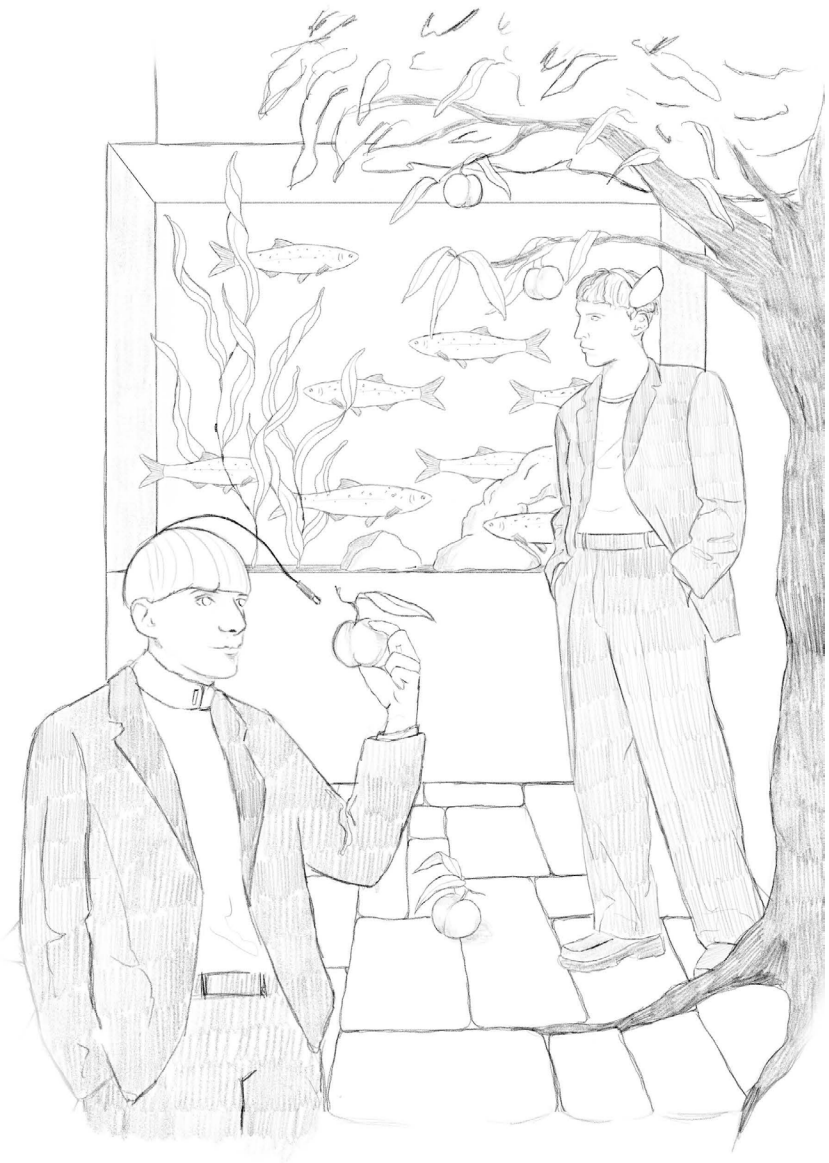




## 6.4 DIY – Technik als Körperteile nichtmenschlicher Cyborgs?

---

Wenn gegenwärtig Körper mit technischen Artefakten angereichert werden, gelten sie in der Regel weiterhin als menschliche Körper. Zwar wird in solchen Fällen gelegentlich neu verhandelt, wie genau diese Körper mit technischen Bauteilen zu verstehen sind, doch finden diese Aushandlungen meist innerhalb des Spektrums humaner Binnenunterscheidungen statt (Kapitel 6.2 und 6.3). Körper mit Technik werden dabei in Relation zu nicht modifizierten Körpern eingeordnet. Sie gelten als gesund oder krank, leistungsfähig oder eingeschränkt, fortschrittlich oder benachteiligt, jedoch nicht als nichtmenschlich. Die technische Anreicherung kann somit zwar die Einordnung des Körpers beeinflussen, stellt aber seine Zugehörigkeit zur Kategorie des Menschen in der Regel nicht infrage.

Dass technisch angereicherte Körper gegenwärtig als außerhumane Körper interpretiert werden, die die Grenzen des Humanen überschritten haben, ist demgegenüber ein seltenes Phänomen. Entsprechende Deutungen finden sich vor allem im Bereich der Fiktion, wo entmenslichte Körper als Gedankenexperiment dienen (Kapitel 3). Wenn über die Fiktion hinaus real modifizierte Körper als nicht mehr menschlich interpretiert werden, handelt es sich zumeist um Selbstkategorisierungen, die abseits etablierter gesellschaftlicher Deutungsmuster entstehen und dort erprobt werden. Im Kontext der Reflexion des gesellschaftlichen Umgangs mit technisch angereicherten Körpern lassen sich diese Einzelfälle jedoch als aufschlussreiches Nischenphänomen betrachten.

Drei Personen, die sich selbst als teilweise oder vollständig nichtmenschlich beschreiben, sind Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas (geb. Manel Muñoz). Sie haben ihre ursprünglich menschlichen Körper durch technische Implantate erweitert und bezeichnen sich seither als »transpecies Cyborgs« (de Aguas, 2020d; ORF, 2017). Neil Harbisson verfügt nach eigener Auskunft über ein »electronic Eye« (TED, 2012), das es ihm ermöglicht, Farben zu hören. An seinem Hinterkopf ist eine Antenne implantiert, die über seine Stirn nach vorn ragt. An ihrer Spitze befindet sich ein Sensor, der Farbwellen empfängt. Diese werden in unterschiedliche Tonhöhen übersetzt und über Vibrationen am Schädelknochen wahrnehmbar gemacht. Harbisson begründet diese Erweiterung damit, dass er von Geburt an farbenblind

sei und die Welt für ihn bislang in Schwarz und Weiß existiert habe. Die Antenne solle ihm eine alternative Möglichkeit der Farbwahrnehmung eröffnen. Moon Ribas trug über mehrere Jahre hinweg Chipimplantate in ihrem Körper, die mit Online-Seismografen verbunden waren (Ribas, 2015, 2017a). Sobald irgendwo auf der Welt Erdbeben registriert wurden, wurden die entsprechenden Daten per Bluetooth an ihre Implantate übermittelt. Diese gaben die Erschütterungen in Form von Vibrationen wieder, die sie körperlich spürte. Manel de Aguas wiederum gibt an, das Wetter hören zu können (de Aguas, 2020f). Er trägt Implantate im Bereich der Ohren sowie zwei flossenartige Geräte, die oberhalb der Ohren befestigt sind. Diese enthalten Sensoren, die Temperatur, Luftdruck und Luftfeuchtigkeit messen und die Daten in unterschiedliche Tonhöhen, Lautstärken und Klangmuster übersetzen, die für ihn über Knochenschall hörbar werden. Neben diesen dauerhaften Modifikationen experimentieren alle drei mit weiteren technischen Modulen, die in ihre Körper integriert und wieder entfernt werden können, um ihre Wahrnehmung gezielt zu erweitern. Mit ihren Aktivitäten lassen sich die drei sowohl als Bodyhacker\*innen als auch als zeitgenössische Künstler\*innen einordnen.

Unter Bodyhacking werden Praktiken verstanden, bei denen Laien experimentelle Eingriffe in ihre Körper vornehmen, um sich im Sinne einer künstlichen Evolution weiterzuentwickeln und ihre menschlichen Fähigkeiten zu erweitern (Brickley, 2019; Duarte, 2014; Jael, 2022; Kadlecová, 2020). Diese Praktiken beruhen auf einem Körperverständnis, das den Körper als formbar und veränderbar begreift und damit als Projekt, das aktiv gestaltet werden kann (Brickley, 2019; Duarte, 2014; Grewe-Salfeld, 2021). Zum Einsatz kommen frei erhältliche technische Artefakte wie NFC-Chips ebenso wie selbst entwickelte DIY-Techniken, die von den Bodyhacker\*innen eigenständig konstruiert werden. Ziel des Bodyhackings ist es, den Körper funktional zu modifizieren und neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und Kommunikation zu erschließen. Damit unterscheiden sich diese Eingriffe deutlich von ästhetisch motivierten Körpermodifikationen wie Schönheitsoperationen. In vielen Fällen wird Bodyhacking in die Nähe des Transhumanismus gerückt (Kapitel 3). Auch hier wird angestrebt, die natürlichen Grenzen des biologischen Menschen noch innerhalb des eigenen Lebens zu überwinden und eine neue Entwicklungsstufe zu erreichen. Viele Akteure verstehen sich dabei nicht nur als individuelle Pioniere, sondern als Teil eines kollektiven evolutionären Prozesses, der die Menschheit insgesamt transformieren soll. Diese neue Entwicklungsstufe manifestiert sich unter anderem in der Selbstkategorisierung als Cyborg (Brickley, 2019; Duarte, 2014; Jael, 2022). Der Cyborg wird hier nicht als humane Binnenkategorie verstanden – wie in Kapitel 6.3 beschrieben –, sondern bewegt sich an oder jenseits der Außengrenzen des Humanen. Es wird der Versuch unternommen, das Humane zumindest partiell zu verlassen. Mit der physischen Bearbeitung der Körper im Bodyhacking geht eine grundlegende Infragestellung normativer Vorstellungen vom Menschen einher (Duarte, 2014). Gleichwohl werden die Praktiken des Bodyhackings sowie die Ent-

würfe neuer Kategorien als nichtmenschliche Cyborgs überwiegend als subkulturelles Phänomen eingeordnet (Duarte, 2014; Stock, 2016). Dies liegt nicht zuletzt daran, dass es sich bei den Akteuren meist nicht um professionelles Personal handelt, sondern um Hobbybastler\*innen mit einer Begeisterung für Wissenschaft, Technik und Kunst (Duarte, 2014).

Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas lassen sich als Bodyhacker\*innen einordnen, da sie experimentelle, unikale Eingriffe in ihre Körper vornehmen, um deren Grenzen ebenso wie ihre Identität neu zu verhandeln. Ihre Transformationen beschreiben sie selbst als einen Schritt in der menschlichen Evolution. Zugleich unterscheiden sie sich in mehreren Aspekten von anderen technophilen, transhumanistisch geprägten Bodyhacker\*innen wie etwa Kevin Warwick (2021). Aus ihrer Selbstdarstellung geht hervor, dass sie Technik nicht aus einer grundsätzlichen Faszination heraus nutzen, sondern als Mittel, um eine spezifische Verbindung zur Natur herzustellen. In dieser Hinsicht bilden sie eine eigenständige Subgruppe innerhalb der Bodyhacking-Szene.

Obwohl Harbisson, Ribas und de Aguas als Bodyhacker\*innen beschrieben werden können, spielt diese Kategorisierung in ihrer Selbstbeschreibung keine zentrale Rolle. Stattdessen bezeichnen sie sich als Künstler\*innen, die ›Cyborg Art‹ praktizieren. Die Cyborg Art setze sich dabei aus zwei unterschiedlichen Komponenten zusammen (Cyborg Art, 2024; Cyborg Foundation, 2022). Zum einen verstehen sie die Entwicklung technischer Bauteile, die Modifikation des eigenen Körpers und die damit verbundene Transformation zum Cyborg als künstlerischen Prozess. In diesem Sinne lässt sich ihre Praxis der Performance-Kunst zuordnen, wie sie etwa auch von Marina Abramović (2024) oder Stelarc (2024) praktiziert wird, die ebenfalls den eigenen Körper als Medium nutzen, um die Grenzen des Menschlichen künstlerisch zu erkunden. Zum anderen dienen ihnen die durch die Modifikationen gewonnenen neuen Wahrnehmungen als Grundlage für das Erschaffen von Kunstwerken in den Bereichen Musik, Tanz und Videokunst.

Wenngleich Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas ihr Cyborg-Werden als künstlerischen Prozess begreifen, betonen alle drei, dass sie ihr Cyborg-Sein über diesen Entstehungskontext hinaus als real verstanden wissen wollen. Sie begründen dies mit einer nachhaltigen Veränderung ihrer Wahrnehmung und ihres Verhältnisses zur Umwelt, die durch die körperliche Modifikation hervorgerufen werde. Diese Veränderung interpretieren sie als positive Abweichung, für die sie gesellschaftliche Anerkennung erwarten. Sie positionieren sich damit als eines jener Phänomene der Gegenwart, für die aufgrund ihrer Singularität ein besonderer Wert beansprucht wird (Reckwitz, 2017). Um für ihre Rechte einzutreten, gründeten sie im Jahr 2010 die Cyborg Foundation (2022) sowie 2017 die Transpecies Society (2024). Beide Organisationen verstehen sich als Netzwerke für Personen, die sich selbst als nichtmenschliche Cyborgs begreifen oder eine entsprechende Trans-

formation anstreben. Für diese ›transpecies Identitäten‹ treten sie seither als Aktivist\*innen auf (The Artian, 2020).

Ob ihre Aufforderung, sie als ›transpecies Cyborgs‹ anzuerkennen, selbst wiederum als Kunstperformance zu lesen ist oder als politischer Aktivismus ernst gemeint sein soll, bleibt offen. Harbisson, Ribas und de Aguas praktizieren Performance als Lebensform (Leuthner, 2016). Ein Versuch, von außen eine eindeutige Grenze zu ziehen, wo ihre Kunst endet und die ›Wirklichkeit‹ beginnt, muss notwendigerweise scheitern. Nimmt man an, ihr Engagement sei ernst gemeinter Aktivismus, läuft man Gefahr, auf eine künstlerische Imagination hereinzufallen. Interpretiert man hingegen alles als Teil eines ästhetischen Spiels, spricht man ihnen ab, tatsächlich politisch für die Anerkennung nichtmenschlicher Identitäten einzutreten. Diese Ambivalenz lädt dazu ein, nicht vorschnell zu urteilen, sondern zu beobachten, wie der Versuch, die Grenzen des Humanen zu überschreiten und sich einer neuen, außerhumanen Kategorie zuzuordnen, in der medialen Öffentlichkeit verhandelt wird.

Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas werden durch ihre öffentliche Selbstdarstellung zu einem natürlichen Krisenexperiment. Gerade weil sie konsequent als Cyborgs auftreten und die Grenze zwischen Performance und Wirklichkeit bewusst verschwimmen lassen, verschärfen sie jene zwei zentralen Befürchtungen, die mit der technischen Anreicherung von Körpern regelmäßig verbunden werden – die Sorge um die Ungleichbewertung von Körpern sowie um eine Entfremdung vom Humanen. In dem Moment, in dem sich einzelne Personen nicht nur körperlich verändern, sondern sich explizit von der Kategorie Mensch distanzieren, gewinnen diese Sorgen an Brisanz. Im Hinblick auf die Frage, inwiefern mediale Darstellungen zur (Ent-)Problematisierung der technischen Anreicherung von Körpern beitragen, interessiert somit auch im vierten Fall, wie sich die Selbstdarstellung der drei Personen zu jenen Befürchtungen verhält. Transportieren ihre Darstellungen Deutungen, die diese Sorgen bestätigen oder entwerfen sie Perspektiven, die die Ängste zwar aufgreifen, ihnen jedoch zugleich entgegenwirken? Inwiefern also reagieren die Selbstdarstellungen von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas auf die Sorge vor Ungleichbewertung und Entfremdung?

Um diese Frage zu beantworten, wird im Folgenden zunächst rekonstruiert, wie sich die drei Personen als ›transpecies Cyborgs‹ hervorbringen. Dabei zeigt sich, dass sie ihre technischen Bauteile nicht als externe Geräte, sondern als integrierte Körperteile verstehen, denen sie identitätsprägende Relevanz zuschreiben. Auf dieser Grundlage ordnen sie sich einer neuen Spezieskategorie zu, wobei sie ihre Positionierung relational zum Menschen beschreiben sowie in Nähe zu Tieren und in Abgrenzung zu Maschinen. Relevant ist dabei, dass die technische Körperveränderung nicht als Akt der Leistungssteigerung verstanden wird, sondern als alternative Weise, die Umwelt zu erfahren. Der Cyborg erscheint gegenüber Menschen, Tieren und Maschinen nicht als neue Krone der Schöpfung, sondern als Lebensform, die

in ein nicht-hierarchisches Verhältnis zu anderen Spezies eingebettet ist. Anschließend an die Rekonstruktion der Kategorie des ›transpecies Cyborgs‹ wird im weiteren Verlauf herausgearbeitet, wie sich die drei Personen einerseits in der Kunst verorten und ihr Cyborg-Werden als künstlerischen Prozess darstellen. Andererseits wird rekonstruiert, wie sie als Aktivist\*innen auftreten und beanspruchen, dass ihre Selbstbeschreibung als Cyborgs auch jenseits des Kunstkontexts Gültigkeit besitzt, wofür sie identitätspolitische Forderungen formulieren (Huberman, 2023).

Da sie als Künstler\*innen eine gewisse mediale Sichtbarkeit erreicht haben, rufen die Versuche von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas, durch die Technisierung des Körpers die Grenze des Humanen zu überschreiten und eine Cyborg-Identität zu beanspruchen, regelmäßig öffentliche Resonanz hervor. Ergänzend zur Frage, inwiefern ihre Selbstdarstellungen Deutungsangebote liefern, die gängige Sorgen um Ungleichbewertung und Entfremdung entweder verstärken oder ihnen entgegenwirken, wird im Folgenden auch untersucht, wie die mediale Berichterstattung auf diese Selbstdarstellungen reagiert. Dabei lassen sich drei wiederkehrende Reaktionsmuster identifizieren. Die drei Personen werden entweder als menschliche Exot\*innen, als pathologische Abweichler oder als Kunstfiguren behandelt. Alle drei Reaktionsweisen führen dabei zu einer ähnlichen Wirkung. Der Versuch, sich als nichtmenschliche Cyborgs zu positionieren, wird abgewehrt oder entkräftet. Die Vorstellung, dass sich die Kategorie des Humanen tatsächlich überschreiten ließe, erfährt keine Anerkennung, sondern wird neutralisiert. In der Konsequenz stabilisieren diese Reaktionsmuster die Grenzen des Humanen und entschärfen die Vorstellung einer möglichen Entfremdung. Lediglich im Kontext der Kunst findet die Cyborg-Kategorisierung als Gedankenexperiment eine gewisse Anerkennung. Den Abschluss des Kapitels bildet daher eine Reflexion darüber, weshalb sich die Selbstbeschreibung als ›transpecies Cyborg‹ gerade dort produktiv verhandeln lässt, sich bislang jedoch nicht über diesen Rahmen hinaus als gesellschaftlich anschlussfähige Kategorie etablieren konnte.

## Der ›transpecies Cyborg‹ als neue Kategorie zwischen Mensch, Tier und Maschine

Wenn Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas sich in den sozialen Medien selbst darstellen, entsteht ein komplexes Bild davon, wie sie die technischen Artefakte an ihren Körpern verstehen und daraus ihre Identität als ›transpecies Cyborgs‹ ableiten. Analytisch lassen sich dabei drei Aspekte unterscheiden, die in ihren medialen Auftritten eng miteinander verwoben sind. Erstens werden ihre Wearables und Implantate als künstliche Körperteile präsentiert (›Technik ist ein Teil meines Körpers‹), zweitens als Teil ihrer Subjektivität (›Technik ist ein Teil von mir‹) und drittens als identitätsstiftender Kern (›Ich bin Technik‹).

## Technik als Körperteil

In den medialen Darstellungen von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas lassen sich vier Elemente identifizieren, die dazu beitragen, dass die Technik am Körper nicht als externes Zubehör erscheint, sondern als neues Körperteil. Ein zentrales Element ist das Vokabular, mit dem die technischen Artefakte und deren Integration in den Körper beschrieben werden. Harbisson, Ribas und de Aguas sprechen von ihren künstlichen Komponenten als »Sense« und »Organ« (The Artian, 2020). Das Anbringen der Technik wird wiederholt als »Metamorphosis« (de Aguas, 2020f) bezeichnet. Mit diesen Begriffen greifen sie auf ein Vokabular zurück, das aus der Biologie stammt. Sinne und Organe sind dort die organischen Bestandteile des Körpers, Metamorphose bezeichnet üblicherweise die natürliche Transformation von einer Larve zum adulten Stadium. Indem die technischen Bauteile als Sinne und Organe bezeichnet werden, wird eine Analogie zu biologischen Körperteilen konstruiert. Die Begrifflichkeit subsumiert Technik unter jene sprachlichen Kategorien, die für gewöhnlich für den organischen Körper reserviert sind, und stellt sie damit diskursiv als Körperteile her. Auch die Bezeichnung des Eingriffs als Metamorphose entspricht dieser Perspektive. Die künstliche Bearbeitung des Körpers erscheint so nicht mehr als widernatürlich, sondern als natürlicher Veränderungsprozess, der sowohl vorgezeichnet als auch positiv konnotiert ist. Während die biologische Alterung oft mit Verfall assoziiert wird, steht die Metamorphose für eine Transformation zu einer höheren Entwicklungsstufe. Sie ist somit ein Wandel, der nicht nur als legitim, sondern auch als wünschenswert gilt. Die technische Anreicherung nimmt in dieser Begriffsverwendung die Rolle der nächsten Entwicklungsstufe ein.

