„Plastische Chirurgie und Kunst“ – ein Essay

Autor_Dr. med. Horst L. Schuster

_Als die Redaktion der Zeitschrift face mit der Bitte, einen Artikel über „Kunst und Plastische Chirurgie“ zu verfassen, im September 2011 an mich herantrat, bereitete ich gerade meine erste Ausstellung als Künstler vor, nachdem ich 2009 meine Tätigkeit als Leitender Oberarzt in einer Abteilung für Plastische und Ästhetische Chirurgie aufgegeben hatte.
Ich habe nie an einer Kunsthochschule studiert und folge in meiner Malerei einem sehr persönlichen Impuls, den ich bis zu diesem Zeitpunkt noch nie öffentlicher Kritik aussetzen musste. Die große Spannung vor der ersten „Veröffentlichung“ meiner Arbeiten führte sowohl zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit dem Wesen künstlerischen Denkens und kreativen Ausdruckes als auch zu der Frage, inwieweit ich selbst überhaupt künstlerisch „frei“ sein kann, wie stark mich meine gewohnten Denkstrukturen, meine Arbeitsweise als Plastischer Chirurg beeinflussen würden. Hinzu kam, dass ich als Maler einen technisch aufwendigen Stil pflege, der als „altmeisterlich“ bezeichnet wird und gemessen am Zeitgeist – gelinde gesagt – „unorthodox“ ist. Ich hatte also unterschiedliche Motive, mich mit kunsttheoretischen Arbeiten auseinanderzusetzen, um zumindest vor mir selbst immer wieder mein ästhetisches Empfinden, meine Arbeitsweise und überhaupt mein neues „Lebensmodell“ zu rechtfertigen.
So vermessen der mir von der Redaktion vorgegebene Titel zu diesem Aufsatz auch für mich klang, gab mir dieser Auftrag jedoch genau zur richtigen Zeit den Anlass, meine eigenen Überlegungen zielgerichtet zu reflektieren. Dieser Artikel ist also sehr persönlich. Er wird weder *der* „Plastischen Chirurgie“ noch *der* „Kunst“ gerecht.

Worin berühren sich Plastische (bzw. Ästhetische Chirurgie und bildende Kunst? Bei ästhetischen Operationen – zum Beispiel im Gesicht – wird *Symmetrie* angestrebt. Hierbei beruft sich die Plastisch-Ästhetische Chirurgie auf Befunde und Postulate, die von den Künstlern der italienischen Renaissance auf uns gekommen sind; jenen Künstlern, welche sich als erste (uns bekannte) Theoretiker wissenschaftlich mit der Frage nach dem Wesen visueller Schönheit des Menschen auseinandersetzten.
Ganz offensichtlich aber waren solche Fragen auch von Künstlern der klassischen Antike beantwortet

worden, jedoch sind uns von deren Überlegungen kaum schriftliche Zeugnisse erhalten – oft nicht einmal deren künstlerischen Werke im Original. Römische Marmorkopien von griechischen Bronzen belegen jedoch, dass das Wissen um die „perfekten" Proportionen und um die Wirkung von Symmetrie schon vor unserer Zeitrechnung in Europa bekannt war.

