



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Maschinelle Verkettungen und Selbstprovokation

**Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich!* und Deleuzes und Guattaris
*Anti-Ödipus***

Verfasser

Christian Wimplinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A296

Studienrichtung lt. Studienblatt Philosophie

Betreuer: Mag. Dr. Sergius Koderá

„I've seen the nations rise and fall
I've heard their stories, heard them all
But love's the only engine of survival“

The Future, L. Cohen

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
2 Schlingensiefs Container – eine phylogenetische Betrachtung.....	12
2.1 Das Prinzip des Containers.....	13
2.1.1 Stillstand und Bewegung (Renaissance einer klassizistischen Plastik).....	14
2.1.2 Unfälle mit Substanzen sind kein Zufall.....	24
2.1.3 Von Mechanikern und Maschinisten: Identität von Natur, Industrie und Mensch	28
2.2 Das Phänomen Big Brother.....	35
2.2.1 Dem Transportcontainer auf der Spur.....	37
2.2.2 Die Überschreibung des Container-Prinzips und ihre produktive Distribution.....	39
2.2.3 Die Informationsdiode.....	42
2.2.4 Diagramme.....	46
2.3 Schlingensiefs Container.....	49
2.3.1 Die Intensivstation TERROR 2000.....	51
2.3.2 Schlingensiefs Container. Wenn es keine Wahrheit gibt, muss man sie erfinden.	59
2.3.3 Milieu und Maschine – (Dis)Funktionalität des Schlingensiefschen Containers..	63
2.3.4 Spurenlese I: Der Big Brother-Container in Bitte liebt Österreich!.....	69
2.3.5 Spurenlese II: Stillstand und Bewegung in Bitte liebt Österreich!.....	70
3 Ein bildlicher Verlauf wechselseitiger Überblendungen: Schlingensief, Deleuze und Guattari.....	73
3.1 Produktion statt Repräsentation.....	74
3.2 Permanentes Flottieren des Sinns.....	77
3.3 Immanente Kritik.....	84
4 Wunschmaschinen.....	90
4.1 Extension des Maschinenbegriffs bei Deleuze und Guattari.....	91
4.2 Das Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Produktion und Wunschproduktion.....	97
4.3 Der organlose Körper.....	101

5 Schlussbemerkungen: Maschinelle Verkettungen als Selbstprovokation?.....	106
6 Abstract.....	108
7 Lebenslauf.....	109
8 Siglenverzeichnis.....	109
9 Literaturverzeichnis.....	110

1 Einleitung

Kafka schildert in einer kurzen erzählerischen Episode namens *Die Sorge des Hausvaters* einen äußerst rätselhaften Gegenstand namens Odradek, von dem, wie Kafka schreibt, eine Studie meint, das Wort stamme aus dem Slawischen, eine andere hingegen, aus dem Deutschen. Weiters heißt es: „Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.“¹ Ähnliche Beruhigungsversuche wird man sich wohl auch während der ersten Lektüre von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *Anti-Ödipus* beizeiten vorsagen, in dem sie ihr Konzept der Wunschmaschinen vorstellen. Wer wird denn schon eine solch umfangreiche Studie über Wunschmaschinen schreiben, wenn es nicht wirklich auch ein Wesen gibt, das wir Wunschmaschine nennen.

Wunschmaschinen. Das seien, heißt es dort, aus maschinellen Verbindungen von Partialobjekten entstandene Organismen, die gleichzeitig einen diese Verbindungen wieder kappenden, organlosen Körper hervorbringen.² Wie Wunschmaschinen diese entgegengesetzten Affinitäten, zu verbinden und zu trennen, in sich vereinen, ist eine Frage der Abstraktion. Ihr Funktionieren ist Zerstören:

Man fragt nicht, wie das alles gemeinsam funktioniert – die Frage selbst ist Produkt einer Abstraktion. Die Wunschmaschinen laufen nur als gestörte, indem sie fortwährend sich selbst kaputt machen. (AÖ, S. 14)

Hat man sich erst einmal von der Verwunderung darüber frei gemacht, welcher Art eine Maschine beschaffen sein muss, um nur im Kaputtgehen einwandfrei zu laufen, kann man mit Kafkas Frohsinn darauf antworten: „[D]as Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art

1 Franz Kafka: „Die Sorge des Hausvaters“. In: ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Naumann. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag (1994). S. 282 – 284. Hier: S. 282.

2 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977). S. 14. Im Folgenden: „AÖ, S. ...“

abgeschlossen. Näheres lässt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.“³

Als ich mich vor einiger Zeit genauer mit Christoph Schlingensiefs Projekt *Bitte liebt Österreich!* beschäftigte, stolperte ich in einem dieser Arbeit Schlingensiefs gewidmeten Essay Elfriede Jelineks über folgende Bemerkung:

Der Container ist eine Störung, an der gezeigt wird, wie etwas funktioniert. Er ist ein Störungsversuch (dort, wo sich die Flut teilt, kann man interessante Beobachtungen machen), nicht einfach ein Störversuch, obwohl er von vielen so begriffen worden ist.⁴

Diese Beschreibung erschien mir ohne großes Grübeln recht einleuchtend, trotz ihrer gewissen Übereinstimmungen mit der Beschreibung der Wunschmaschinen Deleuzes und Guattaris, deren Funktionieren ja auch in einem spezifischen Verhältnis zur Störung steht. Von dieser Übereinstimmung her stammt meine Überlegung, ob es nicht möglich ist, das Projekt Schlingensiefs in eine Beziehung zu den Wunschmaschinen zu setzen, die zu einem besseren Verständnis beider beitragen könnte. Dieses Vorhaben bezieht für mich seinen Reiz nicht zuletzt dadurch, dass aufgrund einer gewissen Plausibilität der Beschreibung Jelineks ausnahmsweise das Umgekehrte als gewöhnlich der Fall zu sein scheint: Nicht ein Konzept der Philosophie wird herangezogen, um ein Kunstobjekt zu erklären, sondern das Kunstobjekt zum Verständnis philosophischer Konzepte.

Solche Gedanken gehen zunächst aber noch stark von einem vortheoretischen Verständnis des Verhältnisses zwischen philosophischem Begriff und künstlerischem Objekt aus, wenn ein solches Verhältnis auch durch die Schreib- und Argumentationsweise von Deleuze und Guattari oft nahe gelegt wird. Denn keineswegs ist von vornherein klar, dass beide gleicherart beschaffen sind, sodass sie auf irgendeiner Ebene miteinander kommunizieren können,

3 Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters. S. 283.

4 Elfriede Jelinek: „Der Raum im Raum“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12000). S. 159 – 162. Hier: S. 160. Der Text ist ohne die in dieser Ausgabe enthaltenen Editionsfehler auch auf Jelineks Homepage www.elfriedejelinek.com abrufbar (Zugriff: 07.12.2011).

unabhängig davon, welche Hierarchie das angenommene Erklärungsverhältnis zwischen Kunst und Philosophie erzeugt. Selbst die häufig im *Anti-Ödipus* zu findenden, erklärenden Verweise auf Objekte der Kunst – seien es die „angebrannten Geigen von Arman oder Césars gepreßte Autos“ (AÖ, S. 42), sei es Jean Genets Film *Un chant d'amour*, der „eine Wunschmaschine des Gefängnisses vor Augen führ[t]“ (AÖ, S. 519) – legitimieren aus meiner Sicht nicht die simple Applikation philosophischer Konzepte auf Objekte der Kunst.

Genauer betrachtet bleibt es im *Anti-Ödipus* jedoch nicht bei einer simplen Applikation, das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie geht vielmehr über eine bloße Illustrationsfunktion der Kunst hinaus, wenn es heißt:

Der Künstler ist der Meister der Objekte; er integriert seiner Kunst zerbrochene, angebrannte, zerstörte Objekte, um sie dem Regime der Wunschmaschinen, in dem die Störung zum Funktionieren selbst gehört, zu überantworten [...]. Mehr noch, das Kunstwerk ist selbst Wunschmaschine. (AÖ, S. 42)

Demnach sind also gerade die Kunstschaffenden nicht nur die „Meister der Objekte“, sondern, genauer, die Meister der Wunschmaschinen. Ihre Tätigkeit, „decodierte, deterritoralisierte und für alle Welt spürbare Ströme in den Sozios ein[zu]führen, die die gesellschaftliche Axiomatik“ (AÖ, S. 492) stören, findet erst im philosophischen Konzept der Wunschmaschine ihren Ausdruck, obgleich diese Tätigkeit auch vor der Erfindung dieses Konzeptes nie in etwas anderem bestanden hat als darin, die gebräuchlichen Codes durcheinanderzuwirbeln und die ach so unumstößlich wirkenden Grenzsteine gesellschaftlicher Konventionen zu verpflanzen.

Wenn aber nun das Konzept der Wunschmaschinen als ein *Leitfaden* der künstlerischen Tätigkeit begriffen wird, die laut diesem Konzept darin besteht, eine gesellschaftliche Axiomatik zu decodieren und zu deterritorialisieren, arbeitet dieses Konzept dann nicht erst recht an einer Recodierung und Reterritorialisierung der künstlerischen Tätigkeit? Die Antwort auf diese Frage wird unmittelbar davon abhängen, ob das Konzept der Wunschmaschinen selbst decodiert und deterritoralisiert, ohne gleichzeitig einen neuen

Code, ein neues Territorium, eine neue Hierarchie zu installieren. Und selbst wenn sich herausstellen ließe, dass Deleuze und Guattari gar keinen neuen Code anbieten wollen – was sie tatsächlich ausdrücklich verneinen (vgl. AÖ, S. 493) – , bleibt zu fragen, ob ihre wachsende Fangemeinde in den verschiedenen Wissenschaften ihnen nicht gerade solch ein codiertes Kuckusei aufzwingt. Und natürlich ist trotz aller Gefahrenschilder niemals auszuschließen, dass auch dieser Text solch einem neuen Code zuarbeitet.

Wenn wir uns aber auf die Annahme stützen wollen, dass das Spezifische der künstlerischen Tätigkeit im Decodieren und Deterritorialisieren besteht, sehen wir uns unmittelbar mit einer gänzlich gegensätzlichen Auffassung konfrontiert, sobald wir die medialen und teils auch wissenschaftlichen Diskurse über Kunst verfolgen. Denn oft besteht in diesen, wenn überhaupt, das revolutionäre Potential der Künste nach wie vor in der Repräsentation der gesellschaftlichen Verhältnisse *mittels der gesellschaftlichen Codes* und *mittels der gesellschaftlichen Einrichtungen*. Die Aufgabe der Kunst darin zu sehen, der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, heißt nichts anderes als eine ontologisch degradierte Repräsentation einer gesellschaftlichen Wirklichkeit unter Zuhilfenahme derer Produktionsmittel zu propagieren.

Die These dieser Arbeit ist einfach und lautet folgendermaßen: Schlingensief ist ein Meister der Wunschmaschinen. Das kann und soll anhand seines Container-Projektes *Bitte liebt Österreich!* gezeigt werden. Das heißt genauer, der Asylcontainer arbeitet als eigene Maschine, die in die maschinelle Organisation der Gesellschaft mit der Absicht eingeführt wird, diese zu stören. Beschreibt man das Projekt rein in einem Maschinenvokabular, erscheint es keineswegs mehr als eine mittelbare *Repräsentation* von gesellschaftlichen Verhältnissen, sondern als eine unmittelbare *Intervention* in dieselben. Aber gleichzeitig strömen, versucht man Schlingensiefs Container *als* Wunschmaschine zu fassen, aus dem Wörtchen „*als*“ Probleme, die in methodischer Hinsicht gerade das unter der Hand wieder einführen, was thematisch soeben für inadäquat befunden wurde. Allem voran das Problem des Signifikanten, der ein Ding in unserer Welt zu repräsentieren scheint, für das es zuvor noch keinen passenden Signifikanten gegeben hat. Genau aus diesem Grund muss diese

Arbeit selbst, will sie ihr Vorhaben ernst nehmen, als eine Art Maschine verstanden werden, die selbst, anstatt zu repräsentieren, interveniert.

Das Vorgehen dieser Arbeit besteht nun darin, Folien zu zeichnen, die aufeinander geschichtet ein Bild ergeben, das in manchen Linienführungen Ähnlichkeiten erkennbar werden lässt. Die Reihenfolge oder Rangfolge der Schichtung verschwindet aber in der Draufsicht auf die Folienstapel und kann auch beliebig verändert werden. Keine Folie lässt die darunter oder darüber liegende Folie verschwinden. Und doch verändert sie das Gesamtbild. Der erste Folienstapel befasst sich mit Schlingensiefs Container-Projekt und besteht aus den folgenden Folienblättern: der Folie des Transportcontainers, des *Big Brother*-Containers, des Films *Terror 2000* und des Asyl-Containers aus *Bitte liebt Österreich!* Der zweite Folienstapel befasst sich mit dem Maschinenbegriff von Deleuze und Guattari und insbesondere mit den Wunschmaschinen, wie sie in ihrem ersten gemeinsamen Schreibprojekt, dem *Anti-Ödipus*, eingeführt werden. Da auch ganz andere Konzepte und Einrichtungen als Vorlagen für die Folien gedient hätten können, erhebt diese Arbeit selbstverständlich nicht den Anspruch, eine allgemeingültige Interpretation zu sein. Weshalb ich mich aber dennoch für diese Vorlagen entschieden habe, möchte ich im zweiten Teil dieser Arbeit (Kapitel 4 *Wunschmaschinen*) anhand einiger Parallelen begründen, die zwischen der Arbeit Christoph Schlingensiefs und der Philosophie der Wunschmaschinen Deleuzes und Guattaris bestehen.

„Ich kann mich nur surfend bewegen. Wenn die See glatt ist, dann passiert nichts. Wenn eine Störung vorliegt. Wenn etwas aus dem Ruder läuft. Dann kriege ich eher mit, was die Strahlung ausmacht von meinem Gegenüber.“
(Christoph Schlingensief. In: *Ausländer Raus*, S. 142)

2 Schlingensiefs Container – eine phylogenetische Betrachtung

Weltweiter Containertransport – öffentliches Containerdomizil – politische Containerinstallation. Dieser Trias, ihren Verbindungen, Verschiebungen, Brüchen und Überschneidungen folgt das erste Kapitel dieser Arbeit mit dem Ziel, die Aktion *Bitte liebt Österreich!* Christoph Schlingensiefs aus ihren materiellen, medialen und historischen Voraussetzungen heraus zu verstehen. Was ist ein Container im globalen Warenverkehr? Was geschieht mit diesem Container, wenn er strandet und im Rahmen eines Medienspektakels namens *Big Brother* bewohnbar wird? Welche Umbauten sind maßgeblich, um daraus politischen Sprengstoff zu kneten?

Diese Trias soll nicht den Eindruck einer kontinuierlichen Kausalkette erzeugen. Auch zeitlich stehen ihre Elemente nur bedingt in einer Abfolge. Schlingensief hegte gegen den *Big Brother*-Erfinder John de Mol bekanntlich den nicht ganz unbegründeten Verdacht, er hätte das Konzept der Sendung bei Schlingensiefs *Theater-Hotel Prora* abgekupfert⁵ – ein live übertragendes Überwachungshotel, das er im Rahmen der Parteigründung *Chance 2000* bereits im Mai 1998 realisierte. Und wenn doch eine zeitliche Abfolge in dieser Trias zu erkennen sein sollte, so hieße das nicht, dass ein Element seinen Vorgänger ablösen würde. Vielmehr bestehen alle zugleich und nebeneinander und miteinander in Kommunikation. Vor

5 Vgl. Christoph Schlingensief/Claus Philipp: „Ihm fehlen nur zehn Minuten. STANDARD-Interview mit Christoph Schlingensief“. In: *Der Standard*, 17. Juni 2000. Unter: <http://derstandard.at/248906/Ihm-ehlen-nur-zehn-Minuten>. (Zugriff: 20.02.2012).

allem aber will ich, so gut das in einer theoretischen Arbeit möglich ist, vermeiden, einen sterilen Laborblick auf die Phänomene einzunehmen. Ich möchte verschiedene Container-Folien zeichnen, die ihr Objekt aus einer jeweils unterschiedlichen Perspektive, in einem anderen Setting, in einer anderen Funktion beleuchten und diese übereinander legen, um zu beobachten, wie sich ihre Verläufe bei einer Veränderung der Parameter verhalten.

2.1 Das Prinzip des Containers

„Containertransport ist Bewegung von Stillgestelltem.“⁶ So fasst Alexander Klose das Prinzip der universalen Transportbox, welche den Warenverkehr seit nun schon fast hundert Jahren bestimmt, in eine griffige und einleuchtende (Container-)Formel. Ab dem zweiten Kapitel seines Buches *Das Container-Prinzip* wird spätestens aber klar, dass auch dieser von Klose festgestellte Inhalt selbst in Bewegung gerät und sich auf die verschiedensten Fachbereiche, jenseits des Transportwesens, zu verteilen beginnt:

Was also ist ein Container? Schon der schnelle Überblick zeigt, dass sich die Frage nicht so einfach beantworten lässt, wie es auf den ersten Blick scheint. Allein die Geschichtsschreibung des Containersystems verteilt sich auf diverse Gebiete: [...] Dazu kommen praktische Disziplinen, die (konzeptuelle) Container als organisierendes Element einsetzen, wie Betriebswirtschaft, *Operations Research*, Architektur, Informatik, Design und, sozusagen die Königsdisziplin des Containers, Logistik. Soziologie, Physik, Linguistik, Medienwissenschaft wären als weitere Prozessierende von Containerfragen zu nennen. Und nicht zuletzt [...] die Philosophie. (CP, S. 62)

Ich möchte den Transportcontainer aus dreierlei Perspektiven beleuchten, die jedoch untereinander alle verwoben sind: Der erste Teil, *Stillstand und Bewegung (Renaissance einer klassizistischen Plastik)*, betrachtet den globalen Warenverkehr der universalen Transportbox

6 Alexander Klose: *Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert*. Hamburg: marve Verlag (2009). S. 27. Im Folgenden: „CP, S. ...“

aus der Perspektive der Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten und fragt, welches Kräfteverhältnis im geregelten Zusammenspiel zwischen Stillstand und Bewegung sich im Containertransport ausdrücken. Der zweite Teil, *Unfälle mit Substanzen sind kein Zufall*, verlagert den Fokus der Untersuchung mehr auf jene Randphänomene des Containertransportes, in denen er fehlgeht und der Container kaputt wird. Hierzu verwende ich Ansätze aus dem Buch Paul Virilios *Der eigentliche Unfall*, die auch erste Zugänge zu einem maschinellen Unbewussten ermöglichen. Im letzten Teil dieses ersten Kapitels, *Von Mechanikern und Maschinisten: Identität von Natur, Industrie und Mensch*, bespreche ich die im *Anti-Ödipus* behauptete Identität zwischen Natur, Industrie und Mensch, welche ich auch an Phänomenen des gescheiterten Containertransports und an Containern zur Unterbringung von Asylwerbenden zeigen möchte.

Die Rede wird in erster Linie, aber nicht ausschließlich, vom Container als jener uns allen bekannten Transportbox sein, welche auf so kluge Weise die Landtransportsysteme „Bahn“ und „Lastkraftwagen“ mit dem Seetransportsystem des Schiffsverkehrs verbindet. Von jenem Container, der als ein historisches Apriori gelten kann, das sowohl das Fernsehformat *Big Brother* als auch Schlingensiefs Container-Projekt *Bitte liebt Österreich* in ihrer je eigenen Form Realität werden ließ.

2.1.1 Stillstand und Bewegung (*Renaissance einer klassizistischen Plastik*)

Kloses schlanke Formel: „Containertransport ist Bewegung von Stillgestelltem“ (CP, S. 27) spricht aus, in welchem Verhältnis die zu transportierenden Objekte innerhalb des Containers zu dem Transportmittel selbst, der sie umfassenden Stahlhülle stehen. Die Objekte werden, im Verhältnis zur Raumgrenze, die sie umschließt, fixiert, gebunden und bewegungslos gemacht. Der Container, im Verhältnis zum Erdboden, bewegt sich von einem bestimmten Punkt zum anderen. Dieses Verhältnis ist auf allen beliebigen Mikro- und Makroebenen wiederzufinden. In den Container werden wie bei einer russischen Puppe wieder kleinere

Behältnisse eingeführt, in denen wiederum Objekte gebunden sind. Selbst die mikrobiologischen Prozesse, z.B. von verderblicher Ware, werden durch Kühltechnik stillgestellt (vgl. CP, S. 27 f.). Aber auch der Container wird im Bauch eines Containerschiffes platziert, in den LKW- oder Waggonaufbau eingerastet, um sich innerhalb eines stillgestellten Verbundes in einer größeren Ordnung zu bewegen. Letztendlich steht selbst die Erde, in deren Atmosphäre alle Transportmittel sich kräuseln, nicht still, sondern bewegt alles sich auf ihrem Rücken Befindliche permanent rund um den Körper der Sonne.

An Kloses Überlegungen könnte man überdies anschließen: Ohne es zu beabsichtigen, realisiert der Container in seiner genialen Einfachheit und bescheidenen Funktionalität ein Programm, das seit Goethe, Lessing und Stifter, im Anschluss an die Ästhetik von Johannes Joachim Winckelmann, der klassischen Plastik als unerreichbares Ideal aufgegeben war: Stillstand und Bewegung zu vereinen.⁷ Diese, zugegeben, etwas kokette Bemerkung wird in der Hoffnung geäußert, dann ihre Berechtigung zu finden, wenn der Container wie in Schlingensiefs Projekt selbst zur Skulptur wird.

Stillstand und Bewegung finden wir jedoch auch auf einer weiteren Ebene wieder, welche die Art der menschlichen Bewegungen betrifft: die Bewegung jener Menschen, zwischen denen die Container pausenlos kreuz und quer hin und her pendeln. Denn die ersten archäologischen Funde von Gefäßen zum Transport von Gegenständen stammen aus jener Zeit, in der Menschen allmählich sesshaft wurden.

7 **Johann Wolfgang von Goethe:** „Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor, man öffne und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden.“ Ders.: „Über Laokoon“. In: ders.: *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. Hamburger Ausgabe, Bd. 12. S. 56 – 66. Hier: S. 60; **Gotthold Ephraim Lessing:** „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ Ders.: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Reclam (1987). S. 115; **Adalbert Stifter:** „Ich sagte endlich, daß ich mich jetzt erinnere, wie mein Vater oft geäußert habe, daß in schönen Kunstwerken Ruhe in Bewegung sein müsse. »Es ist ein gewöhnlicher Kunstausdruck«, entgegnete mein Gastfreund, »allein es thäte es auch ohne ihn. Man versteht gewöhnlich unter Bewegung Bewegbarkeit. Bewegung kann die bildende Kunst, von der wir hier eigentlich reden, gar nicht darstellen [...].“ Ders.: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Herausgegeben von Benedikt Jeßing. Stuttgart: Reclam (2005). S. 383 f.

Mit ihrer Sesshaftwerdung in der auch als »neolithische Revolution« bezeichneten Jungsteinzeit beginnen Menschen, Behälter herzustellen: Gefäße für die Asche der Toten (Urnen) und Grabbeigaben, Behälter für Vorräte (Krüge), Behälter zum Transport (Körbe). (CP, S. 128)

Die Bewegung, die dem Transportcontainer zum Vollzug aufgegeben ist, erfährt ihre Richtung erst aus der Fixierung zweier *Gebiete*, des Diesseits und des Jenseits, des Herbstes und des Winters mit ihren jeweiligen Handlungsgeboten, des Ackers und des Tauschplatzes. Das alleine reicht jedoch nicht aus, um diese Bewegung als eine solche zu beschreiben, die sich im „gekerbten Raum“ vollzieht, in einem Raum, in dem „Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet [werden]“⁸.

Die begriffliche Unterscheidung zwischen Glattem und Gekerbten geht auf die musiktheoretischen Schriften Pierre Boulez⁹ zurück. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben sie auf anderen Ebenen wiederentdeckt und zu einem Raumkonzept fortgesponnen, welches sie anhand von Modellen charakterisieren, und zwar des Modells der Technik, des Meeres/der Stadt, der Mathematik, der Physik und der Ästhetik. Diese Modellreihe ist aber fortsetzbar, etwa durch die Spieltheorie, in der tendenziell gekerbte Spiele wie etwa das Schach tendenziell glatten Spielen wie dem Go gegenüberstehen. (GuG, S. 693)

Das Glatte und das Gekerbte sind Kraftfelder, die innerhalb ihrer Mächtigkeit die sich im Kraftfeld befindlichen Elemente gemäß bestimmter Tendenzen zu organisieren bzw. zu desorganisieren versuchen und insofern miteinander im Widerstreit stehen. Die Kraftfelder wollen einander verdrängen, einander glätten, einander kerben, einander einnehmen. Aber dennoch: „[M]anchmal müssen wir uns auch daran erinnern, daß die beiden Räume nur wegen ihrer wechselseitigen Vermischung existieren.“ (GuG, S. 658) Ein gekerbter Raum folgt einer Homogenisierungstendenz.¹⁰ Er will ein Zentrum schaffen, von dem ausgehend er

8 Gilles Deleuze/Félix Guattari: „1440 – das Glatte und das Gekerbte“. In: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag (2002). S. 657 – 693. Hier: S. 663. Im Folgenden: „GuG, S. ...“

9 Pierre Boulez: *Musikdenken heute* 1. Aus dem Französischen von Josef Häusler. Mainz: Schott (1963).

10 Um bei den einfachen, ideellen Unterschieden zu bleiben, kann neben der dem gekerbten Raum als Eigenschaft zugeordneten Homogenität noch Geschlossenheit, Quantifizierbarkeit, Dimensionalität (im Bereich der natürlichen Zahlen), Visualität, Zentrierung, Fortschritt(sdenken), Horizonthaftigkeit,

den Raum einem regelmäßigen Metrum unterwerfen kann. Er bildet konstante Parallelen, in einem weiteren Schritt ein Raster, eine Dimension, er scheidet Elemente singulärer Art aus oder macht sie einer bereits integrierten Art von Elementen gleich. Der glatte Raum hingegen kennt weder ein Zentrum noch parallele Geraden, weder konstante Punkte noch einförmige Individuen. Strömungen zu bilden, die unvorhergesehen die Richtungen wechseln, fixierte Punkte mit sich schwemmen, das gerät schon eher nach dem Charakter eines glatten Raumes.

Anhand zahlreicher Beispiele können Deleuze und Guattari den Gegensatz zwischen dem Glatten und dem Gekerbten in seiner einfachen, nicht durchmischten Form gut veranschaulichen. So etwa durch das Meer, das „der glatte Raum par excellence“ (GuG, S. 664) ist. In sich birgt es eine unerschöpfliche Artenvielfalt, seine Wellen spülen alles, was sich an einem Punkt festzuklammern sucht, mit sich fort. Wie ein Patchwork, ein weiteres Beispiel für einen glatten Raum, hat es keinen Anfang, kein Ende, keine Mitte und keine zentrale Regierungsstelle. Demgegenüber steht die Stadt als der gekerbte Raum par excellence, dessen Zentrum sich im Kreuzungspunkt zweier Hauptachsen konstituiert. Das Stadtgebiet wird, zumindest im Laufe seiner Entwicklung, von einer Mauer umschlossen, wodurch sich gleichmäßige Abstände berechnen lassen, die das homogene Straßennetz entwerfen. Hier leben, von allen Insekten und noch kleineren Tieren abgesehen, vorwiegend Menschen mit ihren Haustieren oberhalb und Mäuse, Ratten und Kakerlaken unterhalb der Straßen.

Die Städte bilden, insofern als sie Wissen konzentrieren, Technologien entwickeln und weltweiten Handelsverkehr etablieren wollen, auch den Ausgangspunkt für die Einkerbung des Meeres:

Der maritime Raum wird ausgehend von zwei Errungenschaften, einer astronomischen und einer geographischen, eingekerbt: durch *den Punkt* der Position, den man durch eine Reihe von Berechnungen auf der Grundlage einer genauen Beobachtung der Sterne und der Sonne bekommt; und durch *die Karte*,

Extension und Territorialisierung (Besitz) hinzugefügt werden. Dem glatten Raum entsprechend das Gegenteil: Heterogenität, Offenheit, Dimensionalität im Bereich der „Bruch oder nicht ganze[n] Zahlen“ (GuG, S. 674), haptische Qualitäten, Orientierung an den Rändern, Werden statt Fortschritt, das Fehlen von Anhaltspunkten wie Horizonten, das Vorhandensein von Intensitäten und Deterritorialisierung.

die die Meridiane und Breitenkreise, sowie die Längen und Breitengrade verbindet
und so die bekannten oder unbekannten Regionen rastert. (GuG, S. 664)

Beginnt der Vereinnahmungskampf der beiden Kraftfelder – im Falle des Meeres und der Stadt veranschlagen Deleuze und Guattari im Anschluss an Pierre Chaunu eine Zeitspanne um das Jahr 1440 (vgl. GuG, S. 664) –, wird der glatte Raum gekerbt und der gekerbte Raum in einen glatten umgekrempelt, werden ihre Eigenschaften, die im Bereich der einfachen Gegensätze bestimmt werden konnten, „dissymmetrisch“ (GuG, S. 666). Das heißt etwa, dass der glatte Raum des Meeres, wenn er auf seine Einkerbung reagiert, Eigenschaften des gekerbten Raumes annehmen kann. Deleuze und Guattari verweisen an dieser Stelle auf eine Hypothese von Paul Virilio, derzufolge das Meer nach seiner Einkerbung zwar „eine Art von glattem Raum zurück[gibt]“ (GuG, S. 665), indem strategische Atom-Unterseeboote die Meere durchziehen können, ohne von einem Radar erfasst zu werden. Diese glatten Seenomaden erzeugen aber ein apokalyptisches Bedrohungsszenario, das sie in die Lage versetzt, das Land zu kontrollieren. Bisher schien die Kontrolle aber eine Eigenschaft des gekerbten Raumes zu sein. In diesem Zusammenhang ist auch die vor einem drohenden Verhängnis warnende Bemerkung am Schluss dieses Kapitels aus den *Tausend Plateaus* zu verstehen, in der es heißt: „Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.“ (GuG, S. 693)

Deleuze und Guattari kommen ausgehend von diesen Untersuchungen und den Komplikationen, die sie verursachen, zu der Ansicht, das Glatte und das Gekerbte sei nicht als objektive Unterscheidung zwischen Raumtypen zu fassen, sondern als subjektive „Art der Verräumlichung“, als subjektive „Art im Raum zu sein, oder wie der Raum zu sein.“ (GuG, S. 668) Ob ein Raum als glatt oder gekerbt zu bezeichnen ist, hängt davon ab, wie sich jemand den Raum denkend aneignet und in welche Wechselbeziehung der Raum und die sich in ihm bewegendenden Individuen zueinander treten. Im Meer zu leben, macht alleine noch keine Existenz im glatten Raum aus. Das Leben des Captain Nemo aus Jules Vernes Roman *20.000 Meilen unter den Meeren* unterscheidet sich nicht sehr von dem eines städtischen Großbürgers

des 19. Jahrhunderts, trotzdem es permanent den Launen des Meeres ausgesetzt ist.¹¹ Und ohne Zweifel hat das tief im kontinentalen Russland sich zutragende Leben des Korallenhändlers Nissen Piczenik aus Joseph Roths Erzählung *Der Leviathan* mehr mit dem eines Meeresherrn gemeinsam, ohne dass dieser den Ozean jemals gesehen hätte.¹²

Da das Glatte und das Gekerbte differentielle Arten davon darstellen, wie man sich einerseits den Raum denkend anzueignen in der Lage ist und wie andererseits der Raum auf das Denken wirkt, können wir auch den Text von Deleuze und Guattari daraufhin befragen, ob er mehr der einen oder mehr der anderen Art zu denken näher steht. Wie bereits erwähnt, wird das Glatte und das Gekerbte derart vorgestellt, dass verschiedene Modelle die Differenz glatt/gekerbt aus verschiedener Perspektive beleuchten. Keines der Modelle ist gegenüber den anderen privilegiert. Das Modell der Physik etwa wird nicht dem der Technik vorangestellt. Und keines wird die Reihe der Modelle abschließen. Insofern ähnelt das Textverfahren Deleuzes und Guattaris selbst dem Nähen eines Patchworks, in dem ebenso kein Zentrum, kein Anfang, kein homogener Stoff und keine einheitliche Dimension vorhanden ist. Des weiteren ist folgende Textstelle zu bedenken:

Der einfache Gegensatz 'glatt-gekerbt' führt uns also jedesmal zu immer schwierigeren Komplikationen, Wechselfällen und Überlagerungen zurück. Aber diese Komplikationen bestätigen zunächst gerade deswegen diese Unterscheidung, weil sie dissymmetrische Bewegungen ins Spiel bringen. (GuG, S. 667 f.)

Der Gegensatz zwischen dem Glatten und dem Gekerbten lässt sich erst gar nicht bijektiv erfassen, da eine notwendige Zuordnung einander eindeutig entgegengesetzter Elemente selbst nur durch eine festgelegte Ordnung erfolgen kann, welche durch die Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten gesprengt wird. Die Differenz zwischen geraden und ungeraden Zahlen etwa ist prinzipiell anderer Natur als die Differenz zwischen dem Glatten und dem Gekerbten, da erstere innerhalb der mathematischen Definitionen der

11 Vgl. Jules Vernes: *20.000 Meilen unter den Meeren*. Neue ungekürzte Übersetzung von Martin Schoske mit sämtlichen Illustrationen der französischen Ausgabe erschienen im Verlag J. Hetzel et Cie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag (32000). Siehe vor allem das Kapitel „Die Nautilus“, S. 117 – 139.

12 Vgl. Joseph Roth: *Der Leviathan*. Hrsg. v. Konstanze Fliedl. Stuttgart: Reclam Verlag (2010). S. 7

Zahlenreihe sich ausmachen lässt, letztere sich aber durch eine grundsätzlich unterschiedliche Art des Denkens konstituiert. Darum bestätigen die auftretenden Komplikationen gerade die getroffene Unterscheidung, weil bereits diese Unterscheidung davon in Bewegung gesetzt wird, was sie unterschieden hat. Kurz: Die Art der Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten ist selbst nicht gekerbt, sondern eben dissymmetrisch, wohingegen die Unterscheidung zwischen geraden und ungeraden Zahlen gekerbt und symmetrisch verläuft.

Kommen wir nun zu der Frage zurück, in welcher Hinsicht die durch den Containertransport verbundenen Gebiete, deren Bevölkerung und der zu überbrückende Zwischenabstand als eher glatt, eher gekerbt oder aus beidem gemischt beschrieben werden können.

Der maritime Raum wurde im Laufe der letzten fünf Jahrhunderte durch navigationstechnologische, geographische und nautologische Erfindungen zunehmend zu Einschränkungen seiner Wirkmächtigkeit auf den Menschen gezwungen. Die alles umspülenden Meeres- und Luftströme, die bislang einen behelfsmäßig fixierten Punkt mit sich fortgerissen haben, wurden durch windunabhängige Antriebstechniken gebändigt, mit einem ideellen Längen- und Breitenraster überzogen, einer Sternenkarte unterstellt und mit Satellitentechnik überwacht und dadurch berechenbar, sozusagen pünktlich gemacht.¹³ Die im 20. Jahrhundert auf den Plan getretenen Containerschiffe sind aufgrund dieser Voraussetzungen nun in der Lage, die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten anzusteuern, um ihr Ziel ohne nennenswerte Abweichungen vom Fahrplan zu erreichen und somit eine wichtige Prämisse der Logistik zu erfüllen.¹⁴ Die Beherrschbarkeit des maritimen Raums hat jedoch 1912 einen herben Rückschlag erlitten: Als die als unsinkbar geltende *Titanic* – der moderne Ikarus des Ozeans – zu Grunde ging, hat das Meer glatt seine Schlagkraft unter Beweis gestellt.

13 Vgl. hierzu: GuG, S. 664 f.

14 Vgl.: CP, S. 96: „Als Fortsetzung der Eisenbahn mit anderen Mitteln ist das Dampfschiff das maritime Pendant jenes Transportmediums, von dem Heinrich Heine [...] schreibt, es töte den Raum und lasse nur noch die Zeit übrig. Das neue Prinzip setzt der jahrtausendealten Zickzack-Tradition der (Segel-)Schifffahrt ein Ende. Von den kontinentalen Eisenbahnlinien übernimmt das Dampfschiff nicht nur den geraden Kurs, sondern auch die Idee des Fahrplans.“

Zudem wird das weltweite, netzartige Schwärmen einer schier unfassbaren Mannigfaltigkeit an Containern zentral in Paris erfasst, wo das *Bureau International des Containers et du Transport Intermodal (BIC)* residiert.¹⁵ Hierbei handelt es sich um eine Organisation, die am 22. Februar 1933 aus einem Gipfeltreffen verschiedener Vertreter der Wirtschaft zu dem Zweck entstanden ist, eine international einheitliche Containernorm zu implementieren. Da es für die Erfolgsgeschichte des Containers von entscheidender Bedeutung war, eine intermodale Lösung zu finden, die Kompatibilität zwischen LKW-, Eisenbahn- und Schiffsverkehr gewährleistet, kann das Verfahren des *BIC* nicht auf Homogenisierung und Zentralisierung und damit auf Kerbung verzichten. Davon ist jedoch nicht nur die Form und technische Ausstattung des Containers betroffen, sondern auch dessen Ziel- und Versandgebiete, welche in technologischer Hinsicht seinen Normforderungen nachkommen müssen. *Nachkommen-Müssen* heißt wohl in dem Fall *Fortschritt*.¹⁶

Ein Transportcontainer wird, wie bereits gesagt, wiederum mit kleineren Subcontainern beladen. Ebenso wird aber auch der Container Ladegut eines größeren Transportgefäßes, etwa eines Containerschiffes. Beim Beladen eines Containers wird dieser also zum konstanten unbeweglichen Raumhorizont, den er aber dann in weiterer Folge beim Beladen eines Schiffes teilweise verliert, indem er selbst zu einem Objekt wird, das sich am Rahmen eines neuen Raumhorizontes orientiert. Von diesem neuen Raumhorizont gilt aber in weiterer Folge das selbe wie bereits vom Container.

Insofern ein Raum einen Horizont aufweist, so scheint es, ist er per se endlich und verhält sich daher relativ zu jenem Raum, der ihn begrenzt. Aus dieser Bemerkung erklärt sich die auf den ersten Blick kontraintuitive Bemerkung Deleuzes und Guattaris, dass der globale Raum gerade der relative und der lokale Raum gerade der absolute Raum sei.¹⁷ Fällt die Rahmung eines globalen, horizonthaften, weitsichtigen Raumes weg, wird der Raum lokal und nahe, er verliert seine Weitsicht und das „Auge [übernimmt] selber eine haptische und

¹⁵ Vgl.: CP, S. 49.

¹⁶ Vgl. Der Fortschritt wurde in Fußnote 10 als eine Eigenschaft des Gekerbten ausgewiesen.

¹⁷ Vgl. GuG, S. 684 f.

nicht optische Funktion“ (GuG, S. 684). Adalbert Stifter liefert in seiner Erzählung *Der Condor*¹⁸ eine Beschreibung dieses Vorgangs, welche ich zu Zwecken der Illustration hier anführen möchte. Cornelia, eine der ProtagonistInnen aus Stifters Erzählung, nimmt gemeinsam mit zwei Männern an einer wissenschaftlichen Expeditionsfahrt per Ballon teil, auf der ihr, als sie ihren Blick in beträchtlicher Höhe vertikal nach unten verlaufen lässt, *nur noch* zwei Dinge Orientierung bieten: zum Einen der auf der Erde entlang laufende Strom, „ein dünner zitternder Silberfaden“¹⁹ in einer ihr nun fremd gewordenen Welt, und zum Anderen das „ruhige[] Auge des Lords“²⁰, eines der beiden Männer, die sie auf deren wissenschaftlicher Expedition in die Lüfte begleitet. Als die Männer aber den Sand der Ballonsäcke in die Winde streuen, um höher zu steigen, ändert sich die „Scene schnell und überwältigend“²¹:

aber siehe, er [der Himmel] war gar nicht mehr da: das Ganze Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend – jenes Labsal, das wir unten so gedankenlos genießen, war hier oben völlig verschwunden, die Fülle und Fluth des Lichtes auf der schönen Erde. Wie zum Hohne, wurden alle Sterne sichtbar winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die Öde gestreut – und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharfgeschnittene Scheibe aus wallendem, blähendem, weißgeschmolzenem Metalle: so glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde – und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen;“²²

Cornelia kämpft, da im Schwarz der erklommenen Höhe der gewohnte Himmelshorizont wegfällt, im schwindelerregenden, absoluten, lokalen Raum gegen die Bewusstlosigkeit, worauf die Männer, da „das Weib [...] den Himmel nicht [erträgt]“²³, die Expedition

18 Adalbert Stifter: „Der Condor“. In: ders.: *Studien*. Hrsg. v. Ulrich Dittmann. Stuttgart: Reclam (2007). S. 11 – 35.

19 Adalbert Stifter: *Der Condor*. S. 20.

20 Ebd.

21 Adalbert Stifter: *Der Condor*. S. 21.

22 Adalbert Stifter: *Der Condor*, S. 21.

23 Adalbert Stifter: *Der Condor*. S. 22 f.

abzubrechen und auf die Erde zurückzukehren gezwungen sind. Da es sich in den atemberaubenden Höhen aber um „dieselbe Luft [handelt], die morgen die Wangen eines Säuglings fächelt“²⁴, kann behauptet werden, dass dieses Absolute den Hintergrund bildet, auf dem die Ruhe und Sicherheit bietenden Linien eines gekerbten Raumes gezogen werden können. „Man sieht hier recht gut, wie der glatte Raum weiterbesteht, aber nur deshalb, damit ein gekerbter Raum aus ihm hervorgeht.“ (GuG, S. 685) Aus dieser Perspektive ist es nun der glatte, alle Kontinente umhüllende, allumfassende Raum, der einen Horizont, einen Hintergrund bildet, auf dem die Form des globalen Containertransportsystems möglich wird.

Wir haben nun, um das Bisherige zusammenzufassen, drei Aspekte beleuchtet, die den aus dem Containertransportsystem hervorgehenden Raum als gekerbten charakterisieren: die nauto-technologische Einkerbung des Meeres als Prämisse der Logistik, die zentrale Erfassung aller Containerbewegungen und die Homogenisierung ihrer Abwicklung und das Box-in-the-box-Prinzip, das einen relativen globalen Raum anzeigt, der auf auf dem absoluten, glatten Raum als Hintergrund entsteht. Umgekehrt aber

verfügt [das Glatte] immer über ein Deterritorialisierungsvermögen, das dem Gekerbten überlegen ist. [...] All dies soll daran erinnern, [...] daß es zwei nicht symmetrische Bewegungen gibt, eine, die das Glatte einkerbt, und eine andere, die ausgehend vom Eingekerbten wieder zum Glatten führt. (GuG, S. 665 f.)

Der geradlinige, zentral gesteuerte und kontrollierte Containertransport eröffnet durch seine Einkerbung des glatten Raumes eine „'retroaktive Glättung'“²⁵, welche gerade die Einkerbung als Steigbügel für die eigene Mobilisation zu nutzen weiß. Schmuggler und Schlepper werden immer wieder neue Wege finden, um ihre „Waren“ an den sich stetig entwickelnden Kontrollmechanismen der Staaten und Staatsverbände vorbeizuschleusen. In Containern lauern immer wieder Überraschungen, mit denen eigentlich nicht zu *rechnen* ist.

24 Adalbert Stifter: Der Condor. S. 22.

25 GuG, S. 667. Sie zitieren René Thom: *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Paris (1974). S. 218 f.

Umgekehrt aber können die Effekte des Glatten, etwa im Falle eines Schiffsunglücks, wiederum zur Bändigung und besseren Kontrolle des Meeres führen. Um ein Beispiel zu nennen: Am 10. Januar 1992 gingen einige mit insgesamt ca. 29.000 Quetsche-Enten beladene Schiffscontainer über Bord, deren Inhalt nun schon seit mehr als zwanzig Jahren auf den Wellen der Weltmeere schaukelt. Ab und an treiben aber wieder einige Vertreter der mittlerweile sogenannten *Friendly Floatees* an die unterschiedlichsten Küsten der unterschiedlichsten Kontinente. Einige Ozeanologen, unter ihnen der durch das kindliche Treibgut berühmt gewordene Curtis Ebbesmeyer, überprüfen mit großem Erfolg anhand der verschiedenen Fundstellen der Strandgüter ihre Computersimulationen zur Erfassung der Meeresströmungen. Die Auswirkungen des Schiffsunglücks werden also wiederum zur genaueren Kartographierung des Meeres verwendet, oder anders ausgedrückt, die Effekte des Glatten werden zur Kerbung des Meeres instrumentalisiert.

2.1.2 Unfälle mit Substanzen sind kein Zufall

Womit am wenigsten zu rechnen ist, und daran ändert nichts, dass Versicherungsanstalten ständig damit rechnen: Das ist der Unfall, der meist der verunfallten Sache als nicht wesentlich zugehörig betrachtet wird, sondern als ein Grenzphänomen, das das Verschwinden oder Kaputtgehen einer Sache verursacht. Paul Virilio hingegen geht der Behauptung nach, dass die Akzidenzien einer Sache ihre Substanz erscheinen ließen, indem er die mit einer erfundenen Sache zwangsläufig verbundenen Unfälle und Zufälle (im Französischen *accident*) ernst nimmt:

Das Segel- oder Dampfschiff zu erfinden, bedeutet, *den Schiffbruch zu erfinden*. Die Eisenbahn zu erfinden, bedeutet, *das Eisenbahnunglück* des Entgleisens zu erfinden. Das private Automobil zu erfinden, bedeutet die *Produktion der Massenkarambolage* auf der Autobahn.²⁶

26 Paul Virilio: *Der eigentliche Unfall*. Aus dem Französischen von Pau Maercker. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag (2009). S. 24. Im Folgenden: „EU, S. ...“

Diese Betonung der mit einer jeweiligen Sache verbundenen Unfälle wird durch eine Eigenheit des Französischen verständlicher, die in der Polysemantik des Wortes *accident* liegt, was für gewöhnlich einfach nur *Unfall* oder *Zufall*, aber auch *Akzidenz* bedeutet.²⁷ Der *accident* zerstört eine Substanz also nicht, sondern lässt sie erscheinen:

Demnach gilt, für Aristoteles damals wie für uns heute: wenn die Akzidenz die Substanz erscheinen lässt, dann ist *das, was geschieht (accidens)* eine Art Analyse, eine Techno-Analyse dessen, was allem Wissen *zugrundeliegt (substare)*. (EU, S. 25)

Das katastrophale 20. Jahrhundert hat neben zahlreichen Einzelkatastrophen selbst eine neue Art des Unfalls hervorgebracht, wie er zuvor nicht einmal denkbar gewesen war: der *vollständige, eschatologische Unfall*.²⁸ Hiroshima, Nagasaki, Three Miles Island, Tschernobyl und, wir können mittlerweile hinzufügen, Fukushima sind die tödlichen Akzidenzien, die über Jahrhunderte todbringenden Konsequenzen der Nukleartechnik. Der Kalte Krieg hat die Apokalypse, die zuvor nur für religiöse Menschen eine aktive Kategorie darstellte, in ein plausibles, oder sogar wahrscheinliches Szenario übersetzt. Auf dem Spiel stehen nicht mehr nur Menschen, wie in einem gewöhnlichen Krieg, sondern die Menschheit und ihre Erde. Eines wird an diesen Beispielen des *vollständigen Unfalls* jedenfalls ersichtlich: Die Mentalität der Benutzer sowieso, aber auch die der Ingenieure entwickelt sich im Vergleich zum Stand der Technik mit einer beträchtlichen Verzögerung. Deshalb wechselt Virilio die Perspektive und untersucht den *eigentlichen Unfall*:

Und weil eben der Unfall im Augenblick der wissenschaftlichen oder technischen Erfindung miterfunden wird, könnten wir vielleicht im umgekehrten Ansatz direkt den „Unfall“ erfinden, um in der Folge die Grundlage der berühmten „Substanz“ des implizit miterfunden Produkts oder Apparates zu determinieren und so die Entwicklung gewisser angeblich zufälliger Katastrophen zu vermeiden? (EU, S. 88)

²⁷ Vgl.: Anmerkung 5 zum Vorwort, EU, S. 121.

²⁸ Vgl. EU, S. 53.

Denn „zufällig“ sind die Katastrophen, welche in Folge ihrer sie verursachenden Erfindungen auftreten, gewiss nicht. Vielmehr ist die Katastrophe zum Zeitpunkt der Maschinenentwicklung unbewusst, aber nicht nur den TechnikerInnen als Subjekte unbewusst, sondern den TechnikerInnen innerhalb eines maschinellen Gefüges, das auf allen Mikro- und Makroebenen Implikationen unglaublichen Ausmaßes mit sich bringt.²⁹

Auch Alexander Klose kommt auf den spezifischen, mit dem Containertransport verbunden Unfall zu sprechen, wenn er meint, dass „[d]er neue Typ von Unfall, den das Containerschiff mit sich gebracht hat, [...] die über Bord gegangenen Container [sind], ist also die Entsendung von Zeitkapseln oder »Zeitbomben«.“ (CP, S. 35) Wie eine Zeitkapsel enthält der Container ein buntes Potpourri aus den verschiedensten Gegenständen und Teilgegenständen, die lediglich als Zeitindex dienen, aber durch kein narratives Band miteinander verbunden werden können. Sie sind historische Gegenstände, aber nichtsdestoweniger *ohne eine Geschichte*. Wie eine Zeitbombe treibt der Container auf hoher See und wartet, bis der seine Haut zerfressende Rost die womöglich transportierten Giftstoffe freisetzt und durch die Meere spült oder der Container mit einem Boot kollidiert, das er zum Kentern bringt.³⁰

Das sind freilich nur jene Container-Unfälle, die sich täglich tausendfach auf hoher See ereignen. Der Container-Transport an Land vermag seine eigenen Unfall-Arten zu entpuppen und angesichts der verschiedensten Einsatzmöglichkeiten des Containers wird seine Substanz bloß durch die *accidents* der Zeitkapsel und der Zeitbombe bei Weitem nicht ausreichend bestimmt sein. Im Folgenden wird interessant werden, welche Art des Unfalls mit dem Asyl-Container verknüpft ist, und zu fragen sein, ob Schlingensiefel nicht eigentlich den Unfall zuerst erfunden hat, um anhand von diesem seine Maschine zu definieren.

29 Vgl.: EU, S. 24: „Überdies ist zu beobachten, dass die Technik, wenn sie immer [...] der Mentalität der Entwickler voraus ist, dieser Konstrukteure, die konstruktive Konstrukte erfinden, so emsig, dass sich das einst von der Psychoanalyse geschilderte *maschinelle Unbewusste* hier als wohlbegründet erweist, und zwar als *Widerspruchsbeweis* der fatalen Inkonzsequenz der Gelehrten im Bereich des Wissens um große Risiken.“

30 Vgl. CP, S. 35.

Wichtig ist aber, dass das Verhältnis zwischen Substanzen und ihren *accidents* nicht parallel zu der Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten verläuft. Dennoch scheint im Falle eines Unfalls etwas Glattes den absehbaren strukturellen Verlauf einer technischen Substanz in einer Weise umzustürzen, sodass sie in ihrem Funktionieren nicht mehr als eine in sich geschlossene Einheit in Betracht gezogen werden kann. Die technische Substanz muss vielmehr, will man nicht zuerst die Substanz sondern ihren eigentlichen Unfall erfinden, an den Rändern ihrer nur scheinbar abgeschlossenen Einheit begriffen werden, an denen sie mit dem natürlichen Umfeld (dem Meer im Falle des Schiffsunglücks), mit ihrem technischen Milieu (den geographischen, meteorologischen und technischen Besonderheiten des Gleisverlaufs im Falle des Eisenbahnunglücks³¹) und ihrer eigenen seriellen Produktion (im Falle des Individualverkehrs die Massenkarambolage auf der Autobahn) zu einem komplexen Gefüge verschmilzt, in dem zwischen Natur und Industrie zu unterscheiden hinderlich wird. Diesen Bereich der Indifferenz zwischen Natur und Industrie an den Rändern einer Substanz, in dem sich freie Prozesse bilden, bezeichnen Deleuze und Guattari als Schizophrenie.

31 Sh. hierzu auch das Beispiel Gilbert Simondons auf S. Fehler: Referenz nicht gefunden dieser Arbeit.

2.1.3 Von Mechanikern und Maschinisten: Identität von Natur, Industrie und Mensch

Jene Perspektive, die das Verunglücken einer Sache nicht als Unglück, sondern als ihr wesentlich zugehörig betrachtet, teilt Paul Virilio nicht nur hinsichtlich gewisser Berührungspunkte mit der Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten, sondern auch im Bezug auf eine Bedeutungsöffnung des Begriffs des (Produktions-)Prozesses, die Gilles Deleuze und Félix Guattari im *Anti-Ödipus* vornehmen. Vom unkoordinierten, schizophrenen Umherschweifen Lenzens, wie es Georg Büchner in seiner gleichnamigen Novelle beschreibt, meinen sie, Lenz habe „die Ebene des Bruchs von Mensch und Natur hinter sich gelassen und“ er befinde „sich damit außerhalb der von dieser Trennung bedingten Orientierungsmuster. Er erlebt die Natur nicht als Natur, sondern als Produktionsprozeß.“ (AÖ, S. 8) Darauf heißt es weiter:

Wir versuchen nicht, einen naturalistischen Pol der Schizophrenie zu fixieren. Was der Schizophrene spezifisch erlebt, ist keineswegs ein der Natur eigentümlicher Pol, sondern ist die Natur als Produktionsprozeß. Was meint hier der Begriff »Prozeß«?
(AÖ, S. 9)

Die Schizophrenie als Prozess, wie sie Deleuze und Guattari in Abgrenzung zur klinischen Entität, die erst durch den Abbruch des Prozesses entsteht, als Einstiegsstelle ihrer immanenten Kritik an der Psychoanalyse und am Kapitalismus einführen, versucht den Unterschied zwischen Industrie, Natur und Mensch von seinen indifferenten Ränder her aufzulösen.

Bereits seit der Neuzeit hat die Behauptung, dass die Natur und die Mechanik nach den selben Regeln verfahren³², nicht mehr sonderlich für Aufregung gesorgt. Sichert aber das Denken der Neuzeit durch diese Übereinstimmung in den Regeln die prinzipielle Erkennbarkeit der Natur – da nur das erkannt, was auch hergestellt werden kann³³ –, so

32 Vgl. etwa René Descartes: *Bericht über die Methode, die Vernunft richtig zu führen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu erforschen*. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam (2001). S. 103. [AT 54, 55]

33 Vgl. Gregor Schiermann: *Natur, Technik, Geist. Kontexte der Natur nach Aristoteles und Descartes in*

besteht dennoch weiterhin ein Dualismus zwischen den vernunftbegabten und den restlichen, technisch realisier- und erfahrbaren Lebewesen fort. Denn „wenn es solche Maschinen gäbe, die die Organe und die äußere Gestalt eines Affen oder irgendeines anderen vernunftlosen Tieres hätten,“ so schreibt Descartes, „wir keine Mittel besäßen, um zu erkennen, dass sie nicht in allem die gleiche Natur wie die Tiere aufwiesen.“³⁴ Und gleichzeitig könne zwar dieselbe äußerliche Ununterscheidbarkeit von einem Menschen-Automat behauptet werden, aber „wir [hätten] immer noch zwei sehr sichere Mittel, um zu erkennen, dass sie deswegen noch keine wirklichen Menschen sind“³⁵: zum Einen das Kriterium einer kreativen anstatt reaktiven Zeichenverwendung und zum Anderen das Kriterium des Handelns aus Vernunft anstatt aus Disposition. Der Scheidepunkt zwischen technisch realisier- und erfahrbarer Welt inklusive der Tier- und Pflanzenwelt und dem apparathaften, unvernünftigen Körper der Menschen einerseits und dem genuin Menschlichen, dem der Mechanik nicht zugänglichen Reich des Denkens andererseits, fällt mit der dual-ontologischen Teilung zwischen *res extensa* und *res cogitans* zusammen. Kurz: Für Descartes ist die Natur, sofern sicheres Wissen über sie erworben werden kann, zwar mechanisch, aber gleichzeitig, und zwar aufgrund derselben Bedingung, ist der Mensch als Vernunftwesen nicht Teil der Natur.

Von dieser Trennung zwischen mechanischer Natur und Vernunftwesen sind selbst „die Verrückten nicht ausgenommen“³⁶, die von der am besten verteilten Sache der Welt namens Verstand paradoxerweise zwar nur wenig, dennoch aber genug mitbekommen haben, um eine ihre Gedanken ausdrückende Rede bilden zu können.³⁷ Können die Verrückten das aber tatsächlich *immer*? Kann es hingegen nicht auch vorkommen, dass sie vielmehr heterogene Zeichenketten bilden, in denen jede „einer Aufreihung von Buchstaben verschiedener Alphabete [ähnelt], wo plötzlich ein Ideogramm, ein Piktogramm, das kleine Bild eines vorbeiziehenden Elefanten oder der aufgehenden Sonne erscheint“ (AÖ, S. 50)? Deleuze und

lebensweltlicher und subjektiver Erfahrung. Berlin: de Gruyter (12004). S. 189 f.

34 René Descartes: Bericht über die Methode. S. 105. [AT 57]

35 René Descartes: Bericht über die Methode. S. 105. [AT 57 f.]

36 René Descartes: Bericht über die Methode. S. 107. [AT 58]

37 Vgl. René Descartes: Bericht über die Methode. S. 9 [AT 3], S. 107 [AT 58] sowie den Kommentar zum fünften Teil, Fußnote 27.

Guattari entdecken in den „Verrückten“ ja eben gerade deshalb vielversprechendes Kritikpotential, weil sie nicht von der Vorherrschaft der Vernunft vereinnahmt sind, die sie zu einer Trennung zwischen *res cogitans* und *res extensa*, zwischen (mechanischer) Natur und Mensch zwingen würde. Sie sind es, die diesen Bruch zwischen Mensch und Natur hinter sich lassen, die Natur als Produktionsprozess erleben (vgl. AÖ, S. 8) und uns Einblick in „die im Delirium aufbrechende dunkle Wahrheit“ gewähren, dass es „keine wechselseitig unabhängigen Sphären“ (beide AÖ, S. 9) der Produktion, Distribution und Konsumtion gibt.

„Der Wahn ist“, wie es Deleuze in den *Unterhandlungen* formuliert, „weltlich-historisch, und nicht familial. Man deliriert über Chinesen, Deutsche, Jeanne d'Arc und Dschingis Khan, Arier und Juden, über Geld, Macht und Produktion, und nicht über Papa-Mama.“³⁸ Im Delirium fließen Natur (die Rasse), Industrie („Geld, Macht und Produktion“) und die Menschheit ineinander. Es können aber auch, wenn man die Einblicke, welche das Delirium gewährt, für zweischneidig hält, unabhängig von den Erfahrungen der Verrückten jederzeit Beispiele gefunden werden, die die Demarkationslinien zwischen Natur, Mensch und Industrie verwischen.

Ein wahrer Fundus, aus dem Deleuze und Guattari schöpfen³⁹, ist hierfür das Buch *Erewhon*⁴⁰ von Samuel Butler, indem er seinen Protagonisten, Mr. Higgs, aus einem Manifest gegen die Maschinen lesen lässt, das in einem abgeschotteten, utopischen Reich namens *Erewhon* für die Einschrottung der Maschinen wirbt. Und tatsächlich können in *Erewhon* die alten, aber hoch entwickelten Maschinen nur mehr im Museum gleichsam wie die in Formaldehyd eingelegte Schale eines zerschlagenen Schlangeneis betrachtet werden. Die Bedrohung der sich allzu rasant entwickelten Maschinen konnte in *Erewhon*, aus der Sicht der Bewohnerinnen und Bewohner, Gott sei Dank, noch im Keim erstickt werden.

38 Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972 – 1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1993). S. 35.

39 Vgl. AÖ, S. 366 f.

40 Samuel Butler: *Erewhon: or Over the Range*. London: Jonathan Crane (1921).

Die klassischen Divisoren, welche die Maschinen von der Natur genau so abzusondern suchen wie die Menschen von der Natur, werden in den drei *Büchern über die Maschinen*⁴¹ mit mehr oder minder festen Schlägen argumentativ abgeklopft. Der Ansicht, den spezifischen Unterschied zwischen Lebewesen und Maschine im Bewusstsein der Ersteren zu suchen, wird eine evolutionstheoretische Position entgegengehalten, die die über Millionen von Jahre dauernde Genese des Bewusstseins von Lebewesen mit der rasanten Entwicklung der Maschinen vergleicht:

Reflect upon the extraordinary advance which machines have made during the last few hundred years, and note how slowly the animal and vegetable kingdoms are advancing. [...] Assume for the sake of argument that conscious beings have existed for some twenty million years: see what strides machines have made in the last thousand! May not the world last twenty million years longer? If so, what will they not in the end become?⁴²

Aber auch diejenigen, die wie Descartes die Vernunft als den treibenden Keil ansetzen, der sich zwischen zwei Welten treibt, werden zu antworten gebeten, ob dem Gesetz der Stärkeren zu gehorchen, nicht auch als Ausdruck der Vernunft gelten könne. Samuel Butler lässt hierzu die im Keller Knollen treibenden Kartoffeln sprechen:

'I will have a tuber here and a tuber there, and I will suck whatsoever advantage I can from all my surroundings. This neighbour I will overshadow, and that I will undermine; and what I can do shall be the limit of what I will do. He that is stronger and better placed than I shall overcome me, and him that is weaker I will overcome.'⁴³

Und wer darauf erwidern möchte, dass die Bewegungen der Kartoffel lediglich durch chemisch-mechanische Wirkungen zustande kämen, müsse erst den Nachweis erbringen, dass

41 Bestehend aus dem Kapitel 23 *The Book of the Machines*, dem Kapitel 24 *The book of the Machines – Continued* und dem Kapitel 25 *The Book of the Machines – Concluded* in Samuel Butlers Buch *Erewhon*.

42 Samuel Butler: *Erewhon: or Over the Range*. S. 237.

43 Samuel Butler: *Erewhon: or Over the Range*. S. 239.

unsere geistigen Erlebnisse unabhängig von chemisch-mechanischen Bewegungen auf mikrobiologischer Ebene, durch vielfache Hebelwirkungen verstärkt, stattfinden.⁴⁴

Um noch einen letzten Ansatz vorzustellen, der die Bereiche der Natur und der Industrie klar voneinander zu unterscheiden versucht: Man könnte behaupten wollen, dass nur die natürlichen Lebensformen für ihren Arterhalt selbst Sorge tragen können, wohingegen die Maschinen uns Menschen als Erfindungs-, Herstellungs-, Montage- und Wartungsinstanz benötigen. Samuel Butler setzt im *Buch der Maschinen* zu einem gelungenen Gegenvergleich an, den er aller Wahrscheinlichkeit nach in Darwins *Über die Entstehung der Arten*⁴⁵ gefunden haben mag: Niemand wird behaupten wollen, dass der rote Klee kein eigenes Fortpflanzungssystem besitzt, nur weil er zum Erhalt seiner Art die Hummel und ausschließlich die Hummel benötigt, welche ihn bestäubt.⁴⁶ Es ließen sich sogar weitere Beispiele finden, in denen die Wechselbeziehung zwischen Pflanze und Tier weit über die bloße Bestäubungshilfe hinausgeht. So etwa die Ameisenknolle *Myrmecodia Rubiaceae*, die von Ameisenkolonien nicht nur bestäubt, sondern auch vor feindlichen Pflanzenfressern geschützt und durch die Beutereste, welche sie im Wurzelgeflecht zurücklassen, ernährt wird (Myrmecotrophie).⁴⁷ Hier übernehmen die Ameisen in Bezug auf die Ameisenknolle tatsächlich eine Herstellungs-, Erhaltungs- und Wartungsfunktion wie die Menschen in Bezug auf die Maschinen. Und die Frage Samuel Butlers bleibt berechtigt: Wollen wir deshalb nun sagen, die Ameisenknolle sei nicht Teil der Natur?

Innerhalb eines gesellschaftlichen Produktionssystems bauen sich ausgehend von dieser Unterscheidung zwischen Natur, Industrie und Mensch weitere Differenzierungen auf: Die natürlichen Ressourcen werden als von dem Produktionsprozess unabhängige Voraussetzung

44 Vgl. Samuel Butler: *Erewhon: or Over the Range*. S. 240.

45 Charles Darwin: *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn*. Nach der dritten englischen Auflage und mit neueren Zusätzen des Verfassers für diese deutsche Ausgabe. Aus dem Englischen übersetzt und mit Bemerkungen versehen von H. G. Bronn. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung und Druckerei (1863). S. 86.

46 Vgl. Samuel Butler: *Erewhon: or Over the Range*. S. 253. Und: AÖ, S. 366 f.

47 Vgl. Penny Gullan/Peter Cranston: *The insects. An outline of entomology*. Mit Abbildungen von Karina H. McInnes. Oxford: Wiley-Blackwell (2010). S. 305.

der Produktion gesehen, welche sich ausschließlich innerhalb der Industrie abspielt, um die Menschen außerhalb dieser Produktion mit Produkten zu versorgen. Aber in Wirklichkeit sind die Menschen nicht sich außerhalb der Fabriken befindliche Konsumtionsinstanzen, sondern sie werden selbst in den Fabriken produziert und am Leben erhalten.⁴⁸ In Wirklichkeit schöpft die Industrie nicht aus einem Born reiner Natur ihre Ressourcen, sondern sie produziert die Natur, indem sie ihr pausenlos ihre Abfälle zuführt, indem sie Wissen über die Natur produziert und indem sie die Natur informiert. Inwiefern die angeblich autonomen Sphären der Distribution und Konsumtion letztendlich selbst wiederum als Produktionsinstanzen verstanden werden können, wird im Kapitel *Das Phänomen Big Brother* eine nicht geringe Rolle spielen.

Selbst wenn Deleuze und Guattari die Differenz zwischen Natur, Industrie und Mensch als aufgehoben betrachten, wäre es zu kurz gegriffen, wollte man behaupten, Deleuze und Guattari würden sich auf die Seite der Mechaniker unter den Ontologen schlagen. Sie sind vielmehr Maschinisten.⁴⁹ Maschinen können einwandfrei funktionieren, aber genauso auf das teuflischste verrückt spielen, ohne dass die Anwendenden die Gründe für dieses Durchdrehen jemals so genau wüssten. Maschinen verursachen emergente Einschnitte in die Geschichte, die nicht einfach aus den „gegenwärtigen Kräfteverhältnisse[n]“⁵⁰ abgeleitet werden können. Es reicht nicht aus, eine vitalistische Entelechie à la Aristoteles in ein kausal-mechanistisches Vokabular zu übersetzen, solange beide Ansätze, Vitalismus und Mechanismus, nicht dazu in der Lage sind, mit unvorhergesehenen Brüchen in der Geschichte umzugehen, ohne einen den Menschen eigenen Mangel an Weitsichtigkeit zu postulieren.

Der Container(transport) macht das Fehlen dieser Unterscheidungen auf ganz eigene und anschauliche Weise plausibel. Aus einem über Bord gegangenen Container z.B. entsteht eben

48 Vgl. hierzu S. 93 dieser Arbeit.

49 Vgl. Melissa McMahon: „Beauty. Machinic repetition in the age of art“. In: Gary Genosko (Hg.): *Deleuze and Guattari. Critical assessments of leading philosophers*. Vol. 1. London (u.a.): Routledge (2001). S. 350 – 356. Hier: S. 351.

50 Vgl. Félix Guattari: „Die Kausalität, die Subjektivität und die Geschichte“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 139 – 166. Hier: S. 141.

nur deshalb eine Zeitbombe, weil das Meer mit dem Metall und den im Container gelagerten Schadstoffen eine neue Verbindung eingeht, Deleuze und Guattari würden sagen, eine neue Maschine bildet, in der Oxidationsprozesse in der Funktion des Zeitzünders an den Container angeschlossen werden. Die nur vermeintlich von der industriellen Produktion geschiedene Natürlichkeit des Meeres wird so zum stillen Teilhaber einer Produktionsstätte für Biowaffen. Das Meer wird nicht länger als der Repräsentant einer ursprünglichen Natur begriffen, sondern als ein eigener Produktionskörper, der, wenn er in Verbindung mit einem anderen Körper tritt, etwas neues kreiert.

Die Aufhebung der Unterscheidung von Mensch und Industrie/Natur wird am Container besonders dann sichtbar, wenn der Mensch gezwungen ist (oder es freiwillig tut), einen Container zu betreten, in ihm zu verweilen oder ihn zu bewohnen. „Diese Menschen im Container sind auch einmal, wie wir, hergestellt worden“⁵¹, schreibt Elfriede Jelinek im ersten ihrer beiden Essays über Schlingensiefels Projekt *Bitte liebt Österreich!* Und weiter: „die Natur ist zwar da, weil halt eben dieses Fleisch im Container wohnt, aber alles andere muss erst fiktiv gegründet werden, gerade indem es weggeräumt oder gefälscht oder anders und ganz neu wieder zusammengesetzt wird.“⁵² Asylwerbende als unproduktive Masse („Fleisch“) werden in einer kapitalistischen Gesellschaft, sobald sie sich in ihrem Verfügungsbereich befinden, einem Repressionsapparat unterstellt, der sie innerhalb seines Produktivitätskalküls organisiert:

Wir disponieren auf jeden Fall über ihn, dass er in sein Ausland zurück soll, egal, was ihm dort passieren wird. Aber auch wenn sie bleiben dürfen: Man würde sagen, soundsoviel zahlen sie ein, sie kriegen nicht annähernd soviel von uns wieder zurück, also sind sie uns einerseits irgendwie nützlich.⁵³

Interessanterweise verwendet Jelinek hier das Wort „disponieren“ – dasselbe Wort, das René Descartes zur Bezeichnung der funktionalisierten Organe einer Maschine gebraucht, die er

51 Elfriede Jelinek: „Der Raum im Raum“. Wie Fußnote 4. S. 159.

52 Elfriede Jelinek: *Der Raum im Raum*. S. 161.

53 Elfriede Jelinek: *Der Raum im Raum*. S. 160. Der in der Buchausgabe gedruckte Fehler: „zurücksoll“ wurde mit der Version auf Jelineks Homepage verglichen und ausgebessert.

vom Universalinstrument der Vernunft unterscheidet:

Denn im Gegensatz zur Vernunft, die ein universales Instrument ist und bei allen Arten von Fällen dienlich sein kann, brauchen diese Organe [der Maschinen] irgendeine besondere Disposition für eine besondere Handlung, weshalb es praktisch unmöglich ist, dass es hiervon genügend verschiedene in einer Maschine gibt, um sie in allen Lebenslagen auf die gleiche Weise handeln zu lassen, wie die Vernunft uns handeln lässt.⁵⁴

Die Organisatoren – angefangen bei den Grenzdienenden, den Verwaltungsbeamteten über die Asylgerichte und das Innenministerium – bemächtigen sich des noch zu organisierenden, im Container wohnenden Fleisches, um es nach klar disponierten Regeln in das bestehende Produktionssystem einzugliedern oder es nach außen hin abzustößen. Sie arbeiten als Maschine und nicht als vernünftige Menschen im Sinne Descartes', insofern lediglich ein Kosten-Nutzen-Kalkül auf die zu beurteilende Situation angewandt wird.

2.2 Das Phänomen Big Brother

Europa befand sich im Jahre 2000 im *Big Brother*-Fieber, vor dem sich kaum jemand drücken konnte, der sich an öffentlicher Meinungsbildung beteiligte. Die Medienethik sah sich vor neue Herausforderungen gestellt, die im politischen Geschäft Tätigen waren verunsichert, ob die Privatsender so etwas überhaupt dürfen.⁵⁵ Alle hatten aber eines gemeinsam: Pünktlich zur Primetime versammelten sie sich vor den Bildschirmen. Unter ihnen auch Christoph

54 René Descartes: Bericht über die Methode. S. 107. [AT 57]. Auch im französischen Originaltext ist von Disposition die Rede: „Et le second est que, bien qu'elles fissent plusieurs choses aussi bien, ou peut-être mieux qu'aucun de nous, elles manqueraient infailliblement en quelques autres, par lesquelles on découvrirait qu'elles n'agiraient pas par connaissance, mais seulement par la disposition de leurs organes.“ S. 104, 106.

55 Vgl.: Wolfgang Wunden: „Verzicht auf Intimsphäre im TV-Container – Menschenwürde in Gefahr?“ In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 143 – 157. Hier: S. 143.

Schlingensiefel, der das neue Format mit großem Interesse verfolgte und es, wie bereits bekannt sein dürfte, vier Monate später in seiner Aktion *Bitte liebt Österreich!* auf eine politische Ebene transponiert. Aufgrund dieser historisch leicht bestimmbaren Referenz beziehe ich mich im Folgenden beinahe ausschließlich auf die erste Staffel von *Big Brother* in Deutschland, welche ab Anfang März 2000 hundert Tage lang vom deutschen Privatsender RTL 2 gezeigt wurde.

Wollte jemand eine Geschichte des Containers ohne grobe Verkürzungen erzählen, kann das mediale Phänomen *Big Brother* nicht einfach übergangen werden. Selbst mit dem berechtigten Hinweis nicht, dass in der vom holländischen Medienkonzern ENDEMOL patentierten Reality-Soap der Container sozusagen nur als Zaungast eine Rolle spielt. Denn obwohl das *Big Brother*-Haus in der Tat aus Containern zusammen gesetzt wurde⁵⁶, ist seine Form durch die fast ausschließliche Innenansicht des Containers dem Publikum verwehrt. Nur mehr in der fortwährenden Rede der ModeratorInnen vom *Big Brother*-Container und den kurzen Sequenzen, die das Haus von außen zeigen, bleibt seine ursprüngliche Spur erhalten. Welche Gründe die Produktionsleitung der Sendung zum Erhalt dieser Spur bewegt haben mögen, ob aus einer logistischen Ähnlichkeit der Wohnraumbereitstellung oder aus Gründen einer provokativen Spitze, scheint mir in einer ersten Annäherung einer Untersuchung wert zu sein. Dabei bekomme ich die Gelegenheit, einen im ersten Kapitel aufgenommenen Kredit zu begleichen, welcher im Zusammenhang mit der behaupteten Identität zwischen Produktion, Distribution und Konsumtion von mir in Anspruch genommen wurde (sh. S. 32 f.). Das daran anschließende Unterkapitel (2.2.3 Die Informationsdiode) versucht durch den Begriff der Informationsdiode das dem *Big Brother*-Spiel eigentümliche Gefälle in einem Wort zu erfassen, um zum Abschluss des Kapitels in eine Diskussion treten zu können, welche sich ausgehend von Foucaults Panoptismus im Zusammenhang mit *Big Brother* entspinnt.

56 Vgl. Thomas Hensel: „Zwischen Panopticon und Peep-Show. Eine Medienarchäologie des Big Brother-Containers.“ In: *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 289 – 314. Hier: S. 289, Fußnote 3. Das Architekturbüro *Philippon + Partner* hat den Container errichtet (vgl. S. 290).

Ziel dieser Darstellung ist es, eine Entwicklungslinie des Containers zu zeichnen, die beim Transportcontainer beginnt und beim *Big Brother*-Spiel vorläufig endet, um von dort aus in Schlingensiebs Aktion *Bitte liebt Österreich!* umsteigen und deren Überschreibungseffekte verstehen zu können. Dabei soll aber zunächst die Frage im Vordergrund stehen, zu welcher Einrichtung sich der Container verdichtet, welche Phänomene er erzeugt und wiederum, wie bereits im vorherigen Kapitel, an welchen unvorhergesehenen Verschiebungen er zerbrechen kann.

2.2.1 Dem Transportcontainer auf der Spur

Hohe Mobilität zählt in einer projektorientierten Wirtschaftsgesellschaft bekanntlich zu den Schlüsselkategorien. Da scheint es wenig verwunderlich, dass der Container, der für die weltweite Verfügbarkeit der Waren Sorge trägt, selbst zum bewohnbaren Raum wird. Wo auch immer Mangel an Raum besteht, bietet die LEGO-ähnliche Box ihre Dienste feil: in Schulen, wo zu wenig Klassenzimmer vorhanden sind, an Baustellen, wo Büros fehlen und an den Peripherien, wo schnell, flexibel und günstig Raum für die Erstaufnahme von Asylwerbenden benötigt wird. Oder aber auch in der Prärie des Ruhrgebietes⁵⁷, wo es an einem peppigen Wort für die Medienmaschine mangelt, in der das Abwählspektakel *Big Brother* stattfinden soll. Kurz darauf war *der Container* in aller Munde. Und das hat seine plausiblen Gründe, von denen ich zunächst zwei ansprechen möchte:

Wir haben zuvor im Zusammenhang mit der Zeitkapsel (sh. S. 26) schon festgestellt, dass die Dinge im Transportcontainer nicht durch ein Narrativ verknüpft sind, welches sie alle in einen Zusammenhang setzt. Sie sind mehr oder weniger zufällig, aber doch nach Richtlinien wie Form und Gewicht, Wert und Ziel der Sendung zusammen gesetzt. Bei der Übertragung des Containers auf das Raus-Werf-Spiel *Big Brother* bleibt diese Assoziation zwischen der Form des Containers und der wahllosen Zusammensetzung seines Inhaltes bestehen. Die am

⁵⁷ Der Big Brother-Container der ersten drei Staffeln wurde in Hürth-Efferen bei Köln errichtet. Vgl. Thomas Hensel. Zwischen Panopticon und Peep-Show. S. 290.

Big Brother-Spiel Teilnehmenden sind keine komplementären Figuren, die in ihrer Interaktion einer drehbuchartig festgeschriebenen Narration folgen. Sie sind mehr oder weniger willkürlich, aber doch nach Richtlinien wie Geschlecht, Alter, Aussehen und Sozialverhalten, etc. ausgewählt worden, sodass sie zu einem bestimmten Zweck *zusammenpassen* wie die Waren in einem Container. Hinsichtlich eines ausschließlich westeuropäischen Bezugsrahmens könnte die Auswahl der Gruppe, die letztendlich in den Container einzieht, womöglich als heterogen bezeichnet werden.⁵⁸ Heterogenität tritt aber nur auf der Ebene einer die Konfliktbasis schaffenden Gleichartigkeit auf. Wer nicht miteinander sprechen kann, der muss schweigen. Wer schweigen muss, kann nicht streiten. Wer nicht streitet, bringt keine Quoten. Lesung aus der logisch-ökonomischen Abhandlung von RTL 2.

Die Zusehenden von *Big Brother* im Internet oder über den kostenpflichtigen *Big Brother*-Sender von Premiere, der 24 Stunden live aus dem Container übertrug, bekamen das Geschehen im Haus ungefiltert zu sehen. Die moderierende Floskel der heute gängigen Soap-Operas, welche das säumige Publikum jedes Mal erneut ins Bild setzt, „was bisher geschah“, fehlt auf diesen Distributionswegen zur Gänze. Der Einstieg in diese Kanäle ist ohne narrative Orientierung bietende Leitplanken jederzeit möglich. Nur der Zusammenschnitt für das tägliche Container-Update, das RTL 2 jeweils um 20:15 Uhr sendete, bedient sich solcher an den Soap-Operas orientierten Narrationsmuster. Eine Moderationsstimme erinnert daran, an welcher Wochenaufgabe die Teilnehmenden sich gerade abmühen, zwischen wem der Konfliktherd gerade besonders heftig brodelte und, selbstverständlich, zwischen wem es heiß her geht.

Die Bezeichnung der Überwachungsbüchse als Container birgt jedoch des Weiteren Provokationspotential in sich, das die Wirkung des ohnehin schon aufrührenden Namens der Sendung noch zusätzlich unterstreicht. An den Diskurs über die sich permanent ausweitenden Überwachungszonen, deren alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens durchdringendes Auge

58 So etwa: Christian Schicha: „Leb, so wie Du Dich fühlst?“. In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 77 – 94. Hier: S. 85 f.

George Orwell in seiner vollen Entfaltung beschrieben hat, schließt sich durch die Hervorhebung des container-haften Charakters des *Big Brother*-Hauses der Diskurs um den Warencharakter des Menschen an. Da die Teilnehmenden in jeder Hinsicht zur leibhaftigen Spielfigur, zur Spielfigur für eine lange ununterbrochene Zeit geworden sind. Da sie den stummen Blicken des Publikums genau so unentwegt ausgesetzt sind wie seinem willkürlichen Ausschlussverfahren. Da die Regie die Informationen, welche ihr über die Meinungen und Vorlieben der ZuseherInnen zur Verfügung stehen, zur Quotensteigerung jederzeit in den Spielablauf eingreifend einzusetzen bereit ist, gerät der Warencharakter der Teilnehmenden ohnehin mehr und mehr in den Vordergrund.⁵⁹ Da ist die Bezeichnung ihrer Behausung als Container aufgrund des beinahe willkürlichen Verfügungsrechts der Zusehenden und Produzierenden auf die Teilnehmenden geradezu schlüssig.

Die an keiner Narration interessierte Einpassung der Teilnehmenden in den Container und der Warencharakter der Teilnehmenden sind die ersten beiden verbleibenden Spuren des Transportcontainers, die durch seine Überschreibung hindurch in der neuen Einrichtung des *Big Brother*-Containers nicht nur lesbar bleiben, sondern auch ganz eigene Effekte erzeugen. In einer weiteren Hinsicht ist jedoch der *Big Brother*-Container, obwohl er stillgestellt wurde, weiterhin an einer Distribution und damit, wie wir mit Deleuze und Guattari behauptet haben (sh. S. 32 f.), auch an einer Produktion beteiligt.

2.2.2 Die Überschreibung des Container-Prinzips und ihre produktive Distribution

Die Rede vom Container und die sie rechtfertigenden Gründe sollen nicht darüber hinweg täuschen, dass es grundsätzliche Unterschiede zwischen dem Container des *Big Brother*-Spieles und dem Container der Transportwirtschaft gibt. Der *Big Brother*-Container kann jedoch als eine Überschreibung des Transportcontainers verstanden werden, der dessen

⁵⁹ Vgl.: Kerstin Goldbeck/Susanne Kassel: „Die Containergesellschaft – Big Brother im Spiegel der Feuilletons“. In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 233 – 252. Hier: 237 – 240.

Prinzip, Bewegung von Stillgestelltem zu sein, in seine neue Gestalt integriert, ohne es in einem dialektischen Sinne zu negieren. Obwohl sich das Container-Prinzip im *Big Brother*-Container gewissermaßen umkehrt, – die Teile innerhalb des *Big Brother*-Containers werden in Bewegung gebracht, der Container selbst wird fernab von Meersalz und Rußpartikeln in Köln-Hürth stillgestellt – bleiben seine Funktionen in anderer Form erhalten. Darin besteht eine weitere Spur des Transportcontainers, die bei *Big Brother* in anderer Form erhalten bleibt.

Denn in gewisser Hinsicht bleibt die Spielstätte trotz ihres Stillstandes weiterhin ein Distributionsvehikel, ein Container, in welchem Dinge von A nach B transportiert werden, aber nur deshalb, weil der Container eine medientechnische Aufrüstung erfährt. Der *Big Brother*-Container ist eine medientechnisch aufgestockte Kontrollmaschine, die ununterbrochen die Bilder, die sie erzeugt, ohne Umwege distribuiert, von Köln-Hürth in die ganze Welt.

An dieser Stelle wird ersichtlich, weshalb zwischen Distribution und Produktion kein Unterschied mehr besteht, wie Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* behaupten. Denn theoretisch könnte zwischen zwei Produktionen, die im *Big Brother*-Container statt haben, unterschieden werden: zwischen der Produktion von Emotionen durch die (relativ heterogene) Zusammenstellung der Teilnehmenden und zwischen der Produktion der Bilder dieser Emotionen, welche in die Welt verteilt werden. Deleuze und Guattari schreiben im Zusammenhang mit Marx' Unterscheidung zwischen den relativ autonomen Bereichen der Produktion, Distribution und Konsumtion:

Denn in Wahrheit – die im Delirium aufbrechende dunkle Wahrheit – gibt es gar keine wechselseitig unabhängigen Sphären: die Produktion ist unmittelbar Konsumtion und Aufzeichnung (enregistrement); Aufzeichnung und Konsumtion bestimmen direkt die Produktion, allerdings innerhalb dieser selbst. (AÖ, S. 9 f.)

Genau so wird man hier, im *Big Brother*-Haus, wohl kaum behaupten wollen, dass die Distribution der Bilder auf die Produktion der Emotionen keinen Einfluss hat, dass die Produktion der Emotionen in einer von der Distribution unabhängigen Sphäre stattfindet.

Die Distribution bestimmt die Produktion direkt, wenn auch ihr Einfluss, je länger die Bildproduktion läuft, zunehmend abschwilt, aber dennoch nie zur Gänze verschwindet.⁶⁰ Dasselbe gilt, wenn auch im Falle von *Big Brother* stark eingeschränkt, für das Verhältnis zwischen der Produktion der Bilder und ihrer Konsumtion an den Bildschirmen. Nochmals: „Die Konsumtion bestimmt direkt die Produktion“ sagt im Grunde nichts anderes als: „Koche, was dir schmeckt.“ Dieser Rat gilt allen an *Big Brother* Teilnehmenden als denkbar billig, sollen sie doch gerade das kochen, was *allen* schmeckt, ohne je zu wissen, wie es den anderen tatsächlich schmeckt. Der Informationsweg zwischen Küche und Restaurant bleibt gleichsam versperrt. Informationen dringen nur vom Inneren des Containers nach draußen, aber Informationen über die Konsumtion der Bilder kaum nach Innen. Dennoch treibt das Wissen, unter permanenter Beobachtung zu stehen, die Teilnehmenden in eine Selbstregulierung, die sie zwingt, sich einem außerhalb positionierten X gefällig zu erweisen, da dieses über ihren weiteren Verbleib im Container entscheidet.⁶¹ Diese Sperre, die Informationen immer nur in eine Richtung fließen lässt, möchte ich mit dem Begriff der Informationsdiode bezeichnen. Dazu aber gleich mehr.

Doch in einer anderen Hinsicht bestimmt die Konsumtion der Bilder auch bei *Big Brother* direkt deren Produktionsbedingungen und zwar aufgrund der beiden Tatsachen, dass einerseits zwischen dem Geschehen im Container und dem Empfang der Bilder außerhalb desselben eine Vermittlungsinstanz geschaltet ist: die Redaktion. Und dass andererseits das Sendeformat *Big Brother* neue mediale Distributionswege benutzt: das Internet. Was auch immer im Spiel-Container geschehen mag, die *Big Brother*-Redaktion verfügt über ein eigenes, permanent Daten speiendes Meinungsforschungsinstitut, welches das Blickverhalten⁶², die Anhängerschaft, die Vorlieben und Interessen der Internetuser in ein

60 Vgl.: Lutz Ellrich: „Das Gute, das Böse, der Sex - Zur Beobachtung des Begehrens im Container.“ In: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld: transcript-Verlag (2000). S. 99 – 126. Hier: S. 100.

61 Vgl. Christian Papilloud: „Das Begehren der Kontrolle – Big Brother im Internet“. In: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld: transcript-Verlag (2000). S. 231 – 244. Hier: S. 238.

62 Informationen über das Blickverhalten lassen sich gewinnen, da für die Redaktion ersichtlich ist, welche Kameras das Publikum anwählt.

Profil zusammen fasst, dieses auswertet und der Redaktion zur Verfügung stellt. Diese trifft aufgrund jener Daten die Auswahl der Bilder für das Abendprogramm.⁶³ Die *Big Brother*-Maschine muss also, damit wir verstehen, was sie produziert, in ihrer Erweiterung gedacht werden, die über den bloßen Wohn-Container, seine Kameras, Mikrophone und Insassen hinaus geht.

2.2.3 Die Informationsdiode

Das Konzept der Unterhaltungssendung *Big Brother*, wie es in Deutschland erstmals ab März 2000 realisiert wurde, dürfte ohnedies weithin bekannt sein. Dennoch möchte ich ihre Gestalt durch eine kurze Replik in Erinnerung rufen: Zehn in einem Casting-Verfahren ausgewählte No-Name-KandidatInnen willigen ein, hundert Tage lang in einer Container-WG unter permanenter Beobachtung von 28 Kameras miteinander zu leben. Gemäß den Spielregeln hat jeder und jede der Teilnehmenden voneinander getrennt zweiwöchentlich einen seiner oder ihrer Mitstreiter als Auszugs-Kandidaten zu nominieren. Die beiden Meistgenannten stehen auf der Abschlusssliste des Publikums, das letztendlich entscheidet, wer das Haus zu verlassen hat. So lichtet sich die Gruppe zunehmends und wer am Ende übrig bleibt, bekommt 250.000 DM.

Das Herzstück der Sendung, das nicht unwesentlich an ihrem Erfolg teilhat, besteht meines Erachtens in der nahezu undurchdringlichen Isolation der Gruppe von der Welt außerhalb der WG, die den einfachen Container zu einer Intensitätszone macht. Diese Isolation möchte ich aufgrund ihres asymmetrischen Informationsflusses Informationsdiode nennen, welche im Wesentlichen aus dem Zusammenspiel der folgenden drei von insgesamt sieben offiziellen Regeln entsteht:

63 Vgl. Christian Papilloud: *Das Begehren der Kontrolle – Big Brother im Internet*. S. 238. Ebenfalls: Joan Kristin Bleicher: „Formatiertes Privatleben. Muster der Inszenierung von Privatem in der Programmgeschichte des deutschen Fernsehens.“ In: Ralph Weiß (Hg.): *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung*. Opladen: Leske + Budrich (2002). S. 207 – 246. Hier: S. 234.

Regel Nr. 2: Die Gruppe ist von der Außenwelt hermetisch abgeriegelt. Die Kandidaten dürfen nicht telefonieren oder Fernsehen. Radio hören oder Zeitungen sind ebenfalls verboten. Eine Verbindung zu Menschen außerhalb ist Tabu. Die Ausnahme: ärztliche oder psychologische Notfälle.

Regel Nr. 4: Tag und Nacht und in jedem Raum ist das Fernsehen als Beobachter dabei. Selbst im Dunkeln, dann observieren Infrarotkameras die Kandidaten. Tabu ist nur die Toilette.

Regel Nr. 7: Jeder Teilnehmer darf zu jedem Zeitpunkt aus freien Stücken das *Big Brother*-Haus verlassen. Wer allerdings das Haus einmal verlassen hat, kann nicht mehr zurückkehren.⁶⁴

Regel Nr. 2 stellt sicher, dass keine Informationen von außen in den Container dringen. Regel Nr. 4 im Gegenzug, dass aber sehr wohl alle Informationen aus dem Container nach außen fließen. Auch der Zusatz der Regel Nr. 7, wer einmal draußen ist, bleibt auch draußen, sorgt dafür, dass der Informationsfluss nur nach außen verläuft.

Diese drei Regeln bringen das Funktionieren der Informationsdiode am deutlichsten zum Ausdruck, trotzdem sich im Grunde genommen auch die restlichen Regeln auf das Zustandekommen einer Fluss- und Sperrrichtung hin lesen lassen.

Die für den Einzug in den Container Auserwählten dürfen einander, wie Regel Nr. 1 besagt, zuvor nicht persönlich kennen, was ausschließt, dass zwei oder mehrere ein externes gemeinsames Erfahrungsfeld in den Container einschleppen – zugegeben das schwächste Argument, da unweigerlich jeder und jede Teilnehmende ein solches Feld mit sich führt. Ein weiterer Hinweis sekundiert jedoch diesem Argument: Würden sich zwei oder mehrere

64 Aus: Big Brother. Der Einzug. Ausgestrahlt am 28. Februar 2000, 20:15 auf RTL 2. Verfügbar über das Videoportal www.youtube.com unter dem Eintrag „Big Brother – Staffel 1 Tag 0 – Der Einzug. Min. 0:55:50 – 0:57:40. Die restlichen Regeln lauten: 1) Die auf ihre psychische Tauglichkeit getesteten KandidatInnen kennen sich nicht. 3) Die WG versorgt sich weitestgehend selbst durch Gartenbau, Tierhaltung, etc. Für den Rest steht ihr ein kleines Budget zur Verfügung. 5) Alle Teilnehmenden müssen Videotagebuch führen. 6) Alle zwei Wochen muss ein Bewohner oder eine Bewohnerin ausziehen. Wer übrig bleibt, bekommt 250.000 DM.

Teilnehmende vor dem Start der Sendung kennen, könnten sie ihre Kommunikation verschlüsseln und somit ihr Nach-außen-Dringen verhindern.

Die dritte Regel - „Back to the basics“ - limitiert den Warenzustrom von außerhalb und dadurch – insofern auch Waren einen informativen Aspekt der sich außerhalb befindlichen Produktionsverhältnisse besitzen – auch den Zufluss von Informationen. Die Lebensmittelproduktion soll weitestgehend aus dem Container selbst, seinem Boden und seinen Ställen erfolgen, damit die Teilnehmenden nicht zu Endverbrauchern einer äußeren Produktionskette werden. Selbstverständlich verfolgt diese Regel auch andere Zwecke: Verschärfung der Lebensbedingungen, Steigerung des Konfliktpotentials, Einblick in ein „wahres, ursprüngliches“ Leben, etc.

Regel Nr. 5 zwingt alle Teilnehmenden regelmäßig in einen Video-Beichtstuhl, wo sie durch eine schalldichte Doppeltür von der restlichen Gruppe getrennt über ihre Erlebnisse, Gedanken, Gefühle und derzeitige Befindlichkeit Bericht zu erstatten angehalten sind. So müssen selbst die eher reservierten Kandidatinnen und Kandidaten Informationen über sich preisgeben, die sie andernfalls gut und gerne im Treiben des Containers kaschieren hätten können. Diese Regel fördert also den Informationsfluss nach außen, für den Fall, dass er durch die im Container bestehende Gruppenkonstellation nicht von selbst ins Fließen gerät.

Regel Nr. 6: Jeden zweiten Sonntag verläuft die Beichte jedoch nach einem anderen, sozusagen unchristlichen Modus: Dann müssen die Teilnehmenden zwei WG-BewohnerInnen nominieren, die ihrer Ansicht nach das Haus zu verlassen haben. Letztendlich entscheidet jedoch das Publikum über den Verbleib oder Auszug der Nominierten. Dieser Ausscheidemodus arbeitet als Siphon: Er verhindert, so wie auch die restlichen Regeln, das Eindringen von externen Informationen – in diesem Fall über die Beliebtheitswerte der KandidatInnen. Denn wer tatsächlich das Haus verlassen muss, ist nur sekundär von der Anhängerschaft der Teilnehmenden abhängig, da die Nominierungsliste container-intern erstellt wird und daher eine Vorselektion darstellt. Somit lässt die erfolgte Abwahl einer Kandidatin oder eines Kandidaten weder Rückschlüsse auf seine oder ihre

Beliebtheit, noch auf die der restlichen Teilnehmenden zu. Die Nummer Zwei der Beliebtheitsskala des Publikums kann genau so als erste ausscheiden, wie sein absolutes „No-Go“ den zweiten Platz erzielen.

Der Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 10. Juni 2000 druckte das geheime Regelbuch, dem „alle Mitwirkenden der Endemol-Produktion *Big Brother*“, also auch die BewohnerInnen des Hauses, Folge zu leisten haben, in dem es für den Fall des freiwilligen Auszuges eines oder einer Teilnehmenden heißt:

Wenn ein neuer Bewohner ... in das Big-Brother-Haus zieht, gelten folgende Regeln: Die übrigen Bewohner sollten keine Fragen über die „Außenwelt“ stellen, denn dadurch machen Sie sich das Leben im Haus selbst schwerer. Außerdem ist der neue Bewohner zu Stillschweigen über die Situation außerhalb des Hauses verpflichtet ...⁶⁵

In diesem internen Dossier, an welches sich zu halten sich die Teilnehmenden vor Einzug verpflichten, werden noch die allerletzten Spalten, Ritze und Risse gestopft, die durch die Inanspruchnahme des durch Regel Nr. 7 verbürgten Rechts einen Blick nach außen eröffnen könnten. Gewissermaßen rätselhaft erscheint allerdings die Fürsorglichkeit vorschützende Behauptung, dass sich das Leben der alten BewohnerInnen andernfalls, wenn keine Verschwiegenheit über die Geschehnisse außerhalb bestünde, schwieriger gestalten würde. Die „Big-Brother-Philosophie“⁶⁶ ist wohl mehr um das Gelingen der Informationsdiode besorgt, von der sie weiß, dass mit ihr der Erfolg der Sendung steht und fällt, als um das durch externe Informationen bedrohte Wohlergehen der Teilnehmenden.

65 „Der große Bruder. Erstmals dokumentiert: Aus dem Geheimen Regelbuch für die Mitwirkenden der Endemol-Produktion *Big Brother*.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 134, 10. Juni 2000. S. 41

66 Ebd.

2.2.4 Diagramme

Benthams „Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden: im Außenring [wo die Sträflinge in Einzelzellen untergebracht sind] wird man vollständig gesehen ohne jemals zu sehen; im Zentralturm [dem Ort der Wächter] sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.“⁶⁷ Kann dasselbe vom *Big Brother*-Container und seiner Installation einer Informationsdiode gesagt werden? Oder wird ein Paradigma, oder, wie es Foucault nennt, ein Diagramm⁶⁸, das er als eines in der Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhundert entstandenes und sich entfaltendes beschreibt⁶⁹, unangemessener Weise auf gegenwärtige Gesellschaftsentwicklungen projiziert?

Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten lassen sich leicht finden. Eine eindeutige Gemeinsamkeit besteht zweifelsohne in dem Informationsgefälle, das zwischen Beobachtenden und Beobachteten besteht. Den Gefangenen der Bentham'schen Überwachungsmaschine sind jedoch nicht jegliche Informationen über das Geschehen außerhalb ihrer Zelle verschlossen, sondern lediglich jene über die An- oder Abwesenheit eines Wächters im Zentralturm oder über die Gesinnung der Zellennachbarn etc. Die Sicht- und Wissenssperre richtet sich also nur gegen die ihre Überwachung betreffenden Informationen, nicht jedoch gegen solche, die sie z.B. über das nach außen gerichtete Fenster des ringförmigen Zellentraktes zu beziehen vermögen. Diese Fensteröffnungen nach außen sind gar die Bedingung der Sichtbarkeit der Gefangenen für das Wachpersonal im Zentralturm. Sie sind es, die das Silhouettenspiel der Gefangenen und dadurch deren permanente Überwachbarkeit miterzeugen. Den Verantwortlichen für das *Big Brother*-Programm scheint jedoch in erster Linie eines wichtig zu sein: Keine Information egal welcher Art soll das Innere des Containers je erreichen und kein Blick darf je nach außen dringen.⁷⁰

67 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977). S. 259. Im Folgenden: „ÜS, S. ...“

68 Vgl. ÜS, S. 264.

69 Vgl. ÜS, S. 268.f.

70 Christian Papilloud nennt in seinem Aufsatz drei weitere Unterschiede zwischen dem *Big Brother*-

Die Überwachungsbedingungen, denen sich die Teilnehmenden an *Big Brother* ja freiwillig aussetzen, sind also schärfer als in Benthams Gefängnisentwurf. Das vorherrschende Machtdispositiv ist jedoch weder ein rein repressives wie das der souveränen Macht noch ein tendenziell produktives wie das im Sinne der Disziplinarmacht, obwohl das Sendeformat beide Formen quasi als Zitate in seinen inszenierten Sendeteil integriert, etwa in das rigide Regelwerk des ominösen Big Brother⁷¹, seine knappen Rationierungen, aberwitzigen Beschäftigungsmaßnahmen und aufoktroierten Gesprächsrunden. Der Big Brother suggeriert mit seiner computerverzerrten Gruselstimme, die sich dann und wann ermahnend in das Geschehen innerhalb des Containers einschaltet, noch einen Hauch vom Horror-Überwachungsszenario aus Orwells *1984*. Aber der Big Brother aus *Big Brother* ist sozusagen der einzig verbleibende Rest einer Figur im traditionellen Sinn, die die Rolle des souveränen Herrschers eben bloß spielt und den Menschen vor den Bildschirmen fast schon in Form einer Parodie sich als jene Instanz darbietet, in der alle Kontrollfäden zusammenlaufen. Allen Zusehenden ist dieses Spiel mehr oder weniger bewusst. Denn sie sehen eben nicht dem Big Brother zu, wie er den Teilnehmenden im Container zusieht, so wie wir Barac Obama zugesehen haben, als er dem Einsatz zur Verhaftung Osama Bin Ladens zugesehen hat. Wir

Container und dem Panoptikon: a) Freiwilligkeit der Teilnehmenden und des Publikums; b) damit zusammenhängend: der Container dient nicht der Ausübung von Macht; c) bereits Foucault setzte das Ende der Disziplinargesellschaft im 19. Jahrhundert an. Christian Papilloud: Das Begehren der Kontrolle – Big Brother im Internet. S. 233 – 235.

71 Vgl. etwa die in der ersten Sendung der deutschen *Big Brother*-Staffel vorgestellten Regeln (sh. Fußnote 64), die mit dem bestimmten Artikel in der Einzahl formuliert sind, etwa: „Durch Sonderaufgaben, die der *Big Brother* stellt ... [Hervorhebung von mir, C.W.]“

alle sind diejenigen, die einige wenige sehen.⁷² Wir alle sind der Big Brother und kontrollieren uns gegenseitig.

Auch ist der *Big Brother*-Container nicht in einer dem panoptischen Prinzip vergleichbaren Form produktiv, welches jede beliebige Funktion, „(Erziehung, Heilung, Produktion, Bestrafung) [...] steiger[t], indem es sich mit ihr innig vereint“ (ÜS, S. 265). Das panoptische Diagramm macht laut Foucault die Faulen fleißig, die Kranken gesund, gibt der Armee ihre Schlagkraft, den Kindern ihr Benehmen und der Fabrik die steigende Stückzahl. Hinsichtlich zweier Achsen, die sich beide in der Semantik des Wortes „Disziplin“ widerspiegeln, ist das Panoptikon produktiv: Erstens verhalten sich die Inhaftierten, wenn sie sich unter permanenter Beobachtung wähnen, diszipliniertes, wodurch die Kosten der Überwachung gesenkt und die Produktivität ihrer Arbeit gesteigert werden kann. Zweitens: Indem der panoptische Raum auf bestimmte Weise parzelliert ist, die Inhaftierten darin verteilt und dadurch individualisiert werden, können Experimente angestellt und Wissen erzeugt, Disziplinen wie etwa die der klinischen Psychiatrie gegründet werden.⁷³

Zweifelsohne, Regel Nr. 3 – back to the basics – diszipliniert die Teilnehmenden zu einer gewissen Eigenproduktivität. Aber es gilt nicht zu vergessen, dass diese Disziplinierung nicht mit der Absicht geschieht, aus den Teilnehmenden endlich selbstständige Mitglieder einer Produktionsgemeinschaft zu machen. Was diese Regel neben der Informationssperre erzeugen soll, ist Konflikt – also etwas, das in panoptischen Einrichtungen ganz und gar nicht zu gebrauchen und generell zu vermeiden ist. Insofern ist auch dieser Eindruck einer produktiven

72 Oliver Marchart verweist in einem Aufsatz darauf, dass die vom Titel der Sendung ausgehende „panoptische Anspielung“ in die Irre führt: „Die Sendung konstruiert keineswegs das panoptische Dispositiv des »einer sieht alle«, sondern tatsächlich konstruiert sie ein synoptisches Dispositiv des »viele sehen wenige«. Oliver Marchart: „Das Licht des Antagonismus – Populärkultur zwischen Mikro-Politik und Makro-Politik“. In: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld: transcript Verlag (2000). S. 245 – 260. Hier: 250 f. Eine kleine Fußnotenkritik: Auch das Panoptikon, wie es Bentham entwarf und Foucault beschrieben hat, ist keineswegs eine autoritäre Maschine: „[J]edes Mitglied der Gesellschaft hat das Recht, mit seinen eigenen Augen wahrzunehmen, wie die Schulen, die Spitäler, die Fabriken, die Gefängnisse funktionieren. Es besteht also keine Gefahr, daß die der panoptischen Maschine zu verdankende Machtsteigerung in Tyrannei entarten könnte; die Disziplinaranlage wird demokratisch kontrolliert, da sie für »den großen Ausschuß des Weltgerichts« ständig zugänglich ist.“ (ÜS, S. 266)

73 Vgl. ÜS, 261 f.

panoptischen Macht nicht mehr als ein Teil der Inszenierung von *Big Brother*. Genauso hatten viele um Ausreden nicht verlegene Zusehende aus der bürgerlichen Schicht zur Begründung der Wahl von *Big Brother* in ihr tägliches Programm den Hinweis parat, die Sendung sei aufgrund ihres psychologisch-experimentellen Charakters auch für Menschen ihres Standes von Interesse. Vor allem in Großbritannien, wo *Big Brother* als konsumfreundliche Fortentwicklung nicht der Game Show, sondern der Dokumentation gesehen und verkauft wurde, war die Produktionsleitung besonders darum bemüht, den populärwissenschaftlichen Anstrich der Sendung, etwa durch Analysen der Körpersprache der Teilnehmenden durch psychologische Experten, dem Publikum immer wieder vor Augen zu führen.⁷⁴ Der wissensproduktive Anspruch, der durch die Anwesenheit von PsychologInnen während der Sendungen in Großbritannien suggeriert wird, tritt hier aber weit hinter die Verkaufsabsicht in Form von hohen Einschaltquoten zurück. Wenn *Big Brother* wissenschaftliches Interesse auf sich gezogen hat, dann war es zumeist jenes der Cultural Studies und der Medienwissenschaften, nicht aber das der Psychologie.

2.3 Schlingensiefs Container

Um gleich zu Beginn dieses Kapitels noch einmal abschließend auf *Big Brother* zu sprechen zu kommen: Was sich viele von dieser medialen Innovation erhofft hatten, und was sie meiner Ansicht nach auch tatsächlich leisten hätte können, nämlich einen durch retroaktive Glättung entstandenen, intensiven Raum zu erschaffen, wurde letztendlich nicht so eingelöst, wie es sich manche Zusehende erwartet hatten. Der glatte Raum hat sich nämlich, anstatt im Inneren zu entstehen, an die äußeren Ränder des Containers verschoben, wo eine wütende Meute vor dem Container „Manu-raus!“-Rufe skandierte und den Aufstand in einer Lautstärke probte, die die Informationsdiode nach und nach zum Zerbröseln brachte.⁷⁵ Von

74 Vgl. Gareth Palmer: „Big Brother. An experiment in governance.“ In: *Television New Media*, Vol. 3, Nr. 3 (August 2000). S. 295 – 310. Hier: S. 301 f. Bezüglich des Zusammenhanges zwischen *Big Brother* und der Dokumentation sh. S. 296 f.

75 Vgl. Caroline Spielhagen/Anja Geßner/Karl-Heinz Renner/Lothar Laux: „Wer war William

da an fühlten sich die Teilnehmenden an *Big Brother* nicht mehr ausreichend geschützt, da das Außen für einen Moment lang seinen Horror aufblitzen hat lassen, um danach in seinem drohenden Schweigen fortzubestehen, wie die Teilnehmerin Kerstin berichtet:

Der Moment, in dem das Projekt endgültig scheiterte, das war, als sich die Tür zu Zlatkos Abschied öffnete, wir dachten noch, da sind 500 Leute, es waren aber 8000 und die schrien >Manu raus!< In dem Moment haben wir Angst gekriegt, daß dieses Projekt in der Öffentlichkeit abrutscht. Ich dachte, es trifft jeden von uns, die Masse rastet aus⁷⁶

Das Projekt ist in Kerstins Augen gescheitert. Nicht etwa deshalb, weil das mediale Interesse im Laufe der hundert Tage allmählich verebbt wäre, sondern weil die Zusehenden ihr Verfügungsrecht über die Teilnehmenden an *Big Brother* von der KandidatInnen-Abwahl per Telefon lösten und es direkt auf die Körper der Teilnehmenden, welche sie zu verletzen drohten, übertrugen. Darin besteht der spezifische Unfall, wie ihn der *Big Brother*-Container als sein *accident* erzeugt hat.

Die rasende Meute vor dem Container. Das war es auch, was Schlingensief in seiner Aktion *Bitte liebt Österreich!* im Jahr 2000 ins Werk gesetzt hat, jedoch nicht durch das Mittel einer Informationsdiode und schon gar nicht mit dem Zweck, einem einzelnen Menschen zum Schaden zu gereichen. Das Wie und Wozu möchte ich jetzt im Anschluss dadurch herausarbeiten, indem ich zuerst auf Christoph Schlingensiefs Filme der sogenannten *Deutschlandtrilogie*⁷⁷ zu sprechen komme. Schlingensief hat diesen Bezug selbst mehrmals⁷⁸

Shakespeare?. *Big Brother* aus Sicht der Selbstdarstellungsforschung.“ In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 271 – 288. Hier: S. 272.

76 Süddeutsche Zeitung Magazin. 9. 6. 2000. S. 34. Zitiert nach: Wer war William Shakespeare? S. 272.

77 Dieser Gesamttitle bezieht sich in Ehrerbietung an Rainer Werner Fassbinders Deutschland-Trilogie und besteht aus den Filmen *100 Jahre Adolf Hitler*, *Das Deutsche Kettensägenmassaker* und *Terror 2000*.

78 Etwa in einem mit Frieder Schlaich geführten Interview zu seinen Filmen. Vgl. *Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview Kurzfilme*. Regie: Frieder Schlaich. Deutschland: Filmgalerie 451 (2004). Fassung: DVD-Kaufvideo. Deutschland: Filmgalerie 451 (2005). Min. 42:06 – 43:02. Auch in den Interviews, welche in den Film *Paul Poets zur Container-Aktion* hinein geschnitten sind, verweist Schlingensief auf seinen Film *Terror 2000*. Vgl. *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*. Regie/Drehbuch: Paul Poet. Wien: Bonus Film GmbH (2002). Fassung: Wien: Hoanzl-Verlag (2006). Edition Der Standard. 25'50" – 26'26".

hergestellt, besonders zu seinem Film *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland*⁷⁹, welchen ich vorrangig behandeln möchte.

Im Anschluss daran gebe ich eine kurze Darstellung des Projektaufbaus von *Bitte liebt Österreich!* und eine kleine Nacherzählung der Ereignisse, wie sie sich im Laufe der Veranstaltungswoche zugetragen haben. Wie funktioniert aber der Container Schlingensiefs? Diese Frage, die wir uns auch schon bei dem Container aus *Big Brother* gestellt haben, wird uns nun auch hier wieder beschäftigen, genauso wie die Frage, welche Spuren sowohl der Container der Transportwirtschaft als auch der der Gameshow *Big Brother* in Schlingensiefs Projekt hinterlassen hat.

2.3.1 Die Intensivstation TERROR 2000

Walter Benjamin hätte es wohl für einen schlechten Scherz gehalten, aber bei der Aufnahme von Christoph Schlingensiefs Schlusstück seiner Deutschland-Trilogie *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland* ins Kinoprogramm eines Kreuzberger Kinos hat das Kunstwerk zumindest einen Abglanz seiner einst durch die technische Reproduzierbarkeit eingebüßten Aura zurück erhalten. Der Zorn sechs verummter Akteure hat sich in der Nacht des 24. Februar 1993 im Kino *Sputnik* an einer Kopie von Schlingensiefs damals neuester Kreation entladen, und zwar in Form eines Buttersäure-Anschlages.⁸⁰ Die Begründung der Motivation zu dieser Attacke: Der Streifen sei eine Ausgeburt rassistischen und sexistischen Wahnsinns und dürfe nicht gezeigt werden.⁸¹ Was mag den Nerv des Publikums derart empfindlich getroffen haben?

79 *Terror 2000. Intensivstation Deutschland*. Regie: Christoph Schlingensief. Drehbuch: Oskar Roehler, Christoph Schlingensief, Uli Hanisch. Deutschland: DEM Film (1992). Fassung: DVD-Kaufvideo: Filmgalerie 451 (2006).

80 Vgl. *Ekelhafte Wirklichkeit. Gewalttätige Übergriffe gegen mißliebige Debattenbeiträge und Kulturveranstaltungen mehren sich*. In: Der Spiegel, Nr. 5, Jahrgang 1994. S. 114 – 115. Hier: S. 115.

81 Vgl. Bernd Maubach: *Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie. Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose im Film*. München: GRIN-Verlag (2005). S. 87.

Betrachten wir den Film zunächst hinsichtlich seines Inhaltes und seiner strukturellen Gestaltung, um die Beunruhigung, die er beim Publikum auslöste, vielleicht etwas besser nachempfinden zu können.

Schlingensiefs Figuren aus *Terror 2000*⁸², allesamt eingebettet in ein Milieu äußerster Gereiztheit, befinden sich in einem metastabilen Zustand, den bereits kleine Schwankungen der Umgebungsparameter ins Ungleichgewicht stürzen lassen können. Die Figuren scheren bei den kleinsten Veränderungen aus, oft ohne erkennbaren Anlass, zahllose Masken, die pausenlos variieren, kleiden ihre Gesichter. Der Kommissar des Bundeskriminalamtes Peter Körn (gespielt von Peter Kern) ist bald hartnäckiger Ermittler, bald Nazi, bald Rambo.⁸³ Zwischendurch, durch den äußerlichen Anstoß einer blonden Locke oder Perücke, lustwandelnder Fetischist mit dem Feingefühl eines rollenden Felsbrockens, das dem Publikum die Unterscheidung zwischen Liebesspiel und Vergewaltigung verunmöglicht.

Die Geschichte seiner Ermittlung, die er gemeinsam mit seiner Gattin Margret (Margit Carstensen) durchführt, beginnt mit einer Unerhörtheit, die aber gerade in ihrer Zuspitzung mit den Gegebenheiten der deutschen Nachkriegsgeschichte korrespondiert: Ein deutscher Sozialarbeiter wird nach Polen entsandt, um eine polnische Familie nach Deutschland ins Asylantenheim Rassau zu bringen. Eine nationalsozialistische Terrorzelle, bestehend unter anderem aus dem Pfarrer Mani Jablonski (Udo Kier) und dem Möbelschneider Bössler (Alfred Edel), tötet den Sozialarbeiter und bringt die polnische Familie auf eigene Faust nach Rassau, wo sie die Familie nach einer brutalen Hetzjagd zur Strecke bringt. Das Ermittlerpaar Peter und Margret Körn tappt nicht zuletzt deshalb im Dunkeln, weil Peter, sobald er das blonde Perückenhaar Martinas, Bösslers Ehegattin, erblickt, von Lust besessen ihr nachzuschweifen beginnt (*Terror 2000*, 20'15"). Erst als sich Margret der Wunderheilerin Pupilla anschließt, um die Ermittlung voranzutreiben, können die vermissten Leichen der Polen gefunden werden. Danach wird weiter gemordet, die Polen unter Anwesenheit des Innenministers in Müllsäcken zu Grabe geworfen, geprügelt, geschlechtsverkehrt und wieder gemordet. Und das

82 Co-Autoren des Drehbuches waren neben Christoph Schlingensief auch Oskar Roehler und Uli Hanisch.

83 Vgl. Bernd Maubach: *Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie*. S. 89. Fußnote 157.

geschieht durch alle Figuren zugleich: die Polizei, die Nazis, die Asylwerbenden, sodass am Ende für keine der Figuren auch nur ein leiser Rest von Sympathie übrig bleibt.

Wen zu den Guten, wen zu den Bösen rechnen? Das ist, ganz anders als bei *Mississippi Burning*⁸⁴ von Alan Parker aus dem Jahre 1988, dessen Handlungsgerüst Schlingensief und Oskar Roehler in *Terror 2000* aufgenommen und überschrieben haben⁸⁵, keineswegs ersichtlich. Die Bilder, mit denen sie Alan Parkers stickigen Kukluks-Klan-Kleinstadt-Horror überschreiben, beziehen sich auf das Gladbecker Geiseldrama, welches sich im selben Jahr ereignete, in dem auch Parkers Film zum ersten Mal in den Kinos zu sehen war. „Gladbeck“ klingt für viele deutschsprachige JournalistInnen wie das Kratzen mit den Fingernägeln an der Schultafel, auf der bis heute anhand von „Gladbeck“ das Kapitel „Medienethik“ durchbuchstabiert wird.⁸⁶ Das Verhalten vieler JournalistInnen während der Geiselnahme eines ganzen Linienbusses in Gladbeck gilt als Präzedenzfall für Kompetenzüberschreitung in der Berichterstattung, da die JournalistInnen die ohnehin problembehaftete Polizeiarbeit zusätzlich behinderten, sich und die Geiseln in Gefahr brachten und den Bankräubern ein Podium boten, auf dem sie sich à la Bonnie und Clyde den Revolver schwingend zu Ikonen stilisieren konnten.

Das Produzieren von Bildern über Gewalt wird selbst zur Gewalt und dadurch von Ersterem nicht mehr eindeutig zu unterscheiden. Ein Befund, der genauso für das Medium „Film“ und daher auch für Schlingensiefs Film auszustellen ist. In *Terror 2000* wird deshalb der medialen Berichterstattung und insbesondere der Kamera im Film eine eigene Rolle zugesprochen.

Im Hause Bössler läuft unentwegt eine Originalaufzeichnung der Gladbecker Geiselnahme, die im Film als Gewaltmotor eingesetzt wird (*Terror 2000*, 45'12"). Da Hauptkommissar

84 *Mississippi Burning*. Regie: Alan Parker. Drehbuch: Chris Gerolmo. USA: Orion Pictures Corporation (1988). Fassung: DVD-Kaufvideo: MGM Home Entertainment GmbH (2005).

85 Christoph Schlingensief: „Überwindung des Theaters“. Interview geführt von Max Dax. In: *Spex*. Nr. 30, Jg. 09/10. S. 37 – 40. Hier: S. 39.

86 Vgl. Heinz Moser: *Einführung in die Medienpädagogik. Aufwachsen im Medienzeitalter*. 5. durchgesehene und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften (2010). S. 23 – 26.

Peter Körn damals die Geisel Wibke tötete, entsteht eine Leerstelle im Gefüge⁸⁷ bestehend aus den ursprünglich drei Grundelementen „Geiselnnehmer“, „Geisel“ und „Polizei“, welche sich wechselseitig definierten und ineinandergriffen wie Zahnräder. Ein Geiselnnehmer ohne Geisel ist kein Geiselnnehmer. Der Kriminalbeamte im jeweiligen Entführungskrimi bleibt aufgrund der fehlenden Geisel und des fehlenden Geiselnnehmers untätig und ist daher, da er sich durch seine Tätigkeit zu definieren hat, kein Kriminalbeamter. Ein Riss ist entstanden, den die zwei übrigen Elemente, bestehend aus den ehemaligen Geiselnnehmern und dem ehemaligen Kriminalbeamten, vergeblich durch eine Neubesetzung der Leerstelle zu flicken versuchen. Deshalb geraten die ehemaligen Geiselnnehmer Jablonski und Bössner völlig außer sich, wenn sie das Wort „Wibke“, dem Namen der fehlenden Geisel, auch nur hören (Terror 2000, 12'40" - 13'10"). Deshalb ist Peter Körn, dessen Autokennzeichen „WI BK 3“ (Terror 2000, 14'00") lautet, durch blondes Haar, sei es auch bloß das einer Perücke, so erregt. Die gespensterhaft präsente Absenz Wibkes in Form der Videoaufzeichnung erinnert an den Status der Unbestimmtheit sowohl der Polizeimitglieder als auch der ehemaligen Geiselnnehmer, