliste. / [...] M. Péricourt n’aurait pas pu s’arrêter. Mais il aurait pu freiner. Paralysé par cette surprenante apparition surgie de nulle part – [...] le visage d’Édouard, de son fils, intact, immobile, statufié, comme un masque mortuaire dont les yeux plissés exprimaient une immense surprise –, il ne réagit pas. / La voiture percuta le jeune homme de plein fouet [...], et ce fut tout. »<sup>61</sup>

Die ein unversehrtes Gesicht mimende Maske erweist sich als situativer Umweg, der den entstellten Körper vor aller Augen und insofern spektakulär, jedoch lediglich provisorisch und vorübergehend komplettiert hat. Das vermeintlich ‚echte Gesicht‘ Édouards entlarvt sich plötzlich und überraschend als Unmöglichkeit einer dauerhaften Wiederherstellung und damit als „Totenmaske“.

Ebenso wie in Dix’ Gemälde die ‚Kriegskrüppel‘ mit Holzbein oder Ingenieursprothese das Spektrum der Praktiken des Workaround vom Laien



bis zum Experten vorführen, diskutiert Lemaitres Roman anhand der kunstvollen Masken Édouards diesen als versierten Bastler und damit das Verhältnis von Bastelei und Expertise, das den Workaround prägt. So versiert er auch anmuten mag, im Spektakel seiner Verkleidung als prothetische Reparatur bleibt der ‚Workaround am eigenen Leib‘ ein Trick, ein Provisorium, das wieder brauchbar macht. Allerdings nur auf Zeit: Für den Workaround am eigenen Leib findet der Roman im Tode des Bastlers den fulminanten Schluss.