Vollendete Kompositionen wurden in der bildenden Kunst immer wieder neu aufgegriffen, variiert und bearbeitet. Ein besonders schönes Beispiel ist das Thema der „Schlacht an der Milvischen Brücke". Diese siegreiche letzte Kampfhandlung Konstantins gegen die Truppen des Maxentius am 28. Oktober des Jahres 312 ist ein viel bearbeiteter Stoff in der europäischen Kunst, nicht zuletzt, weil die römisch-apostolische Kirche an deren Datum den Sieg des Christentums über das Heidentum festmacht und den militärischen Triumph Kaiser Konstantins über Jahrhunderte in ihrem Bildprogramm für Propagandazwecke zu verwenden wusste. Die brillantesten Darstellungen fallen dann auch nicht zufällig in die Zeit des Manierismus, als die katholische Kirche sich durch den Protestantismus von Neuem bedroht sah.
Die Fresken in der „sala di Constantino" im vatikanischen Palast – in Sonderheit das Bild der „Schlacht des Konstantin" wurden noch von Raffael konzipiert und entworfen. Nach seinem Tod 1520 führte Giulio Romano, einer seiner Schüler, dieses Fresko bis ins Jahr 1524 unter dem Pontifikat Leos X. aus.
Über 100 Jahre später wurde diese perfekte Bildkomposition, die den Machtanspruch sowohl der katholischen Kirche als auch der Monarchie sehr wirksam verherrlicht, erneut ausgeführt: als Gobelin in den Ateliers von Jan Fils. Der Wandteppich aus dem Jahre 1687 wird heute in Paris im Museum der Gobelin-Werkstätten, der „Collection du Mobilier national" aufbewahrt.
Der Pariser Gobelin ist eine exakte Kopie des vatikanischen Freskos. Und obwohl beide Werke auf die identische Idee, den Entwurf Raffaels zurückgehen, müssen sie wohl ob der vollkommen unterschiedlichen Wirkung des Materials als unabhängige, eigenständige Kunstwerke angesehen werden.
Ganz anders verhält es sich da mit den zahllosen Kupferstichen, die bald nach Entstehung des römischen Freskos überall in Europa kursierten und die Werke Raffaels auch nördlich der Alpen bekannt machten. Hier ist der Anspruch kein künstlerisch-dekorativer, sondern ein informativer – es handelt sich um „Reproduktionen".
Während es in der Ästhetischen Chirurgie relativ einfach ist, die Anwendung immer gleicher ästhetischer Maßstäbe zu begründen, ist es in der bildenden Kunst sehr viel schwieriger, bei der wiederholten Interpretation ein und desselben Themas zwischen Kunst und Reproduktion zu unterscheiden. Diesem in der Kunst mit der Verbreitung der Drucktechnik und später der Fotografie neu entstandenen Bewertungskonflikt widmete sich Walter Benjamin 1936 in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit".
Auch, wenn man feststellen wollte, dass es einen derartigen Konflikt in der Ästhetischen Chirurgie überhaupt nicht gibt, da z.B. die chirurgische Manipulation von Gesichtszügen andere Ziele verfolgt – nämlich Verjüngung oder Symmetriesierung und nicht die Verwirklichung einer neuen Kreation –, so rückt das Phänomen sich mitunter ähnelnder ästhetisch operierter Patienten die gesamte Fachrichtung doch zumindest in die Nähe der von Walter Benjamin besprochenen „Reproduktionen".

In anderer Hinsicht unterscheiden sich bildende Kunst und Ästhetische Chirurgie weit deutlicher: in ihrem Bestreben, sich „absoluter Schönheit" anzunähern.
Seit der Moderne ist „das Schöne" nicht mehr Primat in der bildenden Kunst. Der moderne künstlerische Impetus, Harmonie zu desavouieren, entspringt zum einen dem Überdruss an Romantik und Restauration im ausklingenden 19. Jahrhundert, zum anderen einem tief empfundenen Gefühl der Entwurzelung nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Angesichts der grauenhaften Zerstörungen und zuvor nie gekannter Zahlen an Todesopfern war es schlechterdings nicht mehr möglich, „Vollkommenheit" und „ästhetische Perfektion" für Abbilder unserer Wirklichkeit als Grundlage anzusehen. Die gestalterischen Prinzipien wurden durch das Erleben der Geschichte grundsätzlich verändert. (Exemplarisch wird dieser Bruch durch Picassos Werk veranschaulicht, in Sonderheit durch sein epochales Gemälde „Guernica".)
Dieses neue Prinzip – zusammen mit den technischen Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit – hat im ausklingenden 20. Jahrhundert dem Dilettantismus und der Verballhornung des Betrachters durch den Kunstmarkt Tür und Tor geöffnet. Gleichzeitig hat jedoch die Liberalisierung der Kunst ungeahnte neue Ressourcen erschlossen, Tabus gebrochen, jedes ästhetische Prinzip überrollt – mit teilweise sensationellen Resultaten allerhöchsten künstlerischen Ranges.

In der Ästhetischen Chirurgie gibt es diese innovative Dynamik nicht.
Interessanterweise folgen „Betrachter" bei der Interaktion mit Menschen bzw. mit Kunstwerken nicht denselben Maßstäben. Das mag an den unterschiedlichen Hirnarealen liegen, die wir für die jeweilige Wertung beanspruchen.
Beurteilen wir ein Kunstwerk, so folgen wir überwiegend erlernten Kriterien, die sich auch aus Erziehung und Manipulation durch unsere Umwelt ergeben. Diese Bewertungsmuster sind im stammesgeschicht-

lich jüngeren Großhirn abgelegt – und durch unsere „Vernunft" gesteuert. Als einer der ersten deutschen Philosophen hat Immanuel Kant scharf zwischen Erkenntnis und Gefühl unterschieden. Das *Gefühl* ist das „Subjektive" im engeren Sinne, es bezieht sich nicht auf das Objekt, sondern auf den Zustand des Betrachters, es kann durch Erkenntnis bewirkt werden, ist aber nicht selbst Erkenntnis. Die Ästhetik kann, nach Kant, mit einer psychologisch-empirischen Exposition anfangen, aber sie selbst ist eine *kritische* Wissenschaft, welche nach dem aprioriischen Prinzip der Allgemeinheit ästhetischer Urteile fragt, welches sie zur Wertung der ästhetischen Urteile braucht. Eine „Deduktion" (Legitimation) der reinen ästhetischen Urteile ist nötig. Das ästhetische Urteil (Geschmacksurteil) hat das Gefühl zum Gegenstand, welches das „harmonische Spiel der beiden Erkenntnisvermögen der Urteilskraft – Einbildungskraft und Verstand – im Betrachter bewirkt". Mit der Frage, wie wir als *abstrakt denkende* Menschen zu einem ästhetischen Urteil kommen, beschäftigt sich Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft" von 1790. Für diese Urteilskraft im Kant'schen Sinne verwende ich hier der Einfachheit halber das Wort „Vernunft", obwohl dies im Sinne seiner drei „Kritiken" nicht korrekt ist.

Für die kritische Bewertung von Kunst bemühen wir demnach unsere „Vernunft". Treten wir jedoch im Unterschied zu einem Kunstobjekt, über welches wir uns ein Urteil bilden wollen, einem „schönen Menschen" gegenüber, werden wir von der „Vernunft" sofort verlassen. In der Zuteilung von Sympathie oder Unbehagen ist unser Gehirn sehr viel ehrlicher mit uns, denn es greift auf schwer zu bestechende, stammesgeschichtlich weitaus ältere Hirnteile zurück, auf Instinkte, die wir mit den Tieren teilen.

Schöne Menschen behandeln wir freundlicher, wir vertrauen ihnen eher oder akzeptieren Anweisungen leichter. Unterordnung, Zutrauen, Liebe oder Begehren werden durch „Schönheit" gefördert. Plötzlich ist unser Schönheitsempfinden so unerschütterlich wie ein physikalisches Gesetz.

Die Höhe des Haaransatzes etwa, die Stellung der Augen, Form von Nase und Lippen, Größe der Ohren, der Grad an Symmetrie ... das sind einige der Schlüsselreize, die unsere Augen bei der Interaktion mit einem Menschen automatisch abtasten und bewerten. Dabei folgen wir Standards, die sich in Jahrtausenden nicht einen Millimeter verändert haben. Eine Frau mit dem Gesicht der Nofretete oder ein Mann, der aussähe wie Antinous, wird auch heute sehr beliebt und begehrt sein. Demnach existieren ästhetische Grundstrukturen – nicht nur im Aussehen von Menschen – die unabhängig von der „Vernunft" Wohlgefallen erzeugen. Solche Grundstrukturen nennt man „Harmonie".

Es ist ein nicht unerheblicher zivilisatorischer Verdienst, dass wir „Harmonie" tatsächlich als ein Gesetz verstanden haben. Das lässt sich anhand der Musik zunächst besser erklären als in der bildenden Kunst, da sich Töne leichter in mathematischen Verhältnissen vergleichen lassen als komplexe visuelle Reize.

Würde man die Klangfarbe eines auf dem Klavier angeschlagenen Tones untersuchen, so stellt man fest, dass auch deutlich andere Töne außer dem angeschlagenen erklingen. Es sind die ersten Obertöne der Reihe, erzeugt durch das Mitschwingen den betreffenden Saiten. Ihrer Frequenz nach sind die Obertöne einfache Vielfache des Grundtones, dem sie zugehören. Die Obertöne geben dem angeschlagenen Ton erst seinen musikalischen Klang.

Obwohl die Klangfarben – abhängig vom Material des Instrumentes und der Spielweise des Künstlers – sehr unterschiedlich sein können, sind die mathematischen Verhältnisse der Töne in einer Obertonreihe immer gleich. Würde man sich für den Grundton c die ersten 16 Teiltöne der zugehörigen Obertonreihe notieren, so ergäbe sich ein klares Verhältnis der Frequenzen zueinander – die sog. „Intervalle". Vom ersten Ton zum zweiten Ton dieser Reihe halbiert sich die Frequenz (das Intervall beträgt genau eine Oktave). Die Intervalle verkürzen sich immer weiter: vom zweiten zum dritten Ton auf 2/3 (Quinte), vom dritten zum vierten Ton auf 3/4 (Quarte), vom vierten zum fünften Ton auf 4/5 (große Terz) vom fünften zum sechsten Ton auf 5/6 (kleine Terz).

Der Stellung der Intervalle im Rahmen der naturgegebenen Obertonreihe entspricht der Rang, den sie für unser „natürliches" Musikgefühl haben. Die Oktave empfinden wir als Einklang, sie ist der Rahmen unserer Tonleiter.

Die Musik zahlreicher außereuropäischer Völker beruht nicht auf diesem Intervallsystem und den Gegebenheiten der Obertonreihe. Wahrscheinlich erklärt sich hieraus die starke Durchsetzungskraft der historisch in Europa entwickelten Kunst-Musik, denn nur sie wird tatsächlich als „harmonisch" empfunden.

Während der „klassischen Periode" wurde im antiken Griechenland Harmonie als ein Ausdruck des Göttlichen verstanden und in jeder Hinsicht wissenschaftlich untersucht. In dieser Zeit (500 bis 336 vor Christus) entstanden nicht nur die Olympischen Spiele, die Akropolis und die Skulpturen des Praxiteles, sondern auch die Grundlagen unserer musikalischen Harmonielehre. Pythagoras soll den Zusammenhang zwischen musikalischen Intervallen und einfachen Zahlenverhältnissen erkannt haben. Das ist umso erstaunlicher, als noch nicht bekannt war, dass ein Ton auf Schwingungen beruht und geeignete Messinstrumente fehlten. Pythagoras verwandte ein Monochord, dessen einzige Saite er mit einem beweglichen Steg in beliebige Intervalle verkürzen konnte. Wird für die „leere" Saite (ohne Steg)

der Ton c angenommen, so geben die beiden Hälften den Ton c' (also die Oktave); liegt die Saite bei 1/3 ihrer Länge auf dem Steg, so gibt der 2/3 lange Saiten-Abschnitt den Ton g (die Quinte von c), der andere Saitenteil (1/3) aber die Duodezime (Oktave + Quinte) von c – also: g'. Von hier aus können alle weiteren Intervalle errechnet werden.
Der wichtigste Schritt zur Nutzung der antiken Berechnungen war die Vereinfachung der Zahlenverhältnisse für die große und die kleine Terz auf 4/5 und 5/6. Bei der Terz geriet das Pythagoreische System nämlich an eine Schwierigkeit: die große Terz erklingt bei einem Teilungsverhältnis der Monochordsaite von 64 zu 81. Das ist zu kompliziert gegenüber dem klaren Zahlenverhältnis von 4 zu 5. Die Vereinfachung machte eine geringfügige „Korrektur" des von der Natur vorgegebenen Verhältnisses erforderlich: eine winzige Verkleinerung der großen Terz um 4/405.
Um verschiedene Intervalle im Rahmen der Mehrstimmigkeit zu Akkorden vereinen und den gleichen Tonvorrat in verschiedenen Tonarten nutzen zu können, musste diese „Korrektur" der Terz in noch viel kleineren Dosierungen auf mehrere Intervalle verteilt werden. Diese verkleinerte – für unser Ohr nicht mehr wahrnehmbare – Korrektur wurde „Temperatur" genannt. Es war Johann Sebastian Bach, der mit seinem einzigartigen Zyklus von Präludien und Fugen, den er „Das wohltemperierte Klavier" nannte, den durch diese Temperatur nun ermöglichten, gesamten Kreis der Tonarten abschritt.
Mit den Erfordernissen, die sich durch die immer weitere Entwicklung des freien vielstimmigen Spieles auf Klavier und Orgel ergaben, wurde nach mehreren Schritten der letzte, entscheidende Schritt unumgänglich: die Verteilung der Pythagoreischen Korrektur auf alle zwölf Quinten, also – zurückversetzt – auf *alle* zwölf Halbtöne der Oktave. Der „Quintenzirkel" war somit geschlossen.
Jetzt erst wurde der freie Wechsel von Tonart zu Tonart bis zur unbegrenzten Modulation möglich. Nicht ohne Grund wird die Musikepoche, welche die Früchte dieser über 2.000 Jahre dauernden Entwicklung nutzen konnte, genauso genannt wie die Zeit, aus der deren Grundlagen entstammten: „Klassik". Die „klassische" Musik, allen voran die Klaviermusiken von Wolfgang Amadeus Mozart verwirklichten in diesem musiktheoretischen Sinne das Bestreben der Antike, „Göttlichkeit" zu erreichen, „Harmonie" oder „vollkommene Schönheit".
Mit chromatischen und modulatorischen Überraschungen, wie sie Mozart in seinem 9. Klavierkonzert (KV 271) hinterlassen hat, oder mit seinem sublimen LAUDATE DOMINUM aus den VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE, hat die harmonische, tonale Musik sicher Höhepunkte erreicht, die im Sinne der religiös motivierten Schönheitssuche der Antike dem Göttlichen sehr nahe gekommen sind. Dass Harmonie unser Innerstes gesetzmäßig anspricht, beweisen derartige Werke.
Musik, die dagegen auf Harmonie verzichtet, mag intellektuell anspruchsvoll und künstlerisch interessant sein; von der Idee des „wahrhaft Göttlichen" im Sinne klassisch verstandener „Schönheit" ist sie jedoch weit entfernt.

So wie in der Musik liegen auch den *visuellen* Eindrücken und damit der bildenden Kunst kanonische Gesetzmäßigkeiten zugrunde, die unser Gehirn instinktiv wahrnimmt und – losgelöst von der „Vernunft" – als angenehmen Eindruck, als „schön" erkennt. Auch hier wurde Jahrhunderte hindurch versucht, solche Gesetze zu entschlüsseln und in mathematischen Formeln reproduzierbar festzuhalten. Die „Proportionslehre des Gesichtes" etwa oder der „Acht-Kopf-Kanon" versuchen, menschliche Idealmaße zu determinieren, die eine anatomisch immer „korrekte" Darstellung von Personen ermöglichen sollen.
Der „Goldene Schnitt" beschreibt ideale Raum-Verhältnisse, die wir immer als perfekt empfinden.
Die Künstler der italienischen Renaissance begannen, in Bildern ihre Figurengruppen planmäßig zu strukturieren – zu „komponieren". In durchdachten Bildkompositionen sollte das organische Zusammenspiel verschiedener Menschenleiber und Faltenwürfe so arrangiert werden, dass es sich an einfachen geometrischen Figuren ausrichte.
Hierin erreichte Raffael in seinen Madonnen-Bildnissen eine hohe Meisterschaft. In der „Dresdner Madonna" etwa bildet die zentrale Figur mit dem Knaben, dem Schleier und Umhang eine vollkommene Ellipse. Bei der „Madonna mit Kind und dem Johannesknaben" erreichte Raffael 1506 mit der Dreiecksform eine derart gelungene Komposition, dass er dieses Motiv selbst (mit geringfügigen Variationen) mehrfach wiederholte. Versionen dieser sogenannten „Madonna im Grünen" oder „der schönen Gärtnerin" hängen heute u.a. im Kunsthistorischen Museum Wien, in den Uffizien und im Louvre. Diese Bildidee hat zudem zahllose Nachahmungen anderer Künstler hervorgebracht.
Viel später – diesmal durch Johann Wolfgang von Goethe – wurde auch die Zusammenwirkung verschiedener Farben wissenschaftlich untersucht. Ähnlich den exakt definierbaren Verhältnissen in der Obertonreihe zeigten sich auch bei den verschiedenen Wellenlängen der Farben Gesetze, die mit unserem Harmonie-Empfinden korrelieren; so etwa, dass sich die „besten" Kombinationen immer aus jenen Farben ergeben, die sich im „Sechsteiligen Farbkreis" gegenüberliegen: Rot und Grün, Orange und Blau, Gelb und Violett. Dabei trifft immer eine „Primärfarbe" auf eine gegenüberliegende „Sekundärfarbe", die sich wiederum durch das Mischen ihrer benachbarten Primärfarben herstellen lässt. Goethe

nannte diesen stärksten erzielbaren Farbkontrast den „Komplementärkontrast" und fand durch optische Experimente heraus, dass sich die Wellenlängen der Lichtstrahlen in den Farben eines Komplementärkontrastes gegenseitig „aufheben" und in der Mischung wieder weißes Licht erzeugen.
Dem wäre noch viel hinzuzufügen; allein Goethes „Farbenlehre" (Band 10 der „Gesammelten Werke" in der „Münchner Ausgabe") umfasst 1.355 Seiten.
Das durch Goethe offenbarte theoretische Wissen sollte später ein Wegbereiter der klassischen Moderne, Piet Mondrian, in seinen betörenden, abstrakten Farbflächen auf die Spitze treiben: In ein rechtwinkliges Raster aus schwarzen Linien auf weißem Grund bettete er rote, blaue und gelbe Felder. In seinem Aufsatz „Plastic Art and Pure Plastic Art" von 1937 schrieb er dazu, dass die Analogie zwischen Bild und reiner, idealer Wirklichkeit darin bestünde, dass es keine „tragischen, eitlen" Formen gäbe (etwa Flächen vor einem Hintergrund, unreine Farben oder Mischfarben), sondern alles in gleichwertiger Gestalt aufgelöst sei. Der rechte Winkel sei die „einzige konstante Verwandtschaft zur reinen Realität" und wechselnde Proportionen repräsentieren durch ihre Bewegung das Leben. Die Primärfarben seien die „Abstraktion von der ersten, uns umgebenden Welt".

Wie schon erwähnt, suchten die Künstler der klassischen Antike das „Göttliche" immer in der „Vollkommenheit", im „Schönen".
Ohne die technisch perfektionierten Musikinstrumente des Barock-Zeitalters und ohne eine so große Auswahl an lichtechten Farbpigmenten, wie sie erst seit der Renaissance besteht, erlangten die Griechen ihre angestrebte Perfektion vor allem in der vollplastischen Darstellung ideal geformter Körper. Sie wurden Meister in der Abbildung menschlicher Schönheit. Dabei war ihnen auch hier das Aufspüren und Entschlüsseln der Gesetze unseres zerebral abgespeicherten Harmonie-Empfindens religiöser Impetus. Nach Offenlegung solcher Regeln wurden diese immer wieder für die Götterverehrung angewandt. Den olympischen Göttern wurde in der Antike als höchstes Gut der Menschen ihre „Schönheit" geweiht. Dem gaben die Griechen nicht nur in Skulpturen Ausdruck; auch die Olympischen Spiele wurden zum Zweck der Götterverehrung veranstaltet. Die Nacktheit der Athleten war dabei rituelles Instrument, um die göttliche Gunst mit dem Schönheitsideal nicht nur in Bronze-Bildnissen, sondern mit lebendigen und bewegten „Objekten" zu erflehen.
Möglicherweise entbehrt die bildende Kunst heute leichter einer gesetzmäßigen „Schönheit", weil religiöser Ritus nicht mehr ihr Sinn und Zweck ist.

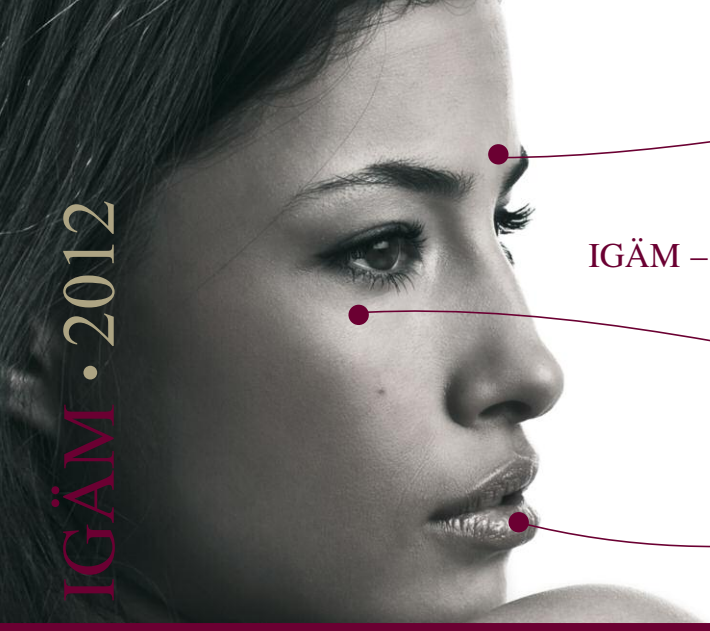
Mit dem Verzicht auf „Innovation" und „Kreativität" im Darstellerischen bedient die Ästhetische Chirurgie im Gegensatz zur Kunst unfreiwillig unseren zutiefst ehrlichen und unbestechlichen Wunsch nach „Schönheit" – nach genau der Schönheit, die in unseren Gehirnen seit Jahrtausenden abgespeichert ist und von der sich die bildende Kunst als ein Produkt der „Vernunft" weit entfernt hat.

Tadeusz Kantor schrieb in einer seiner vielen kunsttheoretischen Arbeiten: „Nicht das Kunstwerk als Produkt ist wichtig, nicht sein erstarrtes Antlitz, sondern der Entstehungsprozess selbst, der geistige und seelische Aktivitäten freisetzt. Diese sind die eigentliche Bewegung, die Betriebsamkeit, das Leben. Sie sind nicht dazu da, ein Kunstwerk hervorzubringen, sondern sie sind bedeutsam an sich, sie dringen in die totale Wirklichkeit ein und verändern ihre Zusammensetzung."
Hierin ist der Unterschied zur Plastischen Chirurgie am deutlichsten fassbar. Ästhetische Operationen sind ein streng geregeltes Handwerk, von dem einzig und allein „das Produkt" zählt. Kaum ein Operateur wird sich jemals „Kreativität" im künstlerischen Sinne anmaßen, auch dann nicht, wenn er seine Arbeit als eine befriedigende Aktivität genießt und es dabei einer Fingerfertigkeit bedarf, die wir gemeinhin als „kunstvoll" bezeichnen._

_Autor face

Dr. med.
Horst L. Schuster
Stuttgarter Straße 52
12059 Berlin
Tel.: 0176 40084520
E-Mail:
info@horstschuster.com

Dr. med. Horst Schuster (geb. 1972) ist Facharzt für Plastische und Ästhetische Chirurgie. Im Juli 2009 gab er seine klinische Tätigkeit auf und arbeitet seither als Künstler in Berlin-Neukölln. Seine erste Ausstellung mit Arbeiten aus der Zeit nach diesem beruflichen Wechsel fand im November 2011 unter dem Titel „Das trunkene Schiff" in Berlin statt.
www.horstschuster.com



IGÄM • 2012

IGÄM – Internationale Gesellschaft für Ästhetische Medizin e.V.

Präsident: Prof. Dr. Dr. habil. Werner L. Mang

Kursreihe: 2012

Unterspritzungstechniken – Anti-Aging mit Injektionen

JETZT AUCH MIT PAPILLEN-AUGMENTATION

Kursleiter: Dr. med. Andreas Britz/Hamburg

	1. KURS Video-/Live-Demo + praktische Übungen*	2. KURS Video-/Live-Demo + praktische Übungen*	3. KURS Video-/Live-Demo + praktische Übungen*	4. KURS Prüfung
MÜNCHEN/LINDAU[1]	04.05.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	05.05.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	[1]15.06.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	[1]16.06.2012 · 10.00 – 12.00 Uhr
HAMBURG	05.10.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	06.10.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	30.11.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	01.12.2012 · 10.00 – 12.00 Uhr
BERLIN	12.10.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	13.10.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	16.11.2012 · 10.00 – 17.00 Uhr	17.11.2012 · 10.00 – 12.00 Uhr
	Filler	**Botulinumtoxin-A**	**Milchsäure und Gesichtscontouring** (Prüfungsvorbereitung)	**Abschlussprüfung** (multiple choice, Übergabe der Zertifikate)
Unterstützt durch:	*Pharm Allergan, TEOXANE*	*Pharm Allergan*	*Sanofi-Aventis, TEOXANE*	

*Jeder Teilnehmer hat die Möglichkeit für die praktischen Übungen einen Probanden mitzubringen. Hierfür werden interessierten Teilnehmern lediglich die Materialkosten in Rechnung gestellt.

Organisatorisches

Kursgebühren je Kurs (1.–3. Kurs)
IGÄM-Mitglied 295,00 € zzgl. MwSt.
Nichtmitglied 355,00 € zzgl. MwSt.

Tagungspauschale
pro Teilnehmer 45,00 € zzgl. MwSt.
(umfasst Pausenversorgung und Tagungsgetränke, für jeden Teilnehmer verbindlich)

Abschlussprüfung (inkl. Zertifikat)
IGÄM-Mitglied 290,00 € zzgl. MwSt.
Nichtmitglied 320,00 € zzgl. MwSt.

Die Übergabe des Zertifikates erfolgt nach erfolgreichem Abschluss der Kursreihe.

Bitte beachten Sie, dass die Kurse **nur im Paket** gebucht werden können. Wenn Sie einen der Kurse als **Nachholtermin** besuchen möchten, ist die Buchung auch einzeln möglich.

Hinweis: Die Ausübung von Faltenbehandlungen setzt die medizinische Qualifikation entsprechend dem Heilkundegesetz voraus. Aufgrund unterschiedlicher rechtlicher Auffassungen kann es zu verschiedenen Statements z.B. im Hinblick auf die Behandlung mit Fillern im Lippenbereich durch Zahnärzte kommen. Klären Sie bitte eigenverantwortlich das Therapiespektrum mit den zuständigen Stellen ab bzw. informieren Sie sich über weiterführende Ausbildungen, z.B. zum Heilpraktiker.

Nähere Informationen zu Terminen, Programm, den Allgemeinen Geschäftsbedingungen und Veranstaltungsorten finden Sie unter www.oemus.com

Veranstalter/ Organisation
OEMUS MEDIA AG
Holbeinstraße 29
04229 Leipzig
Tel.: 0341 48474-308
Fax: 0341 48474-390
E-Mail: event@oemus-media.de
www.oemus.com

In Kooperation mit/ Wissenschaftliche Leitung
IGÄM – Internationale Gesellschaft für Ästhetische Medizin e.V.
Feldstraße 80
40479 Düsseldorf
Tel.: 0211 16970-79
Fax: 0211 16970-66
E-Mail: sekretariat@igaem.de

SCAN MICH

Videoimpressionen „Unterspritzungstechniken“

QR-Code einfach mit dem Smartphone scannen (z.B. mithilfe des Readers i-nigma)

Anmeldeformular per Fax an
0341 48474-390
oder per Post an

OEMUS MEDIA AG
Holbeinstr. 29
04229 Leipzig

Für die Kursreihe **„Unterspritzungstechniken – Anti-Aging mit Injektionen“** am

❑ 04.05.2012 in München
❑ 05.05.2012 in München
❑ 15.06.2012 in Lindau
❑ 16.06.2012 in Lindau
❑ 05.10.2012 in Hamburg
❑ 06.10.2012 in Hamburg
❑ 30.11.2012 in Hamburg
❑ 01.12.2012 in Hamburg
❑ 12.10.2012 in Berlin
❑ 13.10.2012 in Berlin
❑ 16.11.2012 in Berlin
❑ 17.11.2012 in Berlin

melde ich folgende Person verbindlich an: (Zutreffendes bitte ausfüllen bzw. ankreuzen)

❑ Mitglied IGÄM ❑ Nichtmitglied IGÄM

Name/Vorname/Titel

Praxisstempel

Die Allgemeinen Geschäftsbedingungen der OEMUS MEDIA AG erkenne ich an.

Datum/Unterschrift

E-Mail