Zur Benennung der Technik mittels biologischen Vokabulars tritt eine zweite sprachliche Komponente hinzu. Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas bezeichnen ihre technischen Artefakte nicht nur als Organe oder Sinne, sondern beschreiben auch, sie als Körperteile wahrzunehmen. So führt Neil Harbisson über die Gewöhnung an sein »electronic eye« aus:

»At the start I had to memorize the names you give for each color, so I had to memorize the notes. But after some time, all this information became a perception. I didn't have to think about the notes. And after some time, this perception became a feeling. I started to have favorite colors, and I started to dream in colors. So, when I started to dream in color is when I felt that the software and my brain had united, because in my dreams, it was my brain creating electronic sounds. It wasn't the software, so that's when I started to feel like a cyborg. It's when I started to feel that the cybernetic device was no longer a device. It had become a part of my body, an extension of my senses.« (TED, 2012)



Auch Moon Ribas beschreibt ihre anfänglichen und späteren Erfahrungen mit ihren Implantaten wie folgt:

»At the beginning I had to get used to these new vibrations. So at the night when I was sleeping, I woke up more often. [... Now] I feel like, I have two heartbeats.«  
(Arte TRACKS, 2017)

In diesen Schilderungen drückt sich eine Differenzierung zwischen einer anfänglichen Eingewöhnungsphase und einer späteren Phase körperlicher Verschmelzung aus. Während die technische Erweiterung zunächst als fremd, widerspenstig oder unangenehm empfunden wird, wandelt sich die Erfahrung allmählich zu einem intuitiven, körperlich verankerten Wahrnehmungsprozess. Die technischen Artefakte werden nicht mehr als externes Interface beschrieben, sondern als integriertes Körperteil, über das gefühlt werden kann. Diese Erzählung folgt dabei einer Logik des Zusammenwachsens von Körper und Technik. Die technischen Artefakte, die Informationen an den Körper senden, werden in der subjektiven Erfahrung zu Bestandteilen des Körpers selbst. Das Wahrnehmen über die Technik erscheint als inkorporiertes Können. Besonders eindrücklich wird dies in Neil Harbissons Beschreibung seiner Traumerfahrungen, in denen sein Gehirn selbstständig Farbtöne erzeugt habe. Diese Träume gelten als Beleg für die vollständige Integration der Technik in die Wahrnehmungsstruktur des Körpers. Wie bereits durch das biologische Vokabular wird auch durch solche Erfahrungsberichte die Unterscheidung zwischen organischen und anorganischen Sinnesorganen in ihrer Relevanz infrage gestellt. Während die Bezeichnung technischer Artefakte als ›Sinn‹ oder ›Organ‹ als bloße Behauptung gelesen werden könnte, erhalten subjektiv-körperliche Erlebnisse in den Darstellungen eine andere argumentative Kraft. Sie fungieren als Beleg dafür, dass die Technik tatsächlich zum Körperteil geworden sei. Da subjektive Erfahrung nicht von außen überprüfbar ist, entfaltet sie in der Argumentation eine besondere Stabilität. Die Deutung der technischen Artefakte als Körperteile wird dadurch nachhaltig gestützt.

Eine dritte Komponente, durch die der Eindruck entsteht, Technik sei ein Körperteil, findet sich in der Art der visuellen Darstellung der Körper in Fotos und Videos. Neil Harbisson und Manel de Aguas tragen technische Artefakte, die jeweils aus implantierten sowie äußerlich sichtbaren Bestandteilen bestehen. Neil Harbisson gibt an, dass seine sichtbare Antenne nicht abnehmbar sei, da sie im Schädel verankert wurde. Sie könne lediglich unter einer Kopfbedeckung verborgen werden. Bei den flossenförmigen Modulen von Manel de Aguas handelt es sich demgegenüber um ablegbare Wearables. Auf den geteilten Fotos in den sozialen Medien sowie bei anderen medialen Auftritten fällt jedoch auf, dass die Körper beider Personen stets gemeinsam mit ihrer Technik dargestellt werden (de Aguas, 2022a; Harbisson, 2022). Die Möglichkeit, sich ohne diese Artefakte zu zeigen oder sie zu verbergen,



wird nicht genutzt. Während die Kleidung in den verschiedenen visuellen Beiträgen variiert, bleibt die künstliche Körpererweiterung konstant. In einigen wenigen Beiträgen wirkt die Anwesenheit der Technik am Körper beiläufig. Weitaus häufiger aber dienen die geteilten Bilder und medialen Auftritte explizit der Präsentation der technischen Artefakte. Sie werden in Bildunterschriften oder Interviewaussagen thematisiert und damit hervorgehoben. Hinzu kommt, dass auch die Bildausschnitte stets so gewählt sind, dass Körper und Technik gemeinsam zu sehen sind. Fotos von Neil Harbisson und Manel de Aguas zeigen überwiegend Kopf und Oberkörper, wohingegen ihre Unterkörper meist außerhalb des Bildes bleiben. Die visuelle Fokussierung lenkt den Blick der Betrachter\*innen gezielt auf die technische Anreicherung des Körpers. Insgesamt entsteht so der Eindruck einer Omnipräsenz der technischen Artefakte am Körper, die eine Untrennbarkeit von organischem Körper und technischen Komponenten suggeriert. Zwar genügt die wiederholte visuelle Darstellung der Technik am Körper allein nicht, um die Technik als Körperteil zu etablieren (Kapitel 6.1). In Verbindung mit der sprachlichen Einordnung und der Schilderung subjektiver Wahrnehmungen wirkt die visuelle Ebene jedoch verstärkend. Ähnlich wie die Erfahrungsberichte dient auch die sichtbare Dauerpräsenz der Technik am Körper der Evidenzerzeugung der Interpretation der Technik als Körperteil.

Eine Steigerung dieser allgemeinen visuellen Beweisführung stellen spezifische Bildbeiträge dar, etwa Selbstporträts, Fotos von Schatten oder die Vorführung von Passbildern.

Ein Schwarzweißfoto, das Manel de Aguas auf Instagram geteilt hat, zeigt ihn in aufrechter Körperhaltung vor einer dunklen Wand. Abgebildet sind Kopf und Oberkörper. Sein Gesichtsausdruck ist neutral, der Blick gerade in die Kamera gerichtet. Er trägt ein weißes Tanktop. Auf seinem Kopf befindet sich eine Art weißer Haarreif, an dem links und rechts oberhalb der Ohren zwei flossenförmige Objekte angebracht sind. Die Bildunterschrift beginnt mit den Worten: »The new stage of my metamorphosis has officially started! Today I finally installed my self-designed Weather Fins in my head. Now I perceive the humidity, temperature and atmospheric pressure through sound inside my head.« (de Aguas, 2020f)

Ein weiteres von Manel de Aguas veröffentlichtes Schwarzweißfoto zeigt den Schatten eines Körpers auf einer weißen Wand. Die Umrisse lassen seinen Kopf mit den flossenförmigen Modulen sowie den Oberkörper erkennen. Die Bildunterschrift lautet: »Hello to my new shadow.« (de Aguas, 2020a)

Neil Harbisson wiederum präsentiert bei öffentlichen Auftritten wiederholt seinen Pass, auf dessen Foto er mit seiner Antenne am Kopf abgebildet ist. Er erläutert dazu: »This is my passport from 2004. You're not allowed to appear on U.K. passports with electronic equipment, but I insisted to the passport office

that what they were seeing was actually a new part of my body, an extension of my brain, and they finally accepted me to appear with the passport photo.» (TED, 2012)

Selbstporträt, Schattenbild und Passfoto stellen besondere visuelle Darstellungen des Körpers dar, da sie auf unterschiedliche Weise eine Reduktion auf zentrale Merkmale vornehmen. Das Selbstporträt von Manel de Aguas ist auffallend neutral gehalten. Es verzichtet auf dekorative Elemente und zeigt ihn mit schlichter Kleidung. Die technischen Artefakte fallen als einziges auffälliges Element ins Auge. Gerade im Kontext dieser reduzierten Darstellung wirken sie als essenzielle Bestandteile des Körpers. Die Bildunterschrift rahmt das Foto als Dokumentation eines »new stage of my metamorphosis«. Daraus geht hervor, dass die »self-designed Weather Fins« als Ergebnis eines metamorphoseartigen Transformationsprozesses verstanden werden. Das Selbstporträt bekräftigt damit die Deutung der Technik als Körperteil und verweist bereits auf deren identitätsprägende Funktion – ein Aspekt, der im weiteren Verlauf noch vertieft wird.

Auf eine andere Weise trägt auch das Schattenbild zur Bestätigung der Technik als Körperteil bei. Der Schatten zeigt nicht den Körper selbst, sondern lediglich eine dunkle Fläche, deren Konturen auf die Anwesenheit eines Körpers verweisen. Manel de Aguas führt diesen Schatten als eine Art Körperabdruck vor, als sekundäres Belegobjekt, das die neuen Außengrenzen seines Körpers bestätigen soll. Zum einen ist in einem Schatten keine Unterscheidung zwischen organischen und anorganischen Körperteilen möglich. Körper und Technik verschmelzen hier visuell miteinander. Zum anderen fordert die Bildunterschrift »Hello to my new shadow« explizit dazu auf, die technischen Artefakte als Bestandteile des Körpers zu verstehen. Der Schatten eines Körpers bleibt bei konstantem Lichtwinkel gleich. In diesem Sinne verfügt jeder Körper über genau einen Schatten. Wenn Manel de Aguas erklärt, er habe einen »neuen« Schatten, verweist dies implizit auf einen dauerhaft veränderten Körper. Es handelt sich nicht um einen temporären Schatten, sondern um jenen, den sein Körper von nun an wirft.

Auch das Passdokument, das Neil Harbisson bei seinen Auftritten zeigt, fungiert als externes Evidenzobjekt. Es soll belegen, dass selbst das Vereinigte Königreich seine Technik als Körperteil anerkenne, da Passfotos darauf abzielen, den Körper einer Person möglichst in Reinform abzubilden. Dass das Vorhandensein der Antenne auf dem Foto als Bestätigung dieser Lesart gewertet wird, ist jedoch eine Interpretation von Neil Harbisson selbst. Auch andere Artefakte wie Brillen oder religiöse Kopfbedeckungen sind auf Passfotos zulässig, ohne dass ihnen dadurch der Status eines Körperteils zugesprochen wird. Neil Harbisson überträgt jedoch sein eigenes Verständnis der Technik auf das behördliche Dokument und deutet die Genehmigung zur Abbildung seiner Antenne als Bestätigung seiner Sichtweise.

Neben der sprachlichen Benennung, der subjektiven Erfahrungsbeschreibung und der visuellen Präsentation in den Selbstdarstellungen trägt schließlich eine vierte Komponente zur Hervorbringung der Technik als Körperteil bei. Die am und im Körper getragenen technischen Artefakte werden mit anderen Formen von Technik verglichen und von diesen abgegrenzt. Auf der Website der Cyborg Foundation findet sich eine entsprechende Gegenüberstellung mit Technik aus dem Bereich Virtual Reality und Augmented Reality:

»We believe that by creating new senses we reveal a reality that our natural senses don't allow us to perceive. That's why we don't subscribe to VR (Virtual Reality) or AR (Augmented Reality); and instead aim for RR, Revealed Reality.« (Cyborg Foundation, 2022)

»There is a difference between the technology that allows you to know things and the technology that allows you to feel things.« (Cyborg Foundation, 2022)

VR- und AR-Technik wird hier darauf reduziert, eine Umwelt oder Informationen über eine Umwelt für Nutzer\*innen bereitzustellen, die von diesen optional wahrgenommen werden können. Die Technik der Mitglieder der Cyborg Foundation hingegen soll nicht bloß Wissen über die Umwelt vermitteln, sondern den Körper selbst zur Wahrnehmung befähigen. Erzielt werden soll keine kognitive Verarbeitung technisch vorgefertigter Informationen, sondern ein unmittelbares, leibliches Erleben der Umwelt durch neu geschaffene Sinne. Damit wird ein fundamentaler Unterschied konstruiert. Während VR- und AR-Techniken als externe Hilfsmittel erscheinen, die zwischen Körper und Umwelt vermitteln, sollen die technischen Artefakte, die von Mitgliedern der Cyborg Foundation entwickelt werden, selbst Teil der körperlichen Wahrnehmungsstruktur sein. Gerade durch diese Abgrenzung von anderen technischen Artefakten wird ihre Interpretation als Körperteile weiter gestärkt.

Obwohl in den vier Komponenten – sprachliche Einordnung, subjektive Wahrnehmung, visuelle Darstellung und Abgrenzung von anderer Technik – die Unterscheidung zwischen organischen und anorganischen Körperteilen aufgehoben scheint, wird die Künstlichkeit der technischen Artefakte zu keinem Zeitpunkt geleugnet. Sie wird vielmehr bewusst hervorgehoben, etwa wenn sich Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas ausdrücklich als Cyborgs bezeichnen. Diese explizite Bezugnahme auf die Künstlichkeit wird im weiteren Verlauf noch näher behandelt.

## Technik als Erweiterung des Akteurs

Die Technik am Körper wird in den Selbstdarstellungen von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas nicht nur als Teil des Körpers, sondern auch als Teil ihrer selbst als handelnde Akteure beschrieben. Damit ist gemeint, dass der Technik kein eigenständiger Akteursstatus zugeschrieben wird. Vielmehr wird das, was durch die technischen Artefakte ermöglicht wird, als Fähigkeit der jeweiligen Person verstanden und ihr vollständig zugerechnet. Diese Deutung zeigt sich deutlich in der Art und Weise, wie die drei über ihre Erfahrungen mit ihren Wearables und Implantaten sprechen. Neil Harbisson beschreibt etwa:

»So, life has changed dramatically since I hear color because color is almost everywhere. So the biggest change for example is going to an art gallery. I can listen to a Picasso, for example. So it's like I'm going to a concert hall, because I can listen to the paintings.« (TED, 2012)

Sein Erfahrungsbericht ist dadurch geprägt, dass er die Tätigkeit der Wahrnehmung vollständig sich selbst als Nutzer der Technik zuschreibt. Mit Formulierungen wie »I hear color« und »I can listen« bringt sich Neil Harbisson selbst als aktives Subjekt hervor. Die Technik als vermittelndes Element bleibt hingegen unsichtbar. Sie wird nicht explizit benannt und verschwindet in der Darstellung seines Wahrnehmungsprozesses. Körper und Technik verschwinden metaphorisch in einer Blackbox (Latour, 1999). Die einzelnen Komponenten sowie die vermittelnden Zwischenschritte bleiben darin verborgen. Die Wahrnehmung gilt so als unmittelbares Erleben, obwohl sie erst durch technische Artefakte ermöglicht wird. Aus dieser Blackbox treten Körper und Technik in den Beschreibungen der drei Personen – wie auch bei Prothesennutzer\*innen – nur dann heraus, wenn sie als widerspenstig erscheinen oder ihre Funktionen gestört sind. Wenn organische oder anorganische Körperteile nicht so funktionieren, wie es der handelnde Akteur erwartet, werden sie zwar weiterhin als Körperteile bezeichnet, jedoch zugleich als störende Antagonisten markiert.

Ein Versuch, das im Sprechen implizit hervorgebrachte Verständnis von Technik als Teil des Akteurs zu stabilisieren, wird mit der Proklamation der »Cyborg Bill of Rights V 1.0« unternommen (Cyborg Foundation, 2022). Dabei handelt es sich um juristisch nicht anerkannte Personenrechte, die 2016 von Mitgliedern der Cyborg Foundation gemeinsam mit weiteren Aktivist\*innen ausgearbeitet und im Rahmen einer Festival- und Konferenzreihe vorgestellt wurden. Die Cyborg Bill of Rights V 1.0 umfasst insgesamt fünf rechtspolitische Forderungen. Unter anderem wird darin angestrebt, zentrale Rechte wie das auf körperliche Unversehrtheit oder auf Selbstbestimmung über den eigenen Körper auch auf technische Artefakte auszuweiten, die als Körperteile verstanden werden.

»FREEDOM FROM DISASSEMBLY. A person shall enjoy the sanctity of bodily integrity and be free from unnecessary search, seizure, suspension or interruption of function, detachment, dismantling, or disassembly without due process. [...]

RIGHT TO ORGANIC NATURALISATION. A person shall be free from exploitive or injurious 3rd party ownerships of vital and supporting bodily systems. A person is entitled to the reasonable accrual of ownership interest in 3rd party properties affixed, attached, embedded, implanted, injected, infused, or otherwise permanently integrated with a person's body for a long-term purpose.« (Cyborg Foundation, 2022)

Mit dem Anspruch auf Schutz vor Demontage fordert die Cyborg Foundation, dass technische Artefakte am Körper nicht ohne rechtlich legitimes Verfahren von Dritten entfernt, beschädigt oder in ihrer Funktion unterbrochen werden dürfen. Der Schutzbereich körperlicher Integrität wird damit explizit auf Technik ausgeweitet, die dadurch erneut ins Spektrum der Körperteile aufgenommen wird. Auch das postulierte Recht auf organische Zugehörigkeit verfolgt diesen Gedanken. Es zielt darauf, dass Personen, an deren Körper Technik dauerhaft angebracht ist, Eigentumsrechte an diesen Artefakten erhalten. Während bei medizinischen Produkten wie etwa Cochlea-Implantaten teilweise Krankenkassen Eigentumsrechte behalten und somit Einfluss auf Konfigurationen und Einstellungen nehmen können, fordert die Cyborg Bill of Rights V 1.0, dass sämtliche Rechte an künstlichen Körperteilen den Körperbesitzenden selbst übertragen werden. Die Technik soll nicht nur physisch, sondern auch rechtlich als untrennbarer Bestandteil der Person anerkannt werden.

Mit dem Vorschlag ausgeweiteter Personenrechte formuliert die Cyborg Foundation den Anspruch, dass Technik wie Körper einer Person eindeutig zugerechnet wird. Die Gestaltung und Nutzung von Körper und Technik sollen der jeweiligen Person als handelndem Subjekt obliegen. Wie bereits im sprachlichen Umgang mit der Technikanwendung wird auch hier der Technik der Status eines eigenständigen Akteurs verwehrt. Die Cyborg Bill of Rights V 1.0 steht damit im Kontrast zu anderen Gesetzesinitiativen, die einen sogenannten E-Personen-Status für technische Artefakte – bspw. für selbstfahrende Autos – fordern und diese als autonome Handlungsträger konzeptualisieren. Die Cyborg Foundation verfolgt einen entgegengesetzten Ansatz, dem zufolge Technik nicht als eigenständiger Akteur erscheinen soll, sondern über die Erweiterung des Körpers auch als Erweiterung der Person verstanden werden soll.

Eine Begründung dafür, der Technik keinen eigenen Status als Akteur zuzuschreiben, findet sich in einer Binnenunterscheidung verschiedener Formen von Technik.

»Cyborg Foundation focuses on Artificial Senses (AS) where the stimuli is gathered by the technology, but the intelligence is created by the human – as opposed to Artificial Intelligence (AI) where the intelligence is created by the machine itself.« (Cyborg Foundation, 2022)

Die von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas verwendeten technischen Artefakte werden hier ausdrücklich von sogenannten intelligenten Technologien abgegrenzt. Diese Unterscheidung zwischen Technik mit und ohne eigene Intelligenz bildet die Grundlage dafür, dass künstliche Sinnesorgane – als Technik ohne Intelligenz – den Nutzer\*innen als Akteuren zugeordnet werden können. Die Technik wird auf die Funktion eines Körperteils reduziert, das, analog zu organischen Körperteilen, von der jeweiligen Person gesteuert wird. Die Reize, die das künstliche Sinnesorgan aufnimmt, werden – laut den drei Personen – nicht maschinell vorinterpretiert, sondern erst im menschlichen Gehirn verarbeitet. Die technisch vermittelte Wahrnehmung bleibt damit vollständig dem Subjekt zugeordnet.

## Technik als Identitätsmerkmal

Nachdem die Technik als Körperteil eingeordnet und dem Akteur zugeschrieben wurde, erhält sie darüber hinaus auch eine identitätsprägende Relevanz. In den medialen Auftritten von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas finden sich wiederholt Formulierungen wie:

»To me to be a cyborg is to understand technology as part of your identity.« (The Artian, 2020)

»I've been a cyborg for 10 years now. I don't feel like I'm using technology or wearing technology. I feel like I am technology. I don't think of my antenna as a device – it's a body part.« (The Guardian, 2014)

Die drei Personen definieren die Technik als zentrales Merkmal ihres Selbstverständnisses. Sie integrieren sie nicht stillschweigend in ihren Körper, sodass sie unbemerkt in ihrer Handlungsmacht aufgeht. Vielmehr wird sie explizit als dominantes Merkmal hervorgehoben, das alle anderen Eigenschaften überstrahlt. In der Aussage »I am technology« erscheint Technik nicht lediglich als funktionaler Bestandteil des Körpers, sondern als identitätsstiftender Kern des Subjekts. Die Aussage von Neil Harbisson verweist darauf, dass mit dem Anbringen seiner Antenne ein Kategorienwechsel stattgefunden habe, der bis heute seine Selbstbeschreibung prägt. Dieser Wechsel wird nicht allein auf die materielle Anreicherung des Körpers mit Technik zurückgeführt, sondern ebenso auf die veränderte Sinnesverwendung und Weltwahrnehmung (Huberman, 2023). Die beigemessene

Relevanz dieser technischen Erweiterung zeigt sich auch in der expliziten Verwendung der Kategorie Cyborg zur Beschreibung der eigenen Identität. Die drei Personen könnten ihre Körper zwar auch modifizieren und neue Erfahrungen machen, ohne sich umzukategorisieren. Mit dem bewussten Kategorienwechsel markieren sie jedoch, dass sie die Körperveränderung als essenzielle Transformation begreifen. Aus einer zunächst losen Unterscheidung zwischen modifizierten und nicht modifizierten Körpern wird so eine Differenz von kategorialer Relevanz (Kapitel 4).

An die Beschreibung der Technik als identitätsveränderndes Moment schließt sich eine weiter ausdifferenzierte Selbstbeschreibung der drei Personen als Cyborgs an. Ihre neue Identität verstehen sie dabei nicht als eine bloße Erweiterung des Humanen oder als eine Spielart menschlicher Subjektivität. Vielmehr positionieren sie sich als Angehörige einer eigenständigen Spezies, die sich relational zu Menschen, Tieren und Maschinen verortet.

### Positionierung gegenüber dem Menschen

Für die Positionierung gegenüber dem Menschen lassen sich zwei unterschiedliche Deutungen beobachten. Neil Harbisson und Moon Ribas beschreiben sich als Angehörige der Spezies Cyborg, da ihre Körper durch die Technik Anteile hinzugewonnen hätten, die sich ihrem Verständnis nach nicht mehr der menschlichen Spezies zurechnen lassen (Berliner Zeitung, 2021). Das Cyborg-Sein markiert hier den Übergang in einen Bereich jenseits des Humanen. Es fängt das auf, was aus der Kategorie Mensch herausfällt. In diesem Sinne verstehen sich Neil Harbisson und Moon Ribas als ›mehr als menschlich‹. Diese erste Version des Cyborg-Seins folgt dabei der Logik einer doppelten Spezieszugehörigkeit – in Anlehnung an das Konzept einer im Lebensverlauf angenommenen doppelten Staatsbürgerschaft. Cyborgs gelten nicht als Unterkategorie des Humanen, sondern als eigenständige Kategorie neben der des Menschen, wobei Personen beiden Kategorien gleichzeitig angehören können sollen. Die menschliche Zugehörigkeit bleibt bestehen, während die Zugehörigkeit zur Spezies der Cyborgs zusätzlich angenommen wird. Im Verständnis von Neil Harbisson und Moon Ribas bedeutet dies somit nicht, dass Personen durch ihr Cyborg-Sein weniger menschlich seien (Zeit Online, 2012). Dass sie dennoch ihr Cyborg-Sein als primäre Kategorisierung hervorheben, ergibt sich aus einer bewussten Akzentuierung der nichtmenschlichen Anteile in ihrer Selbstdarstellung, nicht aus einer totalen Verneinung des Humanen. Ihre Zugehörigkeit zum Menschsein wird nicht zurückgewiesen, sondern lediglich als weniger relevant markiert.

Zusätzlich zu dem Begriff Cyborg verwenden Neil Harbisson und Moon Ribas auch die Bezeichnung ›transpecies‹. Die technischen Anteile, die ihre nichtmenschlichen Merkmale darstellen und sie zum Cyborg machen, orientieren sich an Fähigkeiten anderer Spezies – bspw. an Tieren mit Antennen, Organismen, die UV-



oder Infrarotwahrnehmung besitzen, oder an Arten, die über Schädelknochen hören können. Die künstlichen Körperteile, die nicht dem Humanen zugerechnet werden, erscheinen in diesem Verständnis als Ausdruck artenübergreifender Gemeinsamkeiten mit anderen Lebewesen (ORF, 2017). Zusammenfassend lässt sich die erste von Neil Harbisson und Moon Ribas vertretene Version damit wie folgt beschreiben: Als ›transpecies Cyborg‹ kann eine Person verstanden werden, die der Kategorie Mensch angehört, zugleich aber durch technische Körperteile eine zusätzliche Zugehörigkeit zur Spezies Cyborg erlangt hat, wobei die künstlichen Körperteile Merkmale aufweisen, die an sensorische oder physiologische Fähigkeiten anderer Spezies erinnern. In dieser Verbindung menschlicher, künstlicher und tierähnlicher Elemente konstituiert sich die Kategorie des ›transpecies Cyborg‹.

Auch Manel de Aguas bezeichnet sich als ›transpecies Cyborg‹, entwickelte über die Zeit jedoch eine andere Version dieser Kategorie. In früheren Selbstbeschreibungen hatte er sich ähnlich wie Neil Harbisson und Moon Ribas als partiell nichtmenschlich verstanden. Anders als diese betont Manel de Aguas jedoch von Beginn an ein sukzessives Abnehmen seiner menschlichen Zuordnung im Zuge seiner Transformation.

»We also call this as a transpecies movement, because we are kind of breaking the walls of our human identity and we started to feel less human than before or discovering a part inside us that is not entirely represented by the human identity you know, but out of the human walls.« (The Artian, 2020)

Während Neil Harbisson und Moon Ribas keinen Widerspruch zwischen dem Menschsein und Cyborg-Sein sehen und betonen, dass Cyborgs nicht notwendigerweise weniger menschlich sein müssen, beschreibt Manel de Aguas, dass eine vollständige Einordnung als Mensch und als Cyborg in seinem Verständnis nicht miteinander vereinbar sei. Es handele sich nicht um eine additive Erweiterung, sondern um eine Umverteilung der Zugehörigkeit. Das Menschsein tritt zurück, je stärker die Kategorisierung als Cyborg in den Vordergrund rückt.

In seiner neueren Interpretation der Cyborg-Kategorie orientiert sich Manel de Aguas noch stärker an der Logik der Transgeschlechtlichkeit. Er beschreibt, mittlerweile erkannt zu haben, schon immer Cyborg gewesen zu sein. Seine Selbstbeschreibung wechselt damit von einer Erzählung des sukzessiven Übergangs hin zu einer Form der Identitätsenthüllung. Er präsentiert sich fortan als vollständig nichtmenschlich und verwendet die Kategorie Cyborg nun in grundlegend veränderter Weise:

»It actually doesn't come from ›transition‹, in this case ›tran‹ comes from transceding. Because I'm not transitioning between human and my species, I am born being my own species. I have the human biology, but I don't feel human. I

am transcending my supposed identity that I have to have.« (The Irregular Report, 2019)

An die Stelle der früheren Vorstellung eines graduellen Kategorienwechsels vom Menschen zum Cyborg tritt nun die Deutung, er sei im Kern bereits von Beginn an seiner eigenen Spezies zugehörig gewesen. Die Kategorisierung als Mensch erscheint in dieser Perspektive als eine von außen zugeschriebene »supposed identity«, die er nun transzendiert. Das Cyborg-Sein wird nicht mehr als Ergebnis eines Transformationsprozesses verstanden, sondern als authentischer Ausdruck einer vormals verdeckten, nun sichtbar gewordenen Identität. Die Bezeichnung »transpecies« verweist bei Manel de Aguas nicht primär auf eine Nähe zu anderen Lebewesen im Sinne eines speziesübergreifenden Seins, auch wenn solche Bezüge punktuell vorhanden sind. Vielmehr bezieht sich der Begriff auf das Transzendieren der menschlichen Kategorisierung zugunsten einer nichtmenschlichen Selbstverortung als Cyborg.

Das vollständige Ablegen der menschlichen Zuordnung zugunsten seiner – aus seiner Sicht – wahren Identität als »transpecies Cyborg« manifestiert sich auch in einem symbolischen Akt: dem Wechsel seines Namens. In öffentlichen Auftritten verwendet er nicht mehr seinen Geburtsnamen Manel Muñoz, sondern tritt unter dem Namen Manel de Aguas auf. Dieser neue Name ist inspiriert von seiner erweiterten sensorischen Wahrnehmung von Temperatur, Luftdruck und Luftfeuchtigkeit durch seine sogenannten Wetterflossen, die er mit Unterwassererfahrungen assoziiert.

»Taipei's weather feels so humid! I spend my days constantly hearing bubbles inside my head. So much humidity makes me feel underwater.« (de Aguas, 2020c)

Auch wenn es sich dabei nicht um eine amtliche Namensänderung handelt, wie sie etwa im Kontext transgeschlechtlicher Biografien vorkommt, fungiert der neue Name dennoch als performatives Element. Er wird bewusst eingesetzt, um den vollzogenen Kategorienwechsel nach außen darzustellen und die neue Selbstverortung als nichtmenschlich zu markieren. Der Namenswechsel ergänzt damit die narrative Wendung von der Transformation hin zur Selbstenthüllung und macht die Distanzierung von der menschlichen Zuordnung auch für andere sichtbar.

Vergleicht man die beiden Versionen der Kategorie des »transpecies Cyborg«, zeigt sich, dass beide Konzepte den Cyborg als eine alternative Kategorie zum Humanen entwerfen (Kapitel 4). In beiden Varianten wird ein Akt der »trans of migration« (Brubaker, 2023, S. 153) beschrieben, in dem sich Personen mit ihren veränderten Körpern zusätzlich oder vollständig einer neuen Kategorie zuordnen. Technisch angereicherte Körper führen in den Beschreibungen somit nicht zu einem undefinierten Hybridzustand, sondern zu einer Selbstverortung in eine neu konturier-

te Kategorie. Der Cyborg wird nicht als uneindeutiger Grenzfall konstruiert, sondern als eigenständige Spezies. Während die Interpretation von Neil Harbisson und Moon Ribas die Kategorisierung als Cyborg nicht exklusiv versteht und parallele Zugehörigkeiten zu verschiedenen Spezieskategorien zulässt, fordert Manel de Aguas' Verständnis eine eindeutige, exklusive Zugehörigkeit. Personen werden dabei entweder als Mensch oder als Cyborg eingeordnet, nicht jedoch in beide Kategorien zugleich.

## Positionierung gegenüber Tieren und Maschinen

In ihrer Selbstbeschreibung positionieren sich Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas nicht nur relational zum Humanen, sondern auch zur Natur und dem Planeten, zu jenen anderen Spezies, denen sie sich angenähert sehen, sowie zu Maschinen. Die Hinwendung zur Natur und dem Planeten und die Annäherung an tierische Wahrnehmungsformen werden dabei als zentrale Merkmale der Cyborg-Kategorie präsentiert. Maschinen hingegen dienen der Abgrenzung.

Eine eindrückliche Darstellung des Verhältnisses zwischen Cyborgs und Natur zeigt ein Foto von Manel de Aguas. Es zeigt eine Hand und einen Ast vor hellem Hintergrund. Die Hand ist mit Kabeln umwickelt und ragt von links unten in die Bildmitte. Sie ist geöffnet, als wollte sie etwas greifen. Von rechts oben nähert sich ein dünner Ast mit mehreren Zweigen, deren Anordnung ebenfalls an eine Hand erinnert. Die beiden Elemente berühren sich fast. Die Bildunterschrift lautet: »Cyborgs love nature.« (de Aguas, 2019a)

Mit der Anordnung der Bildelemente wird eine visuelle Referenz zu Michelangelos Fresko »Die Erschaffung Adams« aus der Sixtinischen Kapelle hergestellt, in dem sich Gott und Adam mit ausgestrecktem Zeigefinger annähern. Während Michelangelos Original den Moment abbilden will, in dem Gott Adam das Leben einhaucht, wird die Konstellation in der Fotografie von Manel de Aguas umgedeutet. An die Stelle Adams tritt eine verkabelte Cyborg-Hand, an die Stelle Gottes ein Ast als Symbol für die Natur. Diese Darstellung erlaubt zwei kompatible Deutungen des Verhältnisses zwischen Cyborg und Natur. Einerseits erscheint die Natur als Schöpferin des Cyborgs, die ihm Leben verleiht. Der Cyborg wird so nicht als Gegensatz zur Natur positioniert, sondern als natürliches Phänomen gedeutet. Andererseits zeigt das Bild auch eine bewusste Hinwendung des Cyborgs zur Natur. Er sucht aktiv nach seinem natürlichen Ursprung, statt sich nicht von diesem zu entfernen. Cyborg und Natur wirken damit nicht wie gegensätzliche Pole, sondern als aufeinander bezogene, positiv konnotierte Einheiten.

Wie genau Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas ihre Hinwendung zur Natur verstehen, erläutern sie in zahlreichen Interviews. Immer wieder

beschreiben sie das Bedürfnis, durch Technik in eine tiefere Verbindung mit der natürlichen Umwelt treten zu wollen. Moon Ribas erklärt:

»There are many things that happen around us that we cannot perceive. So if you have technology you can reveal this reality and get deeper experience of the planet.« (CNN, 2018)

Die Motivation für den Einsatz technischer Erweiterungen liegt nach eigener Darstellung nicht in der Abgrenzung vom Natürlichen, sondern in der Absicht, bislang unzugängliche Aspekte der natürlichen Welt erfahrbar zu machen. Die drei Personen beschreiben die menschliche Wahrnehmung als grundsätzlich begrenzt und selektiv. Ihre Technik dient ihnen dazu, diese Begrenzung zu durchbrechen und sich einer umfassenderen, intensiveren Erfahrung des Planeten zu öffnen. Im Zentrum stehen dabei insbesondere Phänomene, die gemeinhin dem Bereich der Natur zugeordnet werden, wie atmosphärische Veränderungen, infrarote oder ultraviolette Strahlung, tektonische Bewegungen oder Luftfeuchtigkeit. Die Technik wird damit nicht als Gegenpart zur Natur gedacht, sondern als eine Möglichkeit zur Erweiterung der sinnlichen Resonanz mit ihr. Sie soll eine neue Form der Koexistenz ermöglichen, in der die Trennlinie zwischen dem Technischen und dem Natürlichen zunehmend verwischt.

Die Verknüpfung ihres Verständnisses des Cyborg-Seins mit einem Interesse an der Erkundung des Planeten steht – bewusst oder unbewusst – in der Tradition der ursprünglichen Bedeutung des Cyborg-Begriffs. Dieser stammt aus dem Kontext der Raumfahrt (Kapitel 4) und bezeichnete ursprünglich das Konzept eines Menschen, der durch technische Modifikationen an die extremen Lebensbedingungen des Weltraums angepasst wird (Clynes & Kline, 1960). Der Cyborg war damit von Anfang an eine Kategorie für eine Person, die sich der Erforschung des Universums widmete. Diese historische Konnotation spiegelt sich in der Selbstbeschreibung von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas zum einen im Motiv der planetarischen Neugier, zum anderen in ihrem spezifischen Verständnis des Verhältnisses von Körper und Umwelt wider. In beiden Fällen – beim technisierten Menschen für die Raumfahrt ebenso wie beim ›transpecies Cyborg‹ – wird nicht die Umwelt an die Bedürfnisse des Körpers angepasst, sondern der Körper transformiert, um sich besser an die Umwelt anzupassen. Die Technik fungiert als Schnittstelle, die neue Formen des Erlebens und Überlebens in einer bestehenden Umwelt ermöglicht, ohne aktiv in diese eingreifen zu müssen. Dabei wird diese Form der Körpermodifikation zugleich als Beitrag zum Umweltschutz ausgelegt. So beschreibt Neil Harbisson seine Motivation zur technischen Erweiterung explizit als Maßnahme im Sinne ökologischer Nachhaltigkeit:

»Wenn wir alle nachts sehen könnten, dann gäbe es weniger Lichtverschmutzung. [...] Je stärker wir uns transformieren, desto besser ist das für den Planeten.« (Berliner Zeitung, 2021)

Das Cyborg-Sein wird von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas somit nicht nur als Ausdruck einer neugierigen Hinwendung zur natürlichen Welt verstanden, sondern zugleich als umweltethisches Projekt. Der technisch erweiterte Körper dient nicht der Kontrolle oder Optimierung der Umwelt, sondern wird als Mittel ihres Schutzes begriffen. Als Cyborgs begreifen sie sich gleichermaßen als umweltinteressierte wie auch umweltschützende Lebewesen.

Zur Verknüpfung des Cyborgs mit der Natur trägt ebenfalls bei, dass Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas ihr Cyborg-Werden als neue Evolutionsstufe verstanden wissen wollen. Die durch technische Erweiterungen veränderte Wahrnehmung wird von ihnen als Auslöser einer irreversiblen Transformation beschrieben. Das Cyborg-Sein ist für sie somit kein vorübergehender Anpassungsmodus, sondern eine neue Form des Daseins.

»So I feel that being human is something temporary. We haven't been always human.« (Ribas, 2018)

»We don't need to wait for evolution. We can evolve in our lifetime.« (Arte TRACKS, 2017)

Diese Gleichsetzung der Körpermodifikation mit einem Evolutionsschritt unterstreicht den Anspruch auf Dauerhaftigkeit. Evolution wird im Alltagsverständnis meist als Einbahnstraße begriffen: als gerichteter Prozess, in dem sich Spezies unumkehrbar verändern. Eine Rückentwicklung ist in diesem Verständnis nicht vorgesehen. Darüber hinaus trägt der Evolutionsbegriff zur Naturalisierung der Cyborg-Kategorie bei, indem die Körpermodifikation als künstlicher Ersatz der biologischen Evolution interpretiert wird. Die Formulierung »wait for evolution« impliziert, dass die natürliche Evolution als zu langsam empfunden wird. Das eigene Eingreifen in den Körper erscheint dadurch als kompensatorische Handlung. Das Cyborg-Werden wird damit zunächst als kulturelle Praxis beschrieben, nicht als natürlicher Prozess. Indirekt aber erfährt diese Praxis eine Form der Naturalisierung, indem suggeriert wird, dass der selbstbestimmte Eingriff in den Körper »im Sinne der Evolution« erfolge und der Evolution unter die Arme greife. Der evolutionäre Rahmen verleiht dieser Selbsttransformation dabei nicht nur eine Richtung, sondern auch Legitimität. Die Veränderung des Körpers wird nicht als willkürliche Modifikation dargestellt, sondern als Teil eines größeren, quasi-natürlichen Entwicklungspfad. Die Praxis der technischen Anreicherung des Körpers wird so in den Horizont eines biologischen Narrativs eingebettet und der

Cyborg erscheint als ein Wesen, das sich aus eigenem Antrieb zur nächsten Stufe der Evolution entwickelt hat.

Um die Natur besser wahrnehmen und sich an sie anpassen zu können, geben Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas außerdem an, sich von anderen Lebewesen inspirieren zu lassen, woraus sie mitunter auch – wie beschrieben – ihre Bezeichnung als ›transpecies‹ ableiten.<sup>1</sup>

»I have an interest in sci-fi, but nature is already amazing – some animals can see ultraviolet and infrared, while some jellyfish never die. If we apply these things to our reality, our understanding of the planet will also change.« (Vice, 2016)

»Hearing through bone conduction is something that dolphins do, an antenna is something that many insects have, and knowing where North is is something that sharks can also detect. These senses are very natural, they already exist but we can now apply them to humans.« (CNN, 2016)

Indem die drei Personen andere Spezies als Inspirationsquelle für die Entwicklung ihrer Technik benennen, schreiben sie der Natur wiederholt die Rolle einer schöpferischen Instanz zu. Die technischen Erweiterungen ihrer Körper orientieren sich an Sinnesorganen, die im Tierreich vorkommen. Sie erscheinen damit als ›Erfindung der Natur‹, die durch technische Mittel reproduziert wird. Wie schon bei der Einordnung der Körpermodifikation als vorweggenommene Evolutionsstufe bleibt das Artifizielle dabei sichtbar, wird aber zugleich naturalisiert. Während die Körperveränderung im evolutionären Narrativ als Beitrag zur Natur gerahmt wurde, wird hier die Natur selbst zur Urheberin erklärt. Die Tiere werden zu Vorbildern, deren Fähigkeiten durch Technik auf den Menschen übertragen werden. Auch in diesem Aspekt der Darstellung wird das Cyborg-Sein nicht als Bruch mit der Natur verstanden, sondern als Ausdruck eines tieferen Eingebundenseins in sie. Der Cyborg wird, statt als Gegenfigur zur Natur, als deren konsequente Fortsetzung konstruiert.

Aus der Nutzung tierischer Fähigkeiten als Inspirationsquelle leiten Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas außerdem ab, dass eine Annäherung an andere Spezies stattfindet:

»Becoming a cyborg doesn't make me feel closer to technology or to machines. It makes me feel closer to nature and to other animals.« (Ribas, 2018)

»It also gets you closer to the other species because you understand that you are a different species among the others, you know. But you're not better and you're not less than the others, so if you deserve this respect in this diversity

1 Dies erinnert an den Ansatz der Wissenschaft Bionik, zu der sie jedoch keinen expliziten Bezug herstellen.

everyone deserves it. So, nature is horizontal. Everyone deserves respect and I think that is a good way to see it.« (The Artian, 2020)

»We both don't like to call it like superpowers, because this is something like to make it superior to other things [...] The nature is full of species that have different senses and different organs, and they are not organized in a hierarchy. They're all, let's say, different.« (The Artian, 2020)

Die Hinwendung zum Planeten und der Wunsch nach einer intensiveren Wahrnehmung natürlicher Phänomene stehen im Zentrum der Selbstbeschreibungen. Die entstehende Ähnlichkeit mit anderen Spezies wird dabei nicht als primäres Ziel, sondern als Nebenprodukt dieser Modifikationen beschrieben. Die Nähe zu Tieren wird einerseits optisch begründet – bspw. durch die visuelle Anlehnung der technischen Antennen an Insekten –, andererseits über geteilte sensorische Fähigkeiten. Wie Delfine nehmen auch Neil Harbisson und Manel de Aguas Farben bzw. Wetterphänomene über Knochenleitung wahr.

Mit dieser Beschreibung, Cyborgs würden Tieren in bestimmten Hinsichten ähnlich, wird zum einen ein Näheverhältnis diagnostiziert, zum anderen aber auch eine klare Distanz gewahrt. Cyborgs und andere Tiere bleiben voneinander unterscheidbare Spezies. Die drei Personen werden durch ihre künstlichen Sinnesorgane nicht zu dem jeweiligen Tier, an dem sie sich orientieren. Sie verkörpern eine neue, dritte Spezies. Diese neue Spezies wird dabei nicht in ein hierarchisch übergeordnetes Verhältnis zu anderen Spezies gestellt. Im Verhältnis zu Tieren sehen sich die Cyborgs weder als überlegen noch als unterlegen. Sie verstehen sich als gleichwertige, wenn auch andersartige Wesen innerhalb eines gemeinsamen ökologischen Gefüges. Der Verweis auf die Vielfalt von Organen und Sinnen in der Natur stützt dieses Verständnis von Gleichwertigkeit.

Diese Behauptung einer Gleichwertigkeit der Spezies impliziert zugleich auch eine Aussage über das Verhältnis von Mensch und Cyborg. Wenn alle Spezies als gleichwertig verstanden werden, gilt dies auch für Menschen und Cyborgs. Auch wenn Cyborgs eine neue Spezies darstellen, die den Menschen zum Ausgangspunkt hat, soll das Cyborg-Werden nicht als Weiterentwicklung zu einer höheren Stufe, im Sinne eines ›Menschen 2.0‹, verstanden werden, sondern als Entwicklung zu etwas grundlegend Anderem. Die Evolution erscheint in diesem Verständnis nicht als vertikale Abfolge immer höherer Stufen. Sie gilt als horizontale Ausdifferenzierung mit vielfältigen Abzweigungen. Cyborgs werden nicht als neue Krone der Schöpfung präsentiert, sondern steigen im Gegenteil von jenem Thron herab, den der Mensch in vielen Vergleichen mit anderen Tieren traditionell für sich beansprucht.

Die von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas entworfene Version des Cyborgs lässt sich damit auch als Kritik am Anthropozentrismus verstehen (Huberman, 2023). Statt den Menschen zum Maß aller Dinge zu machen, plädieren sie



für eine posthumane, nicht-hierarchische Perspektive auf die Vielfalt des Lebens. Mit dieser Haltung stehen sie in gewisser Nähe zum kritischen Posthumanismus (Kapitel 3) sowie zum Cyborg-Begriff von Donna Haraway (1985). Zwar reproduzieren sie in ihrer Konzeption die Grenzen zwischen Mensch und Tier, wenn sie etwa formulieren, dass sie sich weniger menschlich, dafür aber Tieren näher fühlen. Sie operieren also weiterhin mit diesen drei Kategorien als gegebenen und voneinander getrennten Einheiten. Gleichzeitig begreifen sie das Entstehen des Cyborgs als einen Schritt hin zu einer weniger hierarchisch organisierten Ordnung der Spezies. Die zentrale Stellung des Menschen als Krone der Schöpfung wird relativiert, was mit einem der zentralen Motive des kritischen Posthumanismus übereinstimmt. Die Perspektive des Transhumanismus hingegen, die den Cyborg als vertikale Weiterentwicklung des Menschen zu einem überlegenen Stadium interpretiert, wird ausdrücklich zurückgewiesen.

Die Einordnung des Cyborgs als naturverbundenes Wesen zeigt sich nicht nur in den verbalen Selbstbeschreibungen der drei Personen, sondern auch in bildlichen Darstellungen und den dazugehörigen Untertiteln.

Auf dem Instagram-Account von Moon Ribas finden sich mehrere Fotografien, die sie tanzend in Naturlandschaften zeigen, etwa auf Bergen oder am Meer. Die Bildunterschrift lautet jeweils: »Waiting for Earthquakes« (Ribas, 2016, 2020).

Obwohl die Informationen über auftretende Erdbeben per Bluetooth-Verbindung über ihr Smartphone an ihre Implantate gesendet werden und damit ortsunabhängig spürbar sind, präsentiert sich Moon Ribas bewusst in natürlichen Umgebungen. Die Wahl der Szenerie unterstreicht visuell die von ihr formulierte Annäherung an die Natur. Die Darstellung verbindet damit die künstlich erzeugte Sensibilität für tektonische Bewegungen mit einer körperlichen Präsenz in der Landschaft.

Bei Manel de Aguas finden sich wiederholt Fotografien und Videos, die ihn nach eigenen Angaben beim Betreiben von »Photosynthese« zeigen.

In einem dieser Videos sitzt er unter blauem Himmel, trägt sommerliche Kleidung und eine Sonnenbrille, mit der er in Richtung Sonne blickt. An seinem Kopf sind seine Wetterflossen zu sehen. In den Händen hält er zwei Solarmodule, die er zur Sonne ausrichtet. Über Kabel sind diese mit den Wetterflossen verbunden. Die Bildunterschrift lautet: »Performing my photosynthesis this morning (charging my Weather Fins using the solar energy)« (de Aguas, 2020g)

Indem Manel de Aguas das Aufladen seiner technischen Artefakte mittels Solarmodulen als Photosynthese bezeichnet, greift er – wie zuvor schon beim Begriff der Metamorphose – erneut auf ein Vokabular aus der Biologie zurück. In diesem Fall setzt er seine Tätigkeit mit pflanzlichen Prozessen gleich und präsentiert sich als

Cyborg, der an natürlichen Energieumwandlungsprozessen teilhat. Diese Angleichung an pflanzliches Leben unterstreicht seine Darstellung als ein Wesen, das sich mit der Natur verbindet, anstatt sich von ihr zu distanzieren. Neben dieser bildlichen Imitation biologischer Prozesse verweisen die verwendeten Solarmodule zugleich auf eine Form umweltschonender Energiegewinnung. Damit wird erneut das Motiv des Cyborgs als Umweltschützer aufgegriffen.

Als Kehrseite der Hinwendung zur Natur, der Verbindung mit dem Planeten und der Annäherung an andere Tierarten zeigt sich in der Konstruktion der drei Personen eine deutliche Abgrenzung von der Vorstellung, durch Technik maschinenähnlicher zu werden. Diese Abgrenzung wird nicht explizit ausgearbeitet. Sie erscheint lediglich in selbstverortenden Formulierungen, in denen betont wird, dass sie sich nicht wie Maschinen, sondern Tieren näher fühlen. Tiere und Maschinen werden dabei als zwei entgegengesetzte Entwicklungspfade markiert. Während die Orientierung an tierlichen Fähigkeiten als wünschenswerte Inspiration beschrieben wird, gilt die Annäherung an Maschinen nicht als erstrebenswert. Maschinen dienen nicht als Vorbilder oder Bezugspunkte für das Cyborg-Sein. Sie verkörpern vielmehr eine Richtung, von der sich die drei Personen bewusst absetzen. In der Darstellung der drei Personen zeigt sich damit ein doppeltes Verständnis von Technik und Maschine. Technik wird als neutraler Rohstoff begriffen, den sie als Mittel zur Hinwendung zur Natur einsetzen. Sie dient dazu, tierische Organe nachzubilden oder neue Sinne zu entwickeln. In dieser Lesart stehen Technik und Natur nicht im Gegensatz zueinander, sondern erscheinen als miteinander vereinbar. Maschinen hingegen werden – ähnlich wie Tiere – als ein Gegenüber des Menschen verstanden, dem sich der Cyborg theoretisch annähern könnte. Auch hier könnte Technik als Mittel dienen, um eine maschinenähnliche Existenzweise zu ermöglichen. Doch genau diese Möglichkeit wird von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas abgelehnt. Die Technik, die sie nutzen, wird nicht in den Dienst einer maschinellen Selbstverwandlung gestellt, sondern dient in ihrem Verständnis der Annäherung an Natur, Planet und tierliche Wahrnehmungsweisen.

Insgesamt sind mit der Hinwendung zur Natur als Schöpferin, dem Interesse an einer erweiterten Wahrnehmung des Planeten, der Orientierung an anderen Spezies sowie der bewussten Abgrenzung von Maschinen die zentralen Elemente benannt, die Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas als Kern der Kategorie Cyborg verstehen.

### ›Zurück zur Natur‹ als Strategie gegen eine Entfremdungskritik

Vor dem Hintergrund, dass mit der technischen Anreicherung des Körpers häufig die Sorge vor einer wachsenden Ungleichwertigkeit zwischen Körpern mit und ohne Technik sowie vor einer möglichen Entfremdung vom Humanen einhergeht, stellt sich auch im Hinblick auf die hier analysierten Darstellungen die Frage, wie sich

diese zu den genannten Befürchtungen verhalten. Grundsätzlich zeigt sich, dass Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas die an ihrem Körper angebrachte Technik als neue Sinnesorgane verstehen und **ihr** eine zentrale Bedeutung für die Neuverortung ihrer Selbst zuschreiben. Die technischen Erweiterungen markieren dabei eine grundlegende Verschiebung in ihrer kategorialen Einordnung – weg vom Menschen, hin zum Cyborg. In ihren Selbstdarstellungen wird dabei jedoch deutlich, dass diese neue Kategorisierung des technisch angereicherten Körpers als Cyborgkörper nicht im Sinne einer transhumanistischen Weiterentwicklung des Menschen zu einer überlegenen Evolutionsstufe verstanden wird, sondern als horizontale Ausdifferenzierung gleichwertiger Körperformen. Im Hinblick auf die Sorge vor einer verstärkten Ungleichbewertung zwischen Körpern liefert die Darstellung der drei Personen somit eine Interpretation, die dieser Befürchtung explizit widerspricht. Zwar wird der technisch veränderte Körper sichtbar gemacht und als bedeutungsvoll hervorgehoben, jedoch ohne jede Konnotation von Optimierung oder funktionaler Steigerung. Die drei Personen begreifen ihren technisch angereicherten Körper nicht als ›besseren‹, sondern lediglich als ›anderen‹ Körper. Eine aufwertende Distinktion gegenüber nicht erweiterten Körpern wird nicht vorgenommen. Vielmehr richtet sich ihre Selbstbeschreibung ausdrücklich gegen jede Form der Hierarchisierung. In ihren Aussagen betonen sie wiederholt, dass die Vielfalt körperlicher Ausprägungen nicht bewertet, sondern anerkannt werden solle. Anstelle einer Verstärkung von Ungleichwertigkeit lässt sich in ihren Darstellungen somit ein Impuls zur Relativierung solcher Differenzen zugunsten einer horizontalen Koexistenz unterschiedlicher Körperformen erkennen.

Gleichwohl irritieren Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas mit ihren Konzeptionen der Kategorie des ›transpecies Cyborg‹ alltägliche Routinen der Humandifferenzierung. Indem sie sich selbst als teilweise oder vollständig nicht-menschliche Cyborgs verorten, stellen sie die Annahme infrage, dass die Zugehörigkeit zur Kategorie Mensch eine biografisch stabile Einordnung sei. Sie präsentieren diese Kategorisierung vielmehr als potenziell überwindbar. Zwar erfolgt die Einordnung als Mensch bei der Geburt, doch könne sie sich im Laufe des Lebens verändern. In der Auslegung der drei Personen wird damit grundsätzlich infrage gestellt, wie die Kategorie Mensch konzipiert ist. Ihre Selbsteinordnung als Cyborg wirft die Frage auf, wer genau sich mit welcher Stabilität und zeitlichen Dauer unter der Kategorie des Humanen subsumieren lässt, und wer gegebenenfalls herausfällt und einer anderen Kategorie zugeordnet werden muss.

Ähnliche Infragestellungen der vermeintlichen Natürlichkeit menschlicher Zugehörigkeit leisten auch andere transspezieshafte Identitätskonzepte (Dölker, 2016). Subkulturelle Phänomene wie die Otherkin-Community, deren Mitglieder sich mit nichtmenschlichen Wesen wie Tieren, mythischen Kreaturen oder fiktiven Figuren identifizieren, öffnen alternative Denk- und Erfahrungsräume, um normative Konzepte von Zuordnung und Identität aufzubrechen (Hots, 2023; Johnston,

2013). Auch in diesen Kontexten werden diese nicht als statisch, sondern als fluid und prinzipiell überschreitbar gedacht, wodurch Möglichkeiten geschaffen werden, über die Grenzen des Humanen hinauszudenken, ohne dabei auf pathologisierende Deutungsmuster zurückzugreifen.

Die Tatsache, dass Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas sich als teilweise oder vollständig nichtmenschliche Cyborgs verstehen, scheint zunächst die Sorge vor einer Entfremdung vom Humanen durch die technische Anreicherung des Körpers zu bestätigen. Ihre Darstellungen entfalten eine klare Wegorientierung vom Humanen. An diese Beobachtung anschließend stellt sich daher mit Nachdruck die Frage, inwiefern sich in ihren Selbstdarstellungen dennoch Versuche erkennen lassen, diese bestätigte Wegbewegung vom Humanen nicht negativ zu konnotieren, sondern in etwas Positives zu wenden, um der Kritik an dieser Entwicklung etwas entgegenzusetzen und ihre technische Transformation dennoch zu legitimieren. Die hervorgebrachte Positionierung des Cyborgs zwischen Mensch, Tier und Maschine lässt sich als ein solcher Legitimationsversuch verstehen. In ihren Darstellungen widersprechen sie nicht nur der Vorstellung einer Orientierung an der Maxime kompetitiver Leistungssteigerung, sondern auch dem Vorwurf einer widernatürlichen Entwicklung. Ihre Erzählungen von einer Hinwendung zur Natur und einer Annäherung an andere Tierarten transportieren vielmehr den Eindruck einer Bewegung ›zurück zu den Wurzeln‹ und formulieren damit eine Gegeninterpretation zum Entfremdungsverdacht. Die Wegbewegung vom Humanen ist in ihrer Lesart nicht mit Entfremdung gleichzusetzen, sondern wird als Wiederannäherung an einen ursprünglichen Kern verstanden.

Dass ausgerechnet Menschen, Tiere und Maschinen die zentralen Bezugspunkte für die neue Kategorie des Cyborgs bilden, erscheint in gewisser Hinsicht wenig überraschend. Soll der Cyborg als eine Spezies verstanden werden, die sich aus dem Menschen heraus entwickelt, so bedarf es zunächst einer Abgrenzung vom Menschlichen. Um diese leisten zu können, muss jedoch zunächst geklärt werden, was das Menschliche überhaupt konstituiert. Zugleich stellt sich die Frage: Wohin entwickelt sich etwas, das sich vom Menschen entfernt? Tiere und Maschinen bieten sich als Referenzkategorien an, da sie im westlich geprägten Denken traditionell dazu dienen, das Menschsein zu konturieren (Kapitel 2 und 4). Sie verkörpern das ›Andere‹, an dem sich das Humane abarbeitet und von dem es sich abgrenzt (Hirschauer, 2025; Lindemann, 2018, 2021a). Damit eine Entität als eine solche Kontrastfolie fungieren kann, muss eine gewisse Ähnlichkeit bestehen. Nur wenn die zu unterscheidenden Phänomene auf einer höheren Abstraktionsebene als zusammengehörig gedacht werden, lässt sich eine Differenzierung vornehmen. So lassen sich etwa Menschen und Tiere unter ›Spezies‹ fassen, wodurch ihre Unterscheidung als Differenz innerhalb dieser erscheint. Auch Menschen und Maschinen können – etwa unter dem Aspekt der Produktionskraft oder als Kommunikationspartner – gemeinsam gedacht und anschließend voneinander abgegrenzt werden. Wie die zu

differenzierenden Kategorien sind auch die ihnen übergeordneten Kategorien dabei keine naturgegebenen Tatsachen, sondern selbst sozial konstruiert. Neben einer angenommenen Ähnlichkeitsstruktur ist eine zweite Bedingung für die Etablierung von Differenzkategorien entscheidend: ihre gesellschaftliche Relevanz. Differenzlinien entstehen vor allem dort, wo ein Bedürfnis nach Abgrenzung spürbar wird, bspw. durch beobachtete Annäherungen. Wenn Maschinen zunehmend menschliche Tätigkeiten übernehmen oder Kommunikationsformen imitieren, wächst das Bedürfnis, die Grenze zwischen Mensch und Maschine neu zu definieren und zu stabilisieren.

Soll der Cyborg als neue Kategorie etabliert werden, die die Grenzen des Humanen zumindest partiell überschreitet, muss er in Beziehung zum bestehenden Kategoriensystem gesetzt werden. Seine Position ist sowohl im Verhältnis zur Kategorie Mensch als auch zu den etablierten Alternativen Tier und Maschine zu bestimmen. Nur so lässt sich argumentieren, inwiefern der Cyborg als eigenständige, neue Alternative zum Humanen gedacht werden kann. Ähnlich wie bei der Einführung neuer Geschlechtskategorien muss auch hier nachvollziehbar gemacht werden, worin genau die Differenz zur bestehenden Ordnung besteht (Vanagas & Vanagas, 2023).

Im Kontext der Evolutionstheorie (Darwin, 1871), auf die sich die drei Personen beziehen, wenn sie das Cyborg-Werden als evolutiven Entwicklungsschritt deuten, lassen sich Tiere, Menschen und Maschinen auch in eine zeitliche Abfolge bringen. Tiere erscheinen als dem Menschen vorgelagert, als frühere Stufe der Entwicklung. Maschinen hingegen gelten als vom Menschen hervorgebrachte Kulturprodukte und stehen damit zeitlich nach dem Menschen. Wenn die drei Personen nun betonen, dass sich Cyborgs eher Tieren als Maschinen annähern, implizieren sie somit eine ›Rückbesinnung auf die Wurzeln‹. Obwohl Cyborgs als menschengemachte Phänomene durchaus Ausdruck kultureller Prozesse sind, wird dieser Prozess nicht als Entfremdung oder Abkehr vom Ursprung gedeutet, sondern als Wiederannäherung an dieses Ursprüngliche, Vormenschliche. Die Selbstverortung der drei Personen folgt damit einer normativen Vorstellung, die tief in der westlichen Moderne verankert ist: der Idee, dass eine Annäherung an das Maschinelle den Menschen herabwürdige und daher zu vermeiden sei (Lindemann, 2018, 2021a). Die Nähe zum Tier erscheint demgegenüber als weniger problematisch und mitunter sogar als positiv besetzte Rückbindung an ein naturverbundenes Sein, das dem Menschlichen vorausgeht.

Die Argumentation der drei Personen, als Cyborgs eher den Tieren als den Maschinen ähnlich zu werden und sich der Natur sowie dem Planetarischen zuzuwenden, verweist insgesamt auf eine implizite Selbstverortung entlang des Natur-Kultur-Dualismus. Mit dieser Verortung ist auch eine spezifische normative Bewertung des Cyborgs verbunden. Der Natur-Kultur-Dualismus konzipiert Natur und Kultur als zwei voneinander getrennte, gegensätzliche Sphären. Diese Unterscheidung ist tief in der westlich geprägten Denkgeschichte verankert und wurde wesent-

lich durch das Christentum, die humanistische Philosophie (Sprenger et al., 2022) sowie die moderne Wissenschaft (Latour, 1991) geprägt. Im Christentum manifestiert sich diese Trennung in der Gegenüberstellung von Schöpfer und Schöpfung. Der Humanismus definiert den Menschen als vernunftbegabtes Wesen mit freiem Willen und schöpferischer Gestaltungskraft. Die moderne Wissenschaft wiederum trägt durch ihre Forschungspraxis zur Objektivierung der Natur bei, während sie Kultur als Resultat sozialer Konstruktionen begreift. Allen drei Traditionen ist gemeinsam, dass sie eine hierarchische Dichotomie zwischen einem aktiven und einem passiven Prinzip etablieren, die sich in der Trennung von Natur und Kultur niederschlägt. Natur erscheint dabei als reine, unberührte, ursprüngliche und objektive Wirklichkeit – als etwas, das entdeckt, erschlossen und bearbeitet werden kann. Kultur hingegen wird als das vom Menschen Geschaffene, Kontrollierte und Gestaltete verstanden – als bewusst hervorgebrachtes Gegenstück zur Natur (Sprenger et al., 2022). Aus marxistischer Perspektive wird Natur zur Ressource der Kultur. Sie bildet die Grundlage menschlicher Arbeit und Aneignung (Ameli, 2021). Zugleich ist sie nur im Kontrast zum vom Menschen Geschaffenen überhaupt als das ›Andere‹ denkbar (Descola, 2011) und existiert gewissermaßen erst im Gegenüber zur menschlichen Praxis.<sup>2</sup>

Die von den drei Personen entworfene Hinwendung zur Natur als dem Ursprünglichen ermöglicht eine positive Neubewertung des nichtmenschlichen Cyborgs. Die Rückwendung zur Natur fungiert dabei als bewusste Gegenposition zur gängigen Vorstellung des Cyborgs als Inbegriff von Optimierung, Effizienz und technologischer Selbstüberbietung. Mit dieser Selbstverortung grenzen sich die drei explizit von transhumanistischen Strömungen und Bodyhacking-Praktiken ab, die häufig für ihre Fortschrittsgläubigkeit und Entkörperlichung kritisiert werden. Zugleich dient das Naturmotiv als Kontrastfolie zur industrialisierten, entzauberten Welt (Weber, 1995).

Die Darstellung der drei Personen ähnelt damit der strategischen Verwendung des Bionik-Begriffs, wie er mitunter in der Beschreibung von Prothesen zum Einsatz kommt (Braune, 2016). Das Konzept der Bionik betont den Rückbezug auf die Natur bei der Entwicklung technischer Artefakte und trägt dazu bei, Technik natürlich und damit unproblematisch wirken zu lassen. In ähnlicher Weise wird auch in

---

2 Der Mensch selbst lässt sich im Rahmen des Natur-Kultur-Dualismus auf unterschiedliche Weise verorten. Eine einflussreiche Lesart bietet der Geist-Körper-Dualismus nach Descartes: Der vernunftbegabte Geist wird dem Bereich der Kultur zugeschrieben, während der Körper als Teil der Natur gilt (Sprenger et al., 2022). Alternativ lässt sich der Geist als spezifisch menschliche Natur verstehen, dem eine kulturell verfasste Gesellschaft gegenübersteht (Dumont, 1991; Sahlins, 2008). Eine weitere Variante stellt der Mensch-Umwelt-Dualismus dar, in dem der Mensch als Naturwesen erscheint, das jedoch von einer ihn umgebenden, externen Kultur geprägt wird (Sprenger et al., 2022).

der Selbstdarstellung von Harbisson, Ribas und de Aguas die Naturbezogenheit gezielt genutzt, um den Cyborg nicht als entfremdete Kategorie erscheinen zu lassen, sondern ihn moralisch aufzuwerten. Der Cyborg wird als Teil eines naturnahen, verantwortungsvollen und – im weiteren Sinne – heilenden Gegenentwurfs zur technisierten Moderne präsentiert.

### ›Transpecies Cyborgs‹ in und außerhalb der Kunst

Wie bereits rekonstruiert wurde, verstehen die drei Personen ihr Cyborg-Sein als erworben oder entdeckt, nicht jedoch als eine bei der Geburt zugewiesene Kategorisierung. Entsprechend heißt es auf der Webseite der Cyborg Foundation:

»Cyborg Foundation was created in 2010 by cyborg artists Neil Harbisson and Moon Ribas in order to help humans become cyborgs, defend the rights of cyborgs and promote cyborg art.« (Cyborg Foundation, 2022)

Die Formulierung »to help humans become cyborgs« verweist darauf, dass es sich beim Cyborg-Sein um eine bewusst herbeigeführte Selbstwerdung handelt. Es ist keine bloß passive Erfahrung, sondern das Ergebnis aktiver Selbstgestaltung.

Wie genau eine solche Selbsttransformation ablaufen soll, erläutert die Cyborg Foundation ausführlicher auf ihrer Webseite. Unter dem Punkt »Design Yourself« stellt sie eine fünfstufige Anleitung bereit, die veranschaulicht, wie der Prozess des ›becoming Cyborg‹ gestaltet werden kann (Cyborg Foundation, 2022): Zu Beginn solle man sich die Frage stellen, ob man entweder Fähigkeiten oder Sinne erweitern möchte. Im zweiten Schritt gelte es zu überlegen, woher man dafür Inspiration beziehen kann – aus der Natur oder aus bereits bestehenden Technologien. Anschließend müsse man sich ein passendes Team aus Techniker\*innen, Ärzt\*innen, Psycholog\*innen sowie anderen Cyborgs zusammenstellen. Im vierten Schritt solle man zunächst Wearables als Prototypen entwickeln und testen, bevor im fünften Schritt schließlich ein Implantat eingesetzt werde, an das man sich gewöhnen müsse, um sich weiterzuentwickeln.

Diese Anleitung unterstreicht nicht nur, dass es sich beim Cyborg-Sein um eine erwerbbar Kategorisierung handelt, sie macht auch den Spielraum bei der Gestaltung dieser Transformation deutlich. Die Aufforderung »Design Yourself« signalisiert, dass es sich um eine Wahl-Veränderung handelt, die bewusst gesteuert und aktiv ausgestaltet werden kann. Hieraus geht zugleich hervor, dass Cyborgs sich nicht durch Fremdzuschreibungen konstituieren. Man wird nicht zum Cyborg, weil andere einen so bezeichnen oder einordnen. Vielmehr initiiert man selbst die körperliche Veränderung, um das Kriterium einer »union between cybernetics and or-



ganisms« (Cyborg Foundation, 2022) zu erfüllen und sich damit selbst als Cyborg zu realisieren.

Der operative Eingriff, bei dem ein Implantat im Körper verankert wird, wird in den Selbstdarstellungen von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas als zentrales Moment des selbstinitiierten Cyborg-Werdens hervorgehoben. Immer wieder teilen sie auf ihren Instagram-Accounts Fotos von Operationen. Weiße Gummihandschuhe hantieren mit Klemmen und Skalpellen an ihren Körpern. Die Körper sind dabei auf Ausschnitte reduziert – ein Kopf, ein Fuß, ein Arm – und liegen still, während die Hände aktiv zu sein scheinen. Teilweise ist zu sehen, dass die Haut an der betreffenden Stelle geöffnet wurde, Blut tritt aus den Schnitten aus. Die Implantate sind auf den meisten Fotos nicht zu erkennen. Erst durch die Bildunterschriften wird deutlich, dass es sich um Implantationen von Technik handelt.

»Two new sensors in my feet to feel moonquakes. Implanted yesterday in Frankfurt after meeting Buzz Aldrin. #cyborgart #cyborg #transpecies« (Ribas, 2017a)

»@moonribas, @neilharbisson and I implanting a tiny compass behind our knees to awake the dormant sense of feeling the geomagnetic pole of the Earth.« (de Aguas, 2019b)

»A new stage of my metamorphosis has just started. I've just had the first implant of the process of having my Weather Fins implanted.« (de Aguas, 2020b)

Das Dokumentieren dieser Operationsmomente erfüllt in der Selbstdarstellung als Cyborg eine doppelte Funktion. Zum einen wird der Eingriff als Moment der Transformation – die ›Metamorphose‹ – markiert und festgehalten. Die Fotos fungieren dabei als Beleg. Sie sollen gegenüber Dritten sichtbar machen, dass der Körper tatsächlich mit Technik angereichert wurde und die betreffende Person sich – aus ihrer Sicht – zu einem Cyborg entwickelt hat. Gerade weil Chip-Implantate im Gegensatz zu sichtbaren Artefakten wie Antennen oder Wetterflossen im Nachhinein meist unsichtbar bleiben, dient das fotografische Festhalten der Operation als materieller Nachweis. Zum anderen entsteht bei den Operationsfotos der Eindruck, es handele sich um Initiationsrituale. Wie an späterer Stelle noch näher erläutert wird, finden viele dieser Operationen im Rahmen öffentlicher Performances statt, bei denen Zuschauer\*innen anwesend sind. Darüber hinaus wird das zeremonielle Moment der Operation auch in späteren Darstellungen reproduziert. So wird der Tag des körperlichen Eingriffs in den Folgejahren mitunter als ›Cyborg-Geburtstag‹ gefeiert. Moon Ribas teilt im März 2017 ein Foto, auf dem sie gemeinsam mit Neil Harbisson zu sehen ist. Die Bildunterschrift lautet:

»Celebrating Neil's 13th cyborg birthday.« (Ribas, 2017b)



Das Feiern eines Cyborg-Geburtstags erinnert an das kulturelle Phänomen des Feierns ›zweiter Geburtstage‹, wie es etwa nach lebensrettenden medizinischen Eingriffen oder einschneidenden persönlichen Erlebnissen üblich ist. In beiden Fällen handelt es sich um jährlich wiederkehrende Gedenktage, die den ›Beginn eines neuen Lebens‹ markieren und würdigen sollen.

Wie einleitend erwähnt, verorten Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas ihr eigenes prozesshaftes Cyborg-Werden im Kontext der Kunst. Ihre Aktivitäten beschreiben sie spezifisch als ›Cyborg Art‹, unter der sie vier Aspekte zusammenfassen. Ein erster Aspekt besteht bereits in der Entwicklung neuer Bauteile für den Körper. Ein zweiter Aspekt liegt in der neuen Wahrnehmung der Umwelt, die sie als künstlerisches Erleben beschreiben. Auf der Webseite der Cyborg Foundation wird Cyborg Art wie folgt definiert:

»The art of creating your own senses: Cyborg art is an artistic movement where artists extend their senses beyond their physical boundaries by applying technology into their bodies. The artwork of a cyborg artist is the new sense, but it's an artwork that happens inside the artist. They are the only audience of their own art. In Cyborg Art, the artwork, the audience, and the museum is all in the same body.« (Cyborg Foundation, 2022)

Die Schritte von der ersten Idee über das Entwickeln von Prototypen bis hin zur Fertigstellung des finalen technischen Artefakts sind demnach nicht nur Maßnahmen auf dem Weg zum Cyborg, sondern zugleich Teil eines künstlerischen Designprozesses. Am Ende dieses Prozesses stehen sowohl das technische Artefakt als auch der modifizierte Körper als Kunstwerke. Die neuen Sinneswahrnehmungen, die durch den erweiterten Körper erfahrbar werden, sind jedoch nicht öffentlich zugänglich. Vielmehr erschließt sich dieses Kunsterlebnis ausschließlich den Künstler\*innen selbst. Die Einordnung der Körpererweiterung als Kunstwerk basiert somit nicht primär auf einer sichtbaren, von außen wahrnehmbaren Veränderung des Körpers. Die Kunst liegt an dieser Stelle im immersiven Moment der veränderten Wahrnehmung, die sich durch den technischen Sinn eröffnet. Sie vollzieht sich innerhalb des Körpers als jenem Raum, in dem Kunstwerk, Museum und Publikum zusammenfallen. Die Künstler\*innen werden so zunächst zu den einzigen Zuschauer\*innen ihrer eigenen Kunst.

Ein dritter Aspekt der Cyborg Art liegt zwischen den beiden zuvor genannten Kunstmomenten – zwischen dem Designprozess und dem subjektiven Kunsterleben. Gemeint ist der Akt des Anbringens der Technik am Körper, der häufig im Rahmen von Kunstperformances öffentlich vollzogen wird.

Im September 2016 veröffentlichte Neil Harbisson auf Instagram ein Foto, das ihn beim Anbringen eines Zahnimplantats zeigt. Er sitzt auf einer Tischplatte in der

Mitte eines Raumes, das Gesicht zur Kamera gewandt, die Augen geschlossen. Links und rechts von ihm stehen zwei Personen, beide tragen eine medizinische Lupenbrille, Mundschutz, weiße Handschuhe sowie eine Art Operationskittel. Auch Harbisson selbst trägt ein Operationshemd. Eine der Personen knöpft ihm einen Kragen um den Hals, die andere tastet mit zwei Fingern seine Zähne ab. Um die drei in der Raummitte versammelten Personen steht ein Kreis von Zuschauer\*innen. Viele von ihnen halten ihre Smartphones in die Höhe, die Kameras auf das Geschehen gerichtet. Die Bildunterschrift zu diesem Foto lautet: »Cyborg Art – dental surgeon Thiago Avelar installing a bluetooth and a transdental communication system inside my mouth, last week in Brasil with @moonribas.« (Harbisson, 2016)

Diese öffentliche Operation markiert ein erstes Moment der Cyborg Art, das sich explizit an ein externes Publikum richtet. Der Eingriff in den Körper ist dabei nicht nur ein zentraler Schritt der Selbsttransformation zum Cyborg, bei dem das Publikum zur Beglaubigung der Veränderung fungiert. Den Zuschauer\*innen wird dabei eine außergewöhnliche Erfahrung geboten, die als künstlerisches Ereignis inszeniert wird.

Der vierte Aspekt der Cyborg Art unterscheidet sich von den bisherigen dadurch, dass er nicht innerhalb des Transformationsprozesses verortet ist, sondern auf diesen folgt. Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas produzieren Musikstücke, Tanzperformances, Bilder, Mode und Videokunst, die auf ihren neuen Sinneswahrnehmungen als Cyborgs basieren. Dazu zählen unter anderem Percussion-Konzerte, in denen Moon Ribas die von ihr wahrgenommenen Erdbeben hörbar macht (Ribas, 2019b), oder Tänze, in denen sie Ruhephasen und Erschütterungen der Erde in Bewegungen übersetzt (Ribas, 2016). Neil Harbisson erschafft Klangporträts, bei denen er mit seiner Antenne die Farben von Gesichtern in Tonfolgen überführt (Harbisson, 2020a), sowie Videos, in denen er die Stimmlage von Personen in farbige Quadratmuster übersetzt (Harbisson, 2020b). In diesen Werken fließen die inneren Kunsterfahrungen, die durch die cyborgspezifischen Sinne gewonnen wurden, in äußere Kunstprodukte ein. Damit entsteht ein zweites Kunstmoment, das – im Gegensatz zur introspektiven Wahrnehmung – explizit auf ein externes Publikum ausgerichtet ist (Quartz, 2016).

Wenn sich Cyborg Art im Verständnis von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas aus dem Kreieren neuer Sinnesorgane, den Operationen als Performances, den körperlichen Wahrnehmungserfahrungen der Künstler\*innen als innerem Kunsterleben sowie aus den für ein externes Publikum geschaffenen Kunstwerken zusammensetzt, wird deutlich, wie eng das Selbstverständnis als Cyborg und Kunst miteinander verwoben sind. Das Verhältnis von Cyborg und Kunst lässt sich dabei in zweifacher Hinsicht fassen. Erstens sind die drei Personen – die bereits vor ihrem Cyborg-Werden künstlerisch tätig waren – *durch die Kunst* zu Cyborgs ge-

worden. Ihr Cyborg-Sein ist im Rahmen eines künstlerischen Prozesses entstanden, der Aspekte wie den Designprozess, die performative Operation und die veränderte Körpererfahrung umfasst. Zweitens sind sie – nach ihrer Transformation – als Cyborgs *in der Kunst* aktiv. Dies zeigt sich insbesondere im Schaffen externer Kunstwerke, die auf den neu entwickelten Sinneswahrnehmungen basieren. In der Darstellung der drei Personen fungiert Kunst somit einerseits als Kontext, in dem sie ihr Selbstverständnis entwickeln, und andererseits als Produkt ihres Cyborg-Seins. Sie ist sowohl Ursprung als auch Resultat.

Trotz der engen Verwobenheit des Cyborg-Werdens durch die Kunst und des Cyborg-Seins in der Kunst betonen die drei Personen, dass ihr Selbstverständnis nicht auf den Kunstkontext beschränkt sei. Sie argumentieren dafür, auch außerhalb der Kunst als Cyborgs verstanden zu werden. In einem Interview antwortet Manel de Aguas auf die Frage:

»Interviewer\*in: Ist es nur Kunst, zwei Flossen auf dem Kopf implantiert zu haben, oder ist es wirklich eine neue Art des Seins?«

Manel de Aguas: Beides. Ich bin Teil eines künstlerischen Moments, wir sind Cyborg-Künstler. Wir schaffen neue kybernetische Organe, die wir implantieren und die es uns ermöglichen, neue Sinne zu haben – aber dank dieser haben wir auch eine neue Erfahrung der Realität. [...] Durch dieses künstlerische Experiment habe ich auch meinen Blick auf mich selbst, auf meine Identität verändert. Es war eine Umwandlung.« (Rolling Stone, 2021 aus dem Italienischen übersetzt)

Auch Moon Ribas betont an anderer Stelle:

»For us, the important thing is to change our perception and to treat our brain as a sculpture. If you modify your perception, in the long term you also modify your brain and your mind.« (Quartz, 2016)

Sowohl Manel de Aguas als auch Moon Ribas betonen, dass ihre Körpermodifikationen zwar im Rahmen der Kunst erfolgen, die dadurch ermöglichte Veränderung ihrer Wahrnehmung jedoch über den Kunstkontext hinausreicht. Gerade diese tiefgreifende Veränderung sei der Grund dafür, dass sie sich auch jenseits der Kunst als Cyborgs verstehen. Ihr Gehirn, so die Metapher von Moon Ribas, sei wie eine Skulptur geformt worden, was zu einer nachhaltigen Umgestaltung ihres Selbst- und Weltbezugs führe. Ihre Beschreibung des Cyborg-Werdens durch die Kunst und des Cyborg-Seins außerhalb der Kunst erinnert dabei an einen Effekt, der auch meditativen Praktiken zugeschrieben wird. Meditationssitzungen dienen häufig dazu, einen bestimmten Zustand herzustellen, dessen Wirkung über den situativen Moment hinausreicht und langfristige Veränderungen des ›Selbst‹ bewirken soll. In ähnlicher Weise soll die Technik den Personen ermöglichen, durch veränderte

Wahrnehmung ein neues Verhältnis zu ihrer Umwelt zu entwickeln. Einen Beleg für diese nachhaltige Transformation sieht Moon Ribas darin, dass sie auch nach dem Entfernen einiger ihrer Implantate weiterhin Vibrationen spürt:

»I just had my seismic sense implants removed. I've been sensing earthquakes for the last 7 years, and now I want to continue exploring movement through other forms. I've started to experience how it feels to lack a cybernetic sense and I'm now feeling phantom earthquakes. How long will these last? Will the extraction of the cybernetic organ affect my identity? Am I a phantom cyborg now? A new experience begins!« (Ribas, 2019a)

Das Entfernen der technischen Bestandteile aus dem Körper ähnelt dem Abbau eines Kunstwerks. Wie bei der Amputation eines Körperteils reagiere das Gehirn jedoch mit anhaltenden Empfindungen. Analog zu Phantomschmerzen erlebt Moon Ribas »phantom earthquakes«, obwohl das technische Artefakt längst entfernt wurde. Dieses Phänomen interpretiert sie als Beleg für die tiefgreifende Veränderung ihres Gehirns. In ihrem Verständnis bestehen sowohl das veränderte Körpergefühl als auch das daraus hervorgehende Cyborg-Sein somit unabhängig vom konkreten, künstlerischen Moment der tatsächlichen Körpermodifikation fort.

In ihrer Kunst verhandeln Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas nun nicht nur körperliche Grenzen und das Verhältnis von Individuum und Umwelt. Sie loten auch semantische Grenzbereiche aus, indem sie ihre körperliche Transformation mit der Umkategorisierung ihrer Person vom Menschen zum Cyborg verknüpfen und damit etablierte Humandifferenzierungen infrage stellen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwieweit ihre Bestrebungen, als nichtmenschliche Cyborgs anerkannt zu werden, »nur« als künstlerisch-philosophischer Akt zu verstehen sind, der das anthropozentrische Weltbild herausfordert, oder ob es sich um tatsächlich intendierten identitätspolitischen Aktivismus handelt.

Wie einleitend kontextualisiert wurde, sind die drei Personen auch im Feld der Performance-Kunst zu verorten (Goldberg, 2013). Diese unterscheidet sich von anderen künstlerischen Formen, wie dem Theater, dadurch, dass sie weniger konsequenzlastig ist. Es handelt sich nicht um ein »So-tun-als-ob«, sondern um real vollzogene Handlungen. In der Performance-Kunst werden Praktiken nicht simuliert. Sie werden tatsächlich durchgeführt. Wenn sich Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas in ihrem künstlerischen Schaffen in Cyborgs verwandeln, geschieht dies nicht durch Theaterrequisiten, sondern durch tatsächliche Eingriffe. Sie konsultieren Ärzt\*innen, lassen sich technische Artefakte implantieren und dokumentieren diese Transformationen öffentlich. Die Eingriffe, die an ihren Körpern vorgenommen werden, sind real. Indem Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas jedoch im Anschluss erklären, dauerhaft Cyborgs zu sein, überführen sie die künstlerische Performance über den situativen Akt hinaus in eine beständi-

ge Selbstbeschreibung. Das Moment der Performance wird auf ihr gesamtes Leben ausgeweitet – es wird zur Lebensform (Leuthner, 2016). Unter dieser Bedingung verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit vollständig. Wenngleich die Praktiken der Performance-Kunst tatsächlich stattfinden, die Körper real modifiziert werden und eine Cyborg-Identität aktiv beansprucht wird, bleibt offen, ob die Forderung, als Cyborg anerkannt zu werden, als symbolischer Akt innerhalb eines künstlerischen Diskurses zu verstehen ist oder als ernst gemeinter Aufruf, der auch außerhalb der Kunst Geltung beansprucht. Mit dieser nicht auflösbaren Ambivalenz wird auch das Publikum konfrontiert. Es bleibt unklar, ob es einer künstlerischen Provokation oder einem realpolitischen Identitätsentwurf gegenübersteht.

Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden die identitätspolitischen Bemühungen der drei Personen rekonstruiert, ohne sie eindeutig als künstlerisch-philosophischen Akt oder als realen Aktivismus zu definieren. Der zweite Teil des Kapitels widmet sich anschließend den Reaktionen auf diese identitätspolitischen Positionierungen.

## Identitätspolitik für ›transpecies Cyborgs‹

Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas verknüpfen ihre Selbstdarstellung als ›transpecies Cyborgs‹ mit identitätspolitischen Forderungen. Ihr erklärtes Ziel ist es, dass ihre Selbstbeschreibung nicht nur im künstlerischen Kontext Beachtung findet, sondern auch gesellschaftlich als legitime Charakterisierung ihrer Person anerkannt wird. Ein zentraler Ausgangspunkt ihres Aktivismus liegt dabei in den wiederholten diskriminierenden Erfahrungen, von denen sie regelmäßig berichten. Diese Erzählungen verweisen auf ein strukturelles Anerkennungsdefizit, dem mit politischer Sichtbarkeit und Forderungen nach Rechten für Cyborgs begegnet werden soll. So schildert Neil Harbisson in einem Interview (Arte TRACKS, 2016), dass sich zunächst keine Ärzt\*innen bereit erklärt hätten, den von ihm gewünschten Eingriff – das Implantieren seiner Antenne – vorzunehmen, und keine Versicherung die Kosten übernehmen wollte. Die Operation sei als befremdlich eingestuft worden und habe keine Zustimmung von Bioethikkommissionen erhalten. Der Arzt, der ihn schließlich operierte, wolle bis heute anonym bleiben. Die gesamte Prozedur habe ›im Untergrund‹ stattgefunden. Zudem berichtet Harbisson, er sei mehrfach körperlich angegriffen worden, seit er die Antenne trägt (Arte TRACKS, 2016). Einzelne Personen hätten versucht, das technische Artefakt gewaltsam zu entfernen. Ein prägnantes Beispiel liefert eine Auseinandersetzung mit Polizeibeamt\*innen während einer Demonstration in Barcelona im Jahr 2011, bei der diese annahmen, er würde sie filmen, und versuchten, die Antenne von seinem Kopf zu reißen. Zwar sei dies misslungen, doch die Antenne sei beschädigt worden.

Auch Manel de Aguas dokumentiert auf seinem Instagram-Account wiederholt seine negativen Erfahrungen. Aufgrund seiner ›Wetterflossen‹ sei es mehrfach zu Konflikten auf dem Arbeitsmarkt gekommen. Im November 2020 schreibt er:

»I've just attended to a job interview but they kicked me out from the beginning because the fact I have two fins in my head. I'm aware how difficult can get to find a job being transpecies but it's also a shame that transpecies identities & other trans identities have to confront this situations when it comes to find a job and find some stability. Just for the fact of being & expressing who we are.« (de Aguas, 2020e)

Im Mai 2022 berichtet er, dass er anlässlich des Internationalen Tags für biologische Diversität beschlossen habe, mit seinen Flossen zur Arbeit zu erscheinen, obwohl ihm dies zuvor ausdrücklich untersagt worden sei (de Aguas, 2022b). Sein Ziel sei es gewesen, Sichtbarkeit für die biologische Vielfalt zu schaffen, die »transpecies identities« in die Gesellschaft einbrächten. Noch am selben Tag teilt er mit, das Unternehmen habe ihn aufgefordert, die Technik abzunehmen. Er habe sich geweigert und daraufhin seine Arbeit niedergelegt. Seine Begründung: »I've no other option.« Am folgenden Tag erklärt er, seinen Arbeitsplatz verloren zu haben:

»The company I was working in doesn't allow me to work with my fins. Their policy doesn't accept people with new organs. #cyborgrights #transpeciesrights« (de Aguas, 2022b)

In den Erfahrungsberichten zeigt sich eine spezifisch strukturierte Problematisierung erlebter Konflikte. Die Erzählungen zeugen davon, dass sich die berichtenden Personen von Außenstehenden falsch wahrgenommen und missverstanden fühlen. Als zentraler Bezugspunkt wird dabei stets die am Körper getragene Technik benannt. Sie bildet den Auslöser der jeweiligen Auseinandersetzungen, wobei die Betroffenen die eigentliche Diskriminierung in der Ablehnung ihrer Kategorisierung als Cyborgs sehen. Weil ihre Selbstbeschreibung nicht anerkannt werde, entstünden aus ihrer Perspektive wiederholt Nachteile, unter denen sie – wie sie darstellen – aufgrund der ›Unzulänglichkeiten‹ der Anderen leiden. Bei den beteiligten Akteuren – Ethikkommissionen, Ärzt\*innen, Polizeibeamt\*innen oder Arbeitgeber\*innen – handelt es sich jeweils um gesellschaftliche Instanzen, gegenüber denen sich die berichtenden Personen in einer machtunterlegenen Position befinden. Die Konstellationen sind durch Abhängigkeitsverhältnisse geprägt, sodass eine Lösung der Konflikte auf Augenhöhe aus ihrer Sicht nicht möglich erscheint.

Die öffentlich vorgetragenen Erfahrungsberichte fungieren vor diesem Hintergrund als alternative Möglichkeit, Vorwürfe gegenüber den jeweiligen Konfliktparteien zu artikulieren. Sie enthalten konkrete Aufforderungen zur Veränderung

gesellschaftlicher Verhältnisse. Mit ihren Forderungen nach ›Cyborg Rights‹ und ›Transpecies Rights‹, wie sie etwa in der ›Cyborg Bill of Rights V 1.0‹ formuliert sind, knüpfen sie an bestehende Diversitätsdiskurse an, in denen Minderheiten gesellschaftliche Anerkennung, rechtliche Gleichstellung und den Schutz ihrer Lebensweise gegenüber einer dominanten Mehrheit einfordern. Explizit Bezug nehmen Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas auf mögliche Parallelen zu den Erfahrungen und Forderungen transgeschlechtlicher Menschen (Arte TRACKS, 2016; Berliner Zeitung, 2021; The Irregular Report, 2019). Trotz dieser beanspruchten Parallelität mag es zunächst paradox erscheinen, dass sie aus ihrer Selbstbeschreibung, nicht mehr (vollständig) menschlich zu sein, dennoch einen erweiterten Anspruch auf Rechte ableiten. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich in ihrer Selbstdarstellung jedoch dadurch, dass Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas die Kategorisierungen als Mensch und Cyborg als wandelbare Zuschreibungen verstehen, während sie ihren Status als Person als konstant begreifen. Die von ihnen eingeforderten Rechte knüpfen sie folglich nicht an die jeweilige Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kategorie – gerade diese Kategorien sollen nicht mit mehr oder weniger Rechten verbunden sein. Stattdessen binden sie ihren Anspruch an ihren sozialen und rechtlichen Status als Personen. Diese Konstanz des Personenstatus ermöglicht es ihnen, sowohl mit ihrer Selbstkategorisierung zwischen Mensch und Cyborg zu spielen – also fluide Zugehörigkeiten zu beanspruchen – als auch für eine konstante Anerkennung von Rechten kämpfen zu können.

Im Kontext dieser identitätspolitischen Bestrebungen gewinnt auch das Passbild, das Neil Harbisson immer wieder öffentlich präsentiert (TED, 2012), eine besondere Bedeutung. Wie bereits rekonstruiert wurde, dient das Passdokument als externer Beleg dafür, dass staatliche Institutionen – in diesem Fall das Vereinigte Königreich – seine Technik als Teil seines Körpers anerkennen. Vor dem Hintergrund der Forderungen nach gesellschaftlicher Anerkennung fungiert das Dokument zugleich als Demonstration eines ersten Erfolgs.

Dass das Anprangern der geschilderten Situationen sowie die Forderung nach gesellschaftlichem Wandel als identitätspolitischer Appell verstanden werden können, ergibt sich daraus, dass die betroffenen Personen ihr Cyborg-Sein nicht lediglich als Selbstbeschreibung oder temporäre Einordnung begreifen, sondern explizit fordern, dass diese Zuschreibung auch als übergreifende Fremdbeschreibung auf sie angewendet wird, mit dem Ziel, bestehende Benachteiligungen abzubauen. Für diese Argumentation verfestigen sie ihre Selbstbeschreibung als ›transpecies Cyborgs‹ zu einer ›Identität‹. Mit Identität ist im Alltagsverständnis die Vorstellung gemeint, dass Menschen oder Gruppen über Merkmale verfügen, die sie ›im Kern‹ ausmachen. Diese Vorstellung basiert auf der Annahme, dass Individuen (Abels, 2017) und soziale Gruppen als voneinander abgrenzbare Einheiten gedacht werden können, die sich durch bestimmte Eigenschaften unterscheiden. Die Annahme, dass



Menschen oder Gruppen eine Identität haben, ist jedoch selbst eine soziale Konstruktion, die unterschiedlich konzipiert werden kann (Brubaker & Cooper, 2007; Hirschauer, 2023). So lassen sich unter anderem starke und weiche Identitätsbegriffe unterscheiden (Brubaker & Cooper, 2007). Starke Identitätsbegriffe gehen davon aus, dass Identität überdauernd ist. Sie bezeichnen einen konstanten Wesenskern, dessen sich Individuen nicht unbedingt bewusst sein müssen, den sie jedoch entdecken oder über den sie sich auch täuschen können. Weiche Identitätsbegriffe hingegen fassen Identität als etwas auf, das »multipel, fragmentiert und fließend« (Brubaker & Cooper, 2007, S. 54) ist. In diesem Verständnis variiert Identität kontextabhängig, verändert sich im Laufe der Zeit und wird eher als etwas Reflexives und Gestaltbares statt als etwas Essenzielles verstanden.

Wenn Personen – wie in diesem Fall – formulieren, etwas sei ihre Identität, handelt es sich entsprechend um einen Teilnehmerbegriff (Hirschauer, 2023). In der Folge stellt sich die Frage, was in dem spezifischen Fall von den Personen selbst unter Identität verstanden wird. Im Fall von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas zeigt sich in ihrer Selbstdarstellung überwiegend die Verwendung eines weichen Identitätsbegriffs. Sie beschreiben, sich mit der Zeit zum Cyborg entwickelt zu haben, also eine Neukategorisierung vollzogen zu haben. Zudem äußern sie, dass sie sich auch in Zukunft weiter verändern könnten. Ihre Zuordnung als Cyborgs wird somit nicht als abgeschlossener Zustand verstanden, sondern als eine vorläufige, jedoch gegenwärtig konstant gültige Selbstbeschreibung. Neben diesem überwiegend fluid gedachten Identitätskonzept findet sich bei Manel de Aguas in neueren Reflexionen jedoch auch ein starker Identitätsbegriff. Während er im Rahmen seiner Transformationsprozesse beschreibt, dass sich sein Selbstverständnis wandle, greift er in retrospektiven Aussagen auf die Vorstellung zurück, er sei »schon immer« ein Cyborg gewesen, er habe dies lediglich erst im Laufe der Zeit erkannt.

Was genau geschieht, wenn Personen eine solche Identität behaupten, lässt sich als eine spezifische Stabilisierung einer Selbstbeschreibung verstehen. Wenn Menschen – und dasselbe gilt für Personen, die sich teilweise oder vollständig als außerhumane Cyborgs begreifen – sich unterscheiden, werden sie jeweils entlang einer Vielzahl von Differenzierungsdimensionen beschrieben und kategorisiert (z. B. Alter, Geschlecht, Bildung, Sexualität) (Kapitel 4). Die gleichzeitige Zugehörigkeit zu mehreren Kategorien – etwa jung, nonbinär, hochgebildet, pansexuell – und die schwankende Relevanz der Kategorien stellt dabei den Regelfall dar (Hirschauer, 2017). Zugehörigkeiten werden situativ aktiviert, wenn Menschen sich entlang dieser Kategorien sortieren, und treten in anderen Situationen in eine Art Stand-by-Modus zurück. Aufbauend auf diesen Praktiken der Humandifferenzierung können sich Identitäten sowohl aus Selbstkategorisierungen (sich mit etwas identifizieren) als auch aus Fremdkategorisierungen (von anderen als etwas identifiziert werden) ergeben (Hirschauer, 2023). In beiden Fällen handelt es sich um Prozesse einer Verhärtung. Eine temporäre Kategorisierung wird stabilisiert und gewinnt

dadurch erheblich an Bedeutung. Identitäten lassen sich daher als Produkt einer »eskalierenden Humandifferenzierung« (Hirschauer, 2023, S. 3) beschreiben. Wenn Personen eine Selbstbeschreibung wie »Ich bin [Kategorie]« formulieren, priorisieren sie in diesem Moment eine spezifische Zugehörigkeit und heben sie aus der Vielzahl möglicher Einordnungen hervor. Die zugrunde liegende Unterscheidung wird dabei nicht nur situativ relevant gemacht, sondern explizit »identifikatorisch ausgeflaggt und besetzt« (Hirschauer, 2023, S. 2). Wird eine solche Formulierung ohne zeitliche Einschränkung vorgebracht, wird eine sonst nur temporär bedeutsame Kategorisierung verfestigt und ihre Omnirelevanz behauptet. Im Fall der drei Personen entsteht die Cyborg-Identität als Verhärtung der Selbstbeschreibung. Wo immer Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas medial in Erscheinung treten, machen sie öffentlich deutlich, wie sie sich selbst verstehen.

Sowohl der Ursprung als auch der Zweck dieses Erstarrens einer sonst beweglichen Differenzierung liegt im Kampf um gesellschaftliche Anerkennung und Gleichberechtigung. Ein Selbstverständnis erstarrt gerade dann häufig zur Identität, wenn ihm die Anerkennung – und damit die gesellschaftliche Legitimität der entsprechenden Lebensweise – verweigert wird (Hirschauer, 2023, S. 5). Wurde eine Selbstbeschreibung so zur Identität verhärtet, kann sie in der Folge als Grundlage eines identitätspolitischen Aktivismus genutzt werden. Identitätspolitik zielt im Allgemeinen auf die Anerkennung proklamierter Identitäten und der damit verbundenen Lebensweisen (Brubaker & Cooper, 2007; Taylor, 2012). Sie tritt dort in Erscheinung, wo sich Individuen oder Gruppen aufgrund ihrer Identität diskriminiert erfahren. Diskriminierung zeigt sich dabei als eine Form der Unterscheidung, die Personen von einer rechtlich garantierten Gleichbehandlung ausschließt (Hirschauer, 2023). Identitätspolitische Bestrebungen verfolgen entsprechend sowohl das Ziel, Gleichbehandlung zwischen Humankategorien herzustellen, als auch spezifische Maßnahmen zum Ausgleich struktureller Benachteiligungen zu ergreifen (Fraser & Honneth, 2003; Habermas, 1996; Vanagas & Vanagas, 2023). Häufig ist damit die Forderung verbunden, dass die Mehrheitsgesellschaft Minderheiten mit Solidarität und Empathie – oder zumindest mit Toleranz – begegnet (Séville, 2021). Identitätspolitische Bewegungen sind somit stets auch Ausdruck gesellschaftlicher Kritik (Lindemann, 2021b).

Die Behauptung von Identität kann insbesondere dann zur Grundlage gesellschaftlicher Anerkennungsforderungen werden, wenn subjektivem Empfinden gesellschaftlich ein hoher Stellenwert beigemessen wird. Das eigene Selbstverständnis ist als subjektive Wahrnehmung von außen nur schwer überprüfbar (Hirschauer, 2023) und daher nur begrenzt anzweifel- oder ablehnbar. Es entsteht in einem »Prozess des Selbstverstehens« (Hirschauer, 2023, S. 1), der zwar durch äußere Einflüsse mitgeprägt wird (Brubaker & Cooper, 2007), dessen Ergebnis jedoch als eigenständige Wahrheit Geltung beansprucht. Gerade in gegenwärtigen Diversitätsdiskursen, in denen der subjektiven Selbstwahrnehmung zentrale Bedeutung zukommt,

erhält dieses Selbstverständnis einen normativen Status. Persönliches Empfinden wird zunehmend als legitime Grundlage sozialer Zuordnungen anerkannt – auch dann, wenn es mit bestehenden Kategorien kollidiert oder diese erweitert. An diese Dynamik knüpfen Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas an. »Ich fühle mich als Cyborg« fungiert in ihrer Selbstdarstellung als Legitimationsformel für die Aussage: »Ich bin ein Cyborg.«

Auch wenn die drei Personen zunächst von ihrer individuellen Körperwahrnehmung sowie ihren eigenen Diskriminierungserfahrungen ausgehen, zeichnen sich ihre identitätspolitischen Beiträge darüber hinaus dadurch aus, dass sie sich nicht lediglich für individuelle Anerkennung und Gleichbehandlung einsetzen, sondern sich als Stellvertreter\*innen eines größeren Kollektivs positionieren. Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas formulieren ihr Engagement als Einsatz für die Rechte von »transpecies Cyborgs« im Allgemeinen. In dieser Form der kollektiven Repräsentation dramatisieren sie die »Relevanz einer Differenz, die das eigene Leben stark bestimmt, als gesamtgesellschaftliches Phänomen« (Hirschauer, 2023, S. 5). Die Annahme, dass sie *als* Cyborgs diskriminiert worden sind, impliziert dabei, dass andere Cyborgs unter vergleichbaren Bedingungen ähnliche Erfahrungen machen würden. Die Verwendung der Kategorie verweist somit auf ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer imaginierten Gruppe, die über ein gemeinsames Merkmal – das Cyborg-Sein – definiert wird. Indem sie sich auf diese Weise als Repräsentant\*innen eines kollektiven Subjekts inszenieren, nutzen sie den Anschein eines »eindrucksvollen Gewicht[s] der Masse« (Baumann, 2009, S. 80). Sie verleihen ihren Anliegen symbolische Schwere und stabilisieren zugleich ihre eigene Position durch die imaginierte Gemeinschaft. Auch die Gründung der Vereinigungen Cyborg Foundation und Transpecies Society dient diesem Zweck. Beide Organisationen funktionieren primär als Online-Plattformen, über die Einzelpersonen miteinander vernetzt werden und sich als Community konstituieren können. Darüber hinaus organisieren sie Veranstaltungen, auf denen sich Mitglieder begegnen und gemeinsam neue Körpermodifikationen entwickeln. Offizielle Angaben zu Mitgliederzahlen liegen für keine der beiden Organisationen vor. Dennoch erfüllen sie in der medialen Darstellung die Funktion, ein größeres Kollektiv zu simulieren, das gemeinsame Interessen teilt und eine kollektive Stimme beansprucht.

Darüber hinaus ordnen Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas ihre identitätspolitischen Forderungen in den aktuellen Diversity-Diskurs ein. Durch die Anbindung an dieses breiter gefasste gesellschaftliche Phänomen erweitern sie ihren Anspruch auf gesamtgesellschaftliche Aufmerksamkeit für ihre individuelle Situation. Die gegenwärtigen Diversitätsdiskurse zeichnen sich dadurch aus, dass sie frühere Gleichheitsdiskurse kritisch im Hinblick auf deren Differenzkategorien reflektieren (Rixen, 2021). Während Gleichheitsdiskurse auf bestehenden Differenzordnungen, bspw. der binären Geschlechterordnung, aufbauen und für Mitglieder unterschiedlicher Humankategorien Gleichbehandlung einfordern (z.

B. Gleichberechtigung von Männern und Frauen), kritisieren Diversitätsdiskurse diese Rhetorik dafür, dass sie latente Unterscheidungen reproduziere und bestehende Normen verfestige. Als Gegenentwurf plädieren sie für ein erweitertes, offenes und wandlungsfähiges Spektrum an Kategorien, das der tatsächlichen Vielfalt menschlicher Lebensformen besser gerecht werden soll. Gleichwohl halten auch Diversitätsdiskurse – ähnlich wie klassische Gleichheitsdiskurse – an der Annahme einer »gegebenen menschlichen Unterschiedlichkeit« (Hirschauer, 2023, S. 3) fest. Wie die Identitätspolitik innerhalb der Diversitätsdiskurse zielt auch jene der drei Personen auf die Anerkennung und Würdigung einer expliziten Andersartigkeit. Sie fordern, nicht als Menschen mit besonderen Eigenschaften, sondern als Cyborgs – und damit in ein erweitertes Spezies-Spektrum – integriert zu werden.

Auch jenseits konkreter Anerkennungsforderungen trägt die Behauptung des Cyborg-Seins als Identität dazu bei, dem Entwurf der Cyborg-Kategorie größere Stabilität zu verleihen. Durch das öffentliche Auftreten von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas erhält diese Kategorie eine erste sichtbare Entsprechung in der sozialen Wirklichkeit. Die drei Personen stellen sich gewissermaßen als Exemplare eines neuen Sortierangebots zur Verfügung und verleihen der Kategorie damit einen performativen Realitätsstatus. Außenstehenden bleibt die Möglichkeit, diese Selbstbeschreibung anzuerkennen oder sie als rein subjektive Zuschreibung zurückzuweisen. Die Tatsache, dass Harbisson, Ribas und de Aguas ihre Cyborg-Identität immer wieder thematisieren, verweist auf die Existenz solcher Zurückweisungen.

Wie eingangs beschrieben, lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob die identitätspolitischen Äußerungen der drei als künstlerisch-philosophischer Ausdruck oder als Form von Aktivismus zu verstehen sind. Auch in den Reaktionen der medialen Öffentlichkeit, die im Folgenden analysiert werden, spiegelt sich dieser ambivalente Status ihrer Selbstdarstellung wider. Deutlich wird dabei, dass die selbsternannten Cyborgs sowohl als Künstler\*innen als auch als Aktivist\*innen adressiert und rezipiert werden. Eine ernsthafte Anerkennung ihrer nicht-humanen Identität bleibt ihnen jedoch weitgehend verwehrt.

## Öffentliche Reaktionen auf die selbsternannten ›transpecies Cyborgs‹

Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas präsentieren sich auf ihren Social-Media-Profilen, bei öffentlichen Auftritten sowie im Rahmen ihrer Vereinsarbeit als ›transpecies Cyborgs‹, die die Außengrenzen des Humanen partiell oder vollständig überschritten haben. Damit ziehen sie regelmäßig die Aufmerksamkeit der medialen Öffentlichkeit auf sich – sichtbar in einer Vielzahl von Zeitungsartikeln und Videoreportagen, in denen ihre Selbstbeschreibung aufgegriffen und kommentiert wird. Sie finden sowohl in technologie- und kunstbezogenen Medien Beachtung als

auch in allgemeinen Tages- und Wochenzeitungen. Das publizistische Spektrum reicht dabei von liberal bis konservativ einzuordnenden Formaten. Innerhalb der Berichterstattung lassen sich unterschiedliche Haltungen gegenüber der Cyborg-Selbstdarstellung beobachten. Einige Beiträge zeigen sich offen oder interessiert, andere vertreten eine deutlich kritischere Perspektive. Über die Vielfalt der Reaktionen hinweg lassen sich jedoch zwei dominante Muster im medialen Umgang mit den selbsternannten Cyborgs identifizieren. Zum einen werden sie als faszinierende, jedoch gesellschaftlich randständige Minderheit dargestellt. Zum anderen wird ihre Cyborg-Identität konsequent an den Kunstkontext gebunden. Sie wird als etwas verstanden, das innerhalb der Kunst seinen Platz hat, diesen Rahmen jedoch nicht zu überschreiten vermag. Wie sich zeigen wird, tragen beide Darstellungsweisen dazu bei, die behauptete Grenzüberschreitung ins Außerhumane zu entschärfen. Sie wird entweder marginalisiert oder ästhetisch gerahmt und damit kontrollierbar gemacht. Zugleich aber erlaubt genau diese Einhegung, die Idee der Cyborg-Identität als faszinierendes Gedankenexperiment zu bestaunen, ohne sie als soziale Realität anerkennen zu müssen.

### Cyborgs als unterhaltsame, aber vernachlässigbare Minderheit

Ein großer Teil der Berichterstattung über Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas zeigt sich zunächst aufgeschlossen gegenüber ihrer Selbstbeschreibung als Cyborgs. Charakteristisch für diese Beiträge ist, dass die Selbstdarstellungen der drei weitgehend unkommentiert übernommen werden. So heißt es etwa bei Zeit Online:

»Ein Cyborg wird am heutigen Donnerstagnachmittag auf einer Bühne im Tempelhofer Flughafen stehen. Er wird seine Zuhörer dazu ermutigen, ebenfalls Cyborgs zu werden [...], der Cyborg heißt Neil Harbisson.« (Zeit Online, 2012)

Auch in einer Arte-Dokumentation wird einleitend formuliert:

»Doch zunächst besuchen wir in Manhattan die kleine Schwester des Terminators. Die 31-jährige Künstlerin Moon Ribas gehört einer aufstrebenden Spezies an: den Cyborgs. Das passiert, wenn der Mensch die Evolution kurzschließt und mit der Maschine fusioniert.« (Arte TRACKS, 2017)

Mit Darstellungen dieser Art wird die Selbstbeschreibung meist unkritisch übernommen – ohne Widerspruch, ironische Brechung oder belächelnden Unterton. Stattdessen schwingt häufig eine Mischung aus Neugier und Faszination mit, die eine gewisse Sympathie gegenüber der beanspruchten Cyborg-Identität erkennen lässt. Besonders deutlich wird dies im Format des Interviews, das den

drei Personen explizit eine Bühne bietet, ihre Perspektive ausführlich darzulegen. Suggestivfragen wie

»Ist es nur Kunst, zwei Flossen auf dem Kopf implantiert zu haben, oder ist es wirklich eine neue Art des Seins?« (Rolling Stone, 2021)

fungieren als Einladung, die eigene Selbstdeutung möglichst eindrucksvoll zu entfalten. Dissonanzen in der Bewertung der Körpermodifikationen oder kritische Nachfragen zur Kategorie Cyborg bleiben in solchen Kontexten meist aus. Ein besonders markantes Beispiel für die unkritische Übernahme der Selbstbeschreibung ist die wiederholte Charakterisierung von Neil Harbisson als »staatlich anerkannter Cyborg« (Der Standard, 2022; Forbes, 2021; Future Zone, 2013). Diese Formulierung greift Harbissons eigene Erzählung auf, wonach die Regierung des Vereinigten Königreichs ihn als Cyborg anerkannt habe, indem sie seine Antenne auf dem Passfoto akzeptierte. Tatsächlich wurde Neil Harbisson jedoch zu keinem Zeitpunkt offiziell als Cyborg kategorisiert. In der Berichterstattung wird jedoch in der Regel darauf verzichtet, diese Diskrepanz offenzulegen. Stattdessen wird Harbissons Interpretation zitiert und erhält dadurch ein Stück weit den Anschein offizieller Anerkennung.

Wenngleich sich in vielen Beiträgen eine grundsätzliche Offenheit gegenüber der Cyborg-Identität von Harbisson, Ribas und de Aguas erkennen lässt, trägt die mediale Aufmerksamkeit nicht zwangsläufig zu deren Normalisierung oder Egalisierung bei. Stattdessen wirkt die Berichterstattung häufig exotisierend. Die drei Personen werden nicht als Ausdruck einer sich etablierenden gesellschaftlichen Entwicklung wahrgenommen, sondern als außergewöhnliche Phänomene am Rand des Gewohnten verhandelt. Zum Nachrichtenfaktor (Galtung & Ruge, 1965) wird primär das Außeralltägliche und Neuartige, das den drei Personen zugeschrieben wird. Überschriften wie

»Interview: Neil Harbisson – the world's first cyborg artist« (The Guardian, 2014)

»Neil Harbisson ist der erste staatlich anerkannte Cyborg der Welt.« (Berliner Zeitung, 2021)

»The World's First Cyborg Artist Can Detect Earthquakes With Her Arm.« (Vice, 2016)

ordnen die selbsternannten Cyborgs als »die Ersten ihrer Art« ein. Während Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas mit der Gründung von Organisationen wie der Cyborg Foundation oder der Transpecies Society den Eindruck einer wachsenden Bewegung erwecken wollen, werden sie medial vielfach als abweichende Rari-

täten hervorgebracht. Gerade in jenen Beiträgen, die ihrer Selbstbeschreibung als Cyborg grundsätzlich offen gegenüberstehen, fehlt die Perspektive einer kollektiven Entwicklung. Sie bleiben außergewöhnliche Einzelfälle.

Diese Form der Berichterstattung reproduziert eine ›Veränderung‹, wie sie auch in der Selbstdarstellung der drei Personen selbst angelegt ist. Veränderung bezeichnet im weitesten Sinne die Herstellung von ›Andersartigkeit‹, also die Konstruktion von etwas als ›das Andere‹ (Hirschauer, 2014; Reuter, 2002). Dabei liegt die Differenz nicht im Gegenstand selbst begründet, sondern stellt eine relationale Zuschreibung dar, die stets im Verhältnis zu einer als selbstverständlich gesetzten Norm erfolgt. Das Phänomen der Veränderung wurde vielfach im Zusammenhang mit Orientalismus (Said, 1994), Rassismus oder Geschlechterdifferenzierung beschrieben. In diesen Kontexten konstruiert eine In-Group (›wir‹) eine Out-Group (›die Anderen‹), häufig verbunden mit einer impliziten oder expliziten Hierarchisierung. Das ›Wir‹ gilt als Norm, das ›Andere‹ als Abweichung, die nicht selten negativ konnotiert ist (Hirschauer, 2014).

Wenn sich die drei Personen als Cyborgs beschreiben, positionieren sie sich relational zum Menschen. Sie vollziehen eine Unterscheidung zwischen einem ›Wir‹ (Cyborgs) und einem ›Die‹ (Menschen). Im Unterschied zu typischen Formen der Veränderung schreiben sie sich jedoch selbst – als Wir-Gruppe – die Andersartigkeit zu. Da sie den menschlichen Körper als Ausgangspunkt begreifen, wird der technisch angereicherte Körper zum zentralen Ankerpunkt für die Diagnose der Differenz (Meuser & Keller, 2021). Ihre Selbstbeschreibung ist daher durchzogen von der Deutung, anders als Menschen zu sein. Die Cyborgs erscheinen in diesem Fall jedoch nicht als negative Abweichung vom Humanen, sondern als positive Alternative.

An diese positiv gemeinte Veränderung schließt sich in der Berichterstattung häufig eine Exotisierung an. Das Andere wird zum Fremden gemacht (Reuter, 2002). Im medialen Kontext erzeugt dieses Fremde vor allem einen Unterhaltungswert. Zugleich erfüllt die Exotisierung eine stabilisierende Funktion. Sie trägt zur Reproduktion der Grenzen des Humanen bei. Indem die selbsternannten Cyborgs als seltene Raritäten ausgestellt werden, wird der Verdacht entschärft, sie könnten tatsächlich das humane Selbstverständnis infrage stellen. Die scheinbar aufgeschlossene Berichterstattung impliziert damit zweierlei. Zum einen wird das Selbstverständnis der drei Personen als Cyborgs durchaus zur Kenntnis genommen. Zum anderen jedoch werden sie auf den Status einer interessanten, aber vernachlässigbaren Minderheit reduziert. Das Phänomen ›Cyborg‹ wird in der Fremdbeschreibung zum spannenden Einzelfall, nicht jedoch Ausdruck eines strukturell relevanten sozialen Wandels. Auf diese Weise werden die selbsternannten Cyborgs entproblematisiert und die Grenze des Humanen bleibt erhalten, weil keine tatsächliche Übernahme der Kategorie als Fremdbeschreibung erfolgt.



## Cyborgs als pathologische Minderheit

Auch Beiträge, die ablehnend auf die entworfene Cyborg-Identität reagieren, rahmen die drei Personen als vernachlässigbare Minderheit. Während aufgeschlossene Reaktionen dadurch gekennzeichnet sind, dass sie die Selbstbeschreibung von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas weitgehend unkommentiert als deren Selbstverständnis akzeptieren, bedienen sich ablehnende Beiträge eines eigenen, kritisch konnotierten Vokabulars. Typisch für diese ablehnenden Darstellungen ist, dass die drei Personen ungeachtet ihrer eigenen Selbstkategorisierung weiterhin als »Menschen« beschrieben werden. Damit wird ihnen implizit das Vermögen abgesprochen, sich selbst adäquat einzuordnen, ihre Selbstaussage wird relativiert, ihr Selbstverständnis delegitimiert. So heißt es etwa in einem Beitrag von Forbes (2021):

»2017 wurde die Stiftung [Cyborg Foundation] um den Verein Transpecies Society mit Sitz in Barcelona erweitert, um Menschen mit nicht menschlicher Identität eine Stimme zu geben.«

Die Bezeichnung als »Menschen mit nicht menschlicher Identität« folgt einer semantischen Struktur, wie sie auch in transfeindlichen Zuschreibungen anzutreffen ist, wenn trans Frauen als »Männer, die sich als Frauen fühlen« bezeichnet werden, anstatt als »Frauen, die in einem männlich gedeuteten Körper geboren wurden«. Solche Formulierungen reaktivieren die Einordnung der selbsternannten Cyborgs als Menschen und rücken das Nichtmenschlich-Sein in den Bereich bloßer subjektiver Befindlichkeit. Sie markieren, dass sich an der vermeintlichen Realität nichts geändert habe (Vanagas & Vanagas, 2023). Eine Steigerung dieser nicht-ernstnehmen-den Haltung findet sich in Äußerungen wie:

»Ist die Sinneserweiterung nur abgefahrene Kunst oder wirklich ein Modell mit Zukunft? Bislang ist die globale Cyborg-Community noch überschaubar. Aus heutiger Sicht scheint es unwahrscheinlich, dass der Trend über eine Handvoll »Verrückter« hinaus Schule macht.« (Welt, 2018)

»Halb Mensch, halb Maschine: Wie ein paar Verrückte ihren Körper zu einem Computer umoperieren lassen.« (Neue Zürcher Zeitung, 2018)

Auch durch die Bezeichnung als »Verrückte« wird die Cyborg-Identität in den Bereich subjektiver Wahrnehmung verwiesen, jedoch in explizit abwertender Weise. Die Ablehnung der Selbstdeutung erfolgt hier offen und ohne rhetorische Abschwächung. Sowohl die Formulierung »Menschen mit nicht menschlicher Identität« als auch die Rede von »Verrückten« stellen eine negative Psychologisierung dar und bilden eine Analogie zur historischen Pathologisierung transidenter Menschen. Die

Cyborg-Identität wird nicht als legitime alternative Selbstbeschreibung ernst genommen, sondern als Ausdruck eines gestörten Realitätsbezugs interpretiert. Die Selbstwahrnehmung wird so zum Störungsbild.

Bei der Subjektivierung und Pathologisierung handelt es sich weniger um Praktiken der Exotisierung, sondern stärker um eine Form der Nostrifizierung. Die selbsternannten Cyborgs werden in diesem Fall nicht als faszinierend fremde Raritäten hervorgebracht, sondern ihre Andersartigkeit wird in ihrer Relevanz minimiert und unter das Eigene – das Humane – subsumiert (Hirschauer, 2021; Stagl, 1981). Die betroffenen Personen werden weiterhin der Kategorie Mensch oder spezifischeren Binnenkategorien wie Verrückte zugeordnet. Das postulierte Überschreiten der Außengrenzen des Humanen wird so nicht anerkannt, sondern als Realität negiert. Wie die Exotisierung trägt auch die Nostrifizierung dazu bei, die entworfene Cyborg-Identität zu entproblematisieren und bestehende Grenzen des Humanen zu stabilisieren. Während aufgeschlossene, exotisierende Darstellungen die Cyborg-Identität als besonderen Einzelfall stehen lassen, rahmt die nostrifizierende Perspektive sie als Produkt subjektiver Wahrnehmungsstörung und entschärft sie damit als potenzielle Infragestellung des kollektiven menschlichen Selbstverständnisses. Beiden Reaktionsweisen – der Exotisierung wie der Nostrifizierung – ist gemein, dass sie den Aktivismus der drei Personen zunächst wahrnehmen, letztlich jedoch durch unterschiedliche Formen der Marginalisierung den akuten Bedarf an einer grundlegenden Revision der Kategorie des Humanen negieren.

## Reduktion des Cyborgs auf den Status als Kunstfigur

Neben den beschriebenen Formen der Marginalisierung lässt sich in den öffentlichen Reaktionen ein weiteres Muster im Umgang mit der Cyborg-Identität beobachten: die Fiktionalisierung. In der Berichterstattung wird die Selbstbeschreibung als Cyborg immer wieder an den Kontext der Kunst rückgebunden.

»Manel de Aguas ist ein katalanischer Cyborg-Künstler, 25 Jahre alt, der sich in seinen künstlerischen Experimenten eingehend mit diesen Fragen [nach Identität und der Beziehung von Mensch und Technik] auseinandersetzt. Er tut dies, indem er sich in der ersten Person ins Spiel bringt: Er hat Sensoren, Flossen, an den Seiten seines Kopfes angebracht, dank derer er den atmosphärischen Druck, die Feuchtigkeit und die Temperatur wahrnehmen kann.« (Rolling Stone, 2021 aus dem Italienischen übersetzt)

Wenn die Körpermodifikationen in der Berichterstattung als Kunstprojekte beschrieben werden, greift dies zunächst eine Selbstverortung der drei Personen auf – nämlich, durch die Kunst zum Cyborg geworden zu sein. Während Neil Harbis-

son, Moon Ribas und Manel de Aguas ihre Selbstbeschreibung als Cyborgs jedoch auch über diesen Entstehungskontext hinaus als real und dauerhaft verstanden wissen wollen, reduziert die mediale Darstellung das Cyborg-Sein häufig auf ein künstlerisches Moment. Im Unterschied zu den beiden marginalisierenden Reaktionsmustern, die die Selbstdarstellung der drei Personen als politischen Aktivismus ernst nehmen, wird dieser in fiktionalisierenden Reaktionen nicht als solcher anerkannt, sondern als Teil einer Kunstperformance verstanden.

Diese Kopplung des Cyborg-Seins an den Kunstkontext bewirkt eine Fiktionalisierung der Kategorie. In der Berichterstattung zeigt sich damit eine Form der Ausweichbewegung. Die dargestellte Identität wird nicht als reale Positionierung ernst genommen, sondern vom Publikum als Fiktion zurückgewiesen. Das Cyborg-Sein wird primär als Ausdruck einer ästhetischen Rolle interpretiert, nicht als tatsächliches Selbstverständnis. Die drei Personen werden als menschliche Künstler\*innen betrachtet, die Cyborg Art machen. Begünstigt wird dieser Effekt durch die kulturelle Vorprägung der Kategorie des Cyborgs. Sie ist aus Kunst, Science-Fiction-Literatur und Film bereits vertraut (Kapitel 3). Neue Cyborgentwürfe können daher leicht als Fortsetzungen bekannter fiktionaler Erzählungen interpretiert werden.

Auf diese Weise fungiert die Fiktionalisierung als Immunisierungsstrategie, die potenzielle Grenzverschiebungen ins Außerhumane abwehrt. Die reale Existenz von »transpecies Cyborgs« wird stillschweigend negiert. So entfällt auch die Notwendigkeit, sich tatsächlich mit der geforderten Anerkennung der Cyborg-Identität auseinanderzusetzen. Anstatt die Selbstbeschreibung explizit abzulehnen oder zu marginalisieren, wird bereits vorab vermieden, sie überhaupt als ernstzunehmenden Verhandlungsgegenstand in Betracht zu ziehen. Der postulierte Kategorienwechsel ins Außerhumane wird nicht aktiv zurückgewiesen, sondern durch seine ästhetische Rahmung aus dem Spiel genommen. So trägt auch die Fiktionalisierung zur Entproblematisierung des Cyborg-Seins bei.

Insgesamt zeigt sich in allen rekonstruierten Reaktionsmustern – Exotisierung, Nostrifizierung und Fiktionalisierung – eine systematische Umbewertung des Phänomens »transpecies Cyborg«. Zwar trägt jede Form medialer Berichterstattung zur Identitätskonstruktion der selbsternannten Cyborgs bei, indem sie ihnen Sichtbarkeit verleiht und eine Bühne bietet. Eine tatsächliche Unterstützung der Forderung, die Kategorie »transpecies Cyborg« als legitime Personenkategorie anzuerkennen, bleibt jedoch aus.

Die beobachteten Reaktionsweisen weisen dabei deutliche Parallelen zu gesellschaftlichen Umgangsformen mit anderen Versuchen auf, die Kategorie »Mensch« in Richtung eines transspezieshaften Verständnisses zu erweitern, wie im Fall eines Jungen, der öffentlich seine Identifikation als Pinguin artikulierte (Dölker, 2016). Typisch für solche Fälle sind Reaktionen wie Irritation, Entwertung, Lächerlichmachung und offene Aggression. Sie machen deutlich, dass Transspeziesidentitäten

als fundamentale Herausforderung etablierter anthropologischer Grenzziehungen wahrgenommen und daher in der Regel zurückgewiesen werden.

Auch die Art und Weise, wie Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas in der medialen Öffentlichkeit verhandelt werden, zeigt, dass sie im öffentlichen Diskurs nicht zur Öffnung, sondern zur Vergewisserung des Humanen und zur Stabilisierung dessen als unhinterfragte Normalität herangezogen werden (Dederich, 2020; Lindemann, 2018; Vanagas & Vanagas, 2023; Waldschmidt, 2022). Jede symbolische Ordnung bringt notwendigerweise auch das Außerordentliche hervor, gegenüber dem sie sich als Ordnung selbst vergewissert.

»Animals, automata, children, women, people of color other than white, queers etc. marking the shifting borders of what would become ›the human‹ through a process of performative rejections.« (Ferrando, 2014, S. 217)

Zugleich erfordere das Auftreten des Außerordentlichen eine gesellschaftliche Reaktion. Gesellschaften richteten demnach Mechanismen ein, um mit dem Außerordentlichen umzugehen, entweder indem sie es in die bestehende Ordnung integrierten, es also nostrifizierten, oder indem sie es verbesordneten und ausgrenzten (Dederich, 2020). Während die drei Personen vorschlagen, die Kategorie Mensch als veränderbar zu verstehen, dienen die öffentlichen Reaktionen dazu, eben diese Kategorie als unveränderlich zu bestätigen. Ihre Selbstbeschreibung wird nicht dazu herangezogen, die Grenzen des Humanen zu hinterfragen, sondern vielmehr dazu, diese erneut als unüberwindbar und irreversibel zu reproduzieren.

Vor dem Hintergrund der häufig geäußerten Sorge vor einer Entfremdung vom Humanen, die mit der technischen Anreicherung des Körpers einhergeht, wird ein grundlegender Unterschied zwischen Selbst- und Fremdbeschreibungen von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas deutlich. Sie selbst begegnen dieser Sorge, indem sie ihre Transformation nicht als Verlust, sondern als Wiederverbindung mit der Natur interpretieren. Ihre Bezugnahme auf Tiere, Planeten oder Naturphänomene lässt die technische Erweiterung des Körpers nicht als Bruch mit dem Humanen erscheinen, sondern als Rückkehr zu dessen vermeintlichen Ursprüngen. Damit versuchen sie, die Bewegung weg vom tradierten Verständnis des Menschseins als positive Rückbesinnung statt als Entfremdung zu legitimieren.

Die Fremdbeschreibungen wählen einen anderen Weg. Der Versuch, sich jenseits des Humanen zu verorten, wird von der Öffentlichkeit nicht als neue Kategorisierung akzeptiert. Er wird in die bestehenden Grenzen des Humanen zurückverlagert. Die Exotisierung bringt die drei Personen aus hegemonialer Perspektive als faszinierende Ausnahmen am Rand des Humanen hervor, denen jedoch keine strukturelle Relevanz zugesprochen wird (Hirschauer, 2025). Die Pathologisierung nostrifiziert sie als Verrückte innerhalb des humanen Spektrums, wodurch ihre Selbstbeschreibung als Cyborgs delegitimiert wird. Die Fiktionalisie-

rung schließlich neutralisiert ihre Selbstdarstellung, indem sie sie als Kunstfiguren rahmt. Trotz ihrer technisierten Körper und posthumanen Rhetorik verweigern alle drei Reaktionsmuster die Anerkennung eines tatsächlichen Außenseins und stabilisieren stattdessen die Vorstellung, dass es sich letztlich weiterhin um Menschen handelt. Während die drei Personen also versuchen, der Sorge vor Entfremdung zu begegnen, indem sie die Grenzüberschreitung aktiv entproblematisieren, reagieren die Fremdbeschreibungen auf diese versuchte Grenzüberschreitung mit ihrer schlichten Verneinung. In beiden Fällen wird die potenzielle Bedrohung einer Verschiebung der humanen Ordnung bearbeitet, jedoch mit entgegengesetzten Strategien.

Interessant ist an dieser Stelle, dass es sich im Fall der Cyborgs um eine Stabilisierung der Grenzen des Humanen nach innen handelt, während diese in den meisten anderen Fällen nach außen verteidigt werden. Wenn heute über die Grenzen des Humanen verhandelt wird, steht zumeist die Abgrenzung vom Tier oder von der Maschine im Vordergrund. Ziel ist es dabei vor allem, diese Entitäten außerhalb der Kategorie des Menschlichen zu halten und die Position des Menschen als distinkte, häufig übergeordnete Instanz – etwa im Sinne einer ›Krone der Schöpfung‹ – zu behaupten. Differenzierungspraktiken dienen in diesem Zusammenhang dazu, das Andere abzuspalten und dadurch zugleich zu *ergrenzen*, was als menschlich gilt. Im Fall der Cyborgs hingegen richtet sich der Abwehrmechanismus nicht gegen ein äußeres Anderes, sondern gegen einen potenziellen Austritt aus dem Humanen von innen heraus. Hier geht es nicht darum, eine Zuordnung neuer Entitäten zur Kategorie Mensch zu verhindern, sondern darum zu unterbinden, dass Menschen diese Kategorie verlassen und sich jenseits ihrer bisherigen Zuschreibung verorten.

Die Eindämmung der versuchten Grenzüberschreitung ins Außerhumane bedeutet dabei nicht zwangsläufig, dass die neu entstehende Kategorie des ›transpecies Cyborg‹ chancenlos bleibt. Auch andere Transphänomene oder neu etablierte Genderkategorien stoßen regelmäßig auf Widerstand, können sich aber immer wieder gesellschaftlich behaupten.

### ›Transpecies Cyborgs‹ als Gedankenexperiment in der Kunst

Wenn es vor dem Hintergrund alltagsweltlicher Erwartungshorizonte plausibel erscheint, dass die selbsternannten Cyborgs mit ihrer Forderung nach Anerkennung einer nichtmenschlichen Identität in der breiten Öffentlichkeit nur begrenzte Zustimmung erfahren, so ist es umso bemerkenswerter, dass ihr Versuch der Grenzüberschreitung nicht noch radikaler zurückgewiesen wird. Auch hierbei erweist sich die Ambivalenz ihrer Selbstdarstellung als zentral. Die Unklarheit darüber, ob ihre Identitätsinszenierung als künstlerische Performance oder als aktivistisches Statement zu verstehen ist, birgt einerseits das Risiko, fiktionalisiert und

somit aus aktivistischer Perspektive entwertet zu werden. Andererseits ist es genau diese künstlerische Rahmung, die es ihnen ermöglicht, mediale Aufmerksamkeit zu generieren, ohne vollständig pathologisiert und als verrückt diskreditiert zu werden. Die Ambivalenz ihrer Selbstdarstellung fungiert somit zugleich als Risiko und Ressource. An dieser Stelle soll abschließend rekonstruiert werden, weshalb die Kategorisierung als Cyborg im Kunstkontext Sichtbarkeit erlangen kann, ohne als gesellschaftliche Bedrohung zu erscheinen, sich aber nicht ohne Weiteres über diesen Rahmen hinaus transferieren lässt. In diesem Zusammenhang kommt der gesellschaftlichen Stellung der Kunst eine zentrale Bedeutung zu.

Während Adorno Kunst und Gesellschaft noch als Gegensätze konzipierte und die Kunst damit außerhalb der Gesellschaft verortete, lässt sie sich aus systemtheoretischer Perspektive als eines von mehreren Teilsystemen innerhalb der Gesellschaft verstehen (Luhmann, 2008a; Nassehi, 2011). Dieses System ist weder anderen über- noch untergeordnet, sondern operiert nach seiner eigenen Logik (Krauss, 2012). Kunst zu beobachten heißt aus dieser Perspektive, Gesellschaft zu beobachten (Vedder, 2014). Die spezifische Funktion des Teilsystems Kunst für die Gesellschaft besteht darin, eine Verdopplung der Realität vorzunehmen (Luhmann, 1997, 2008a). Kunst eröffnet damit die Möglichkeit, alternative Wirklichkeiten zu thematisieren, ohne diese als gesellschaftlich anerkannte Realität realisieren zu müssen. Unter den Bedingungen reduzierter realer Konsequenzen können so andere Möglichkeiten des Weltbezugs exploriert werden. Ein Kunstwerk wird dabei verstanden als etwas, das

»eine eigene Realität [etabliert], die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität. Die Welt wird [...] in eine reale und eine imaginäre Realität gespalten. [...] Die imaginäre Welt der Kunst [...] bietet eine Position, von der aus etwas anderes als Realität bestimmt werden kann.« (Luhmann, 1997, S. 229)

»Man kann deshalb auch sagen, es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen.« (Luhmann, 1997, S. 241)

Es wird damit keineswegs geleugnet, dass Kunstwerke eine materielle Eigenrealität besitzen und in dem Moment ihrer Betrachtung tatsächlich existieren. Ihr Inhalt jedoch wird nicht als unmittelbare Wirklichkeit, sondern als zweite Realitätsebene behandelt. Zwischen Abbildung und Abgebildetem wird eine Differenz gezogen. Durch diese Realitätsverdopplung macht Kunst die reale Welt im Kontrast zur fiktionalen sichtbar – und umgekehrt.

»Die reale Realität wird zum normalen Alltag, zum Bereich der vertrauten Erwartungen. Die fiktionale Realität wird zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnender) Ordnungsmöglichkeiten.« (Luhmann, 2008b, S. 199)

»Verglichen mit der Wirklichkeit der Alltagswelt erscheinen [diese in der Kunst produzierten, alternativen] Wirklichkeiten als umgrenzte Sinnprovinzen.« (Berger & Luckmann, 1969, S. 28)

So entstehen zwei Perspektiven, von denen aus die jeweils andere beobachtet werden kann. Kunst ist damit seit der Romantik nicht mehr nur Objektkunst, sondern zunehmend Weltkunst (Danko, 2012; Krauss, 2012; Luhmann, 2008b). Wird Kunst als Objektkunst verstanden, liegt eine Beobachtung erster Ordnung vor. Das Kunstwerk wird als für sich stehendes Objekt betrachtet. Wird Kunst hingegen als Weltkunst begriffen, handelt es sich um eine Beobachtung zweiter Ordnung. Das Kunstwerk dient dann nicht nur als Gegenstand der Betrachtung, sondern als Medium, um die Welt zu beobachten und gesellschaftliche Phänomene zu reflektieren.

Dass Kunstwerke etwas Fiktives zeigen können, ist dabei nicht durch das Werk selbst festgelegt. Erst in der Beobachtung von Kunst *als Weltkunst* wird die Differenz zwischen Realität und Fiktion erzeugt. Andernfalls bleiben Kunstwerke bloße Objekte der Betrachtung. In der Perspektive der Weltkunst hingegen können sie sowohl als Abbild der realen Welt als auch als Abweichung von ihr interpretiert werden. Beide Lesarten setzen voraus, dass eine Verdopplung der Realität identifiziert wurde, sodass die zweite, fiktionale Realität in ein Verhältnis zur ersten, als real gesetzten Realität treten kann. Während etwa ein Porträtmalde oder eine Fotografie als reduzierte Abbildung oder Imitation realer Verhältnisse verstanden wird, vermögen andere Kunstformen, alternative Möglichkeiten – das aktuell Inaktuelle (Luhmann, 1997) – sichtbar zu machen. Kunst wird so zum Reflexionsraum für das Mögliche im Kontrast zum Gegebenen. Sie liefert damit einen

»Hinweis auf die Kontingenz der normalen Realitätssicht, ein[en] Hinweis darauf, dass sie auch anders möglich ist.« (Luhmann, 2008a, S. 144)

Durch ihr Potenzial, alternative Möglichkeiten sichtbar zu machen, kann Kunst zu einem »utopischen Experimentierfeld« (Wellershoff, 1981, S. 127) der Gesellschaft werden. Mit ihrer Funktion der Realitätsverdopplung und der Thematisierung möglicher Welten teilt die Kunst dabei strukturelle Gemeinsamkeiten zum einen mit Sprache und Zeichen, zum anderen mit dem gesellschaftlichen Teilsystem Religion. Im Unterschied zu Sprache oder Religion ermöglicht Kunst eine spezifisch sinnliche Erfahrbarkeit alternativer Ordnungsmöglichkeiten. Den »Umweg zur Realität über die Imagination« (Luhmann, 1997, S. 229f.) geht sie dabei mit einer besonde-



ren Qualität. Sie macht imaginäre Welten durch materielle, visuelle oder auditive Formen unmittelbar zugänglich. Gerade diese ästhetische Unmittelbarkeit erlaubt es, andere Weisen des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens konkret erfahrbar zu machen.

Wenn die Funktion der Kunst in der Gesellschaft allgemein darin besteht, alternative Möglichkeiten sichtbar und verhandelbar zu machen, gilt dies ebenso für Körperdeutungen und Identitätsverständnisse. Kunst bringt ein breites Spektrum an Körperbildern und Selbstentwürfen hervor und wird damit zu einem »Leitmedium der Identitätskonstruktion« (M. Müller & Kluwe, 2012, S. 1; Vedder, 2014, S. 2). Zum einen kann Kunst etablierte Identitätskonzepte und Körperdeutungen sichtbar und für andere zugänglich machen. In diesem Sinne dient sie der Selbstvergewisserung eines Individuums oder einer sozialen Gruppe sowie deren Repräsentation nach außen. Zum anderen eröffnet Kunst durch die Verdopplung der Realität die Möglichkeit, sich von bestehenden Zuschreibungen zu lösen und neue Rollen zu erproben. Kunst fungiert somit als ein Kontext, in dem alternative Identitäten entworfen, ausprobiert und verhandelt werden können. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist das Maskenspiel im literarischen Drama (M. Müller & Kluwe, 2012). Besonders der Körper wird dabei sowohl als Motiv als auch als materieller Rohstoff verarbeitet. Als physische Substanz lädt er dazu ein, Identitätsentwürfe zu gestalten, die auf bestimmten körperlichen Merkmalen beruhen, und diese nach außen sichtbar zu machen.

Wenn Kunst jenes Teilsystem der Gesellschaft ist, in dem aktuell inaktuelle Möglichkeiten entworfen und reflektiert werden können, erklärt sich, weshalb der Entwurf eines nichtmenschlichen Cyborgs innerhalb dieses Kontexts keine fundamentalen Konflikte auslöst. Der Cyborg wird hier nicht als reale Bedrohung gesellschaftlicher Ordnung wahrgenommen, sondern als alternative Möglichkeit – als hypothetische Figur, die zur Erkundung gesellschaftlicher Grenzbereiche dient. Diese Offenheit zur Exploration wird sowohl von Kunstschaffenden als auch vom Publikum genutzt. Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas können ihr Konzept der Kategorie Cyborg innerhalb des Kunstrahmens entwerfen und performen, ohne unmittelbar als »verrückt« abgestempelt zu werden. Zugleich bietet ihre Selbstdarstellung dem Publikum die Möglichkeit, den »transpecies Cyborg« als aktuell inaktuelle Möglichkeit zu betrachten. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Figur des Cyborgs ermöglicht dabei die Reflexion alternativer Identitätsentwürfe sowie jene Selbstvergewisserung über die bestehende Ordnung und die darin wirksame Kategorie des Humanen.

Wenngleich die Selbst- und Fremdbeschreibungen von Neil Harbisson, Moon Ribas und Manel de Aguas in diesem Kapitel analytisch getrennt wurden, zeigt sich im Gesamtbild somit ein wechselseitiger Zusammenhang. Die selbsternannten Cyborgs und die Öffentlichkeit als ihr Publikum bringen den Diskurs über posthumane Identitäten gemeinsam als mediales Phänomen hervor. Ihre Darstellungen existie-

ren nicht unabhängig voneinander, sondern reagieren fortlaufend aufeinander. Dabei profitieren beide Seiten in gewisser Weise voneinander. Die drei Personen sind – sowohl als Künstler\*innen wie auch als Aktivist\*innen – auf mediale Reichweite angewiesen. Ihre Darstellungen zielen darauf ab, Rezeption zu erzeugen, Öffentlichkeit herzustellen und Diskussionen anzustoßen. In diesem Sinne ist ihnen mediale Berichterstattung selbst dann dienlich, wenn sie nicht explizit auf Anerkennung ihrer Selbstbeschreibung abzielt. Umgekehrt bietet ihre Sichtbarkeit den Medien ein lohnendes Thema. Die selbsternannten Cyborgs passen in eine Medienlogik, die das Außergewöhnliche sucht. Darüber hinaus fungieren sie als »personalisierte Brenngläser« (Hirschauer, 2023, S. 6), durch die verhandelt werden kann, was als menschlich gilt und was nicht. Insofern lässt sich der Diskurs um die Kategorisierung als Cyborg nicht als einseitiger Kampf um Anerkennung verstehen, sondern als dynamisches Wechselspiel von Selbstentwurf und Fremdzuschreibung. Gerade in dieser medialen Verschränkung entsteht ein Raum, in dem die Grenzen des Humanen aktiv zur Disposition gestellt werden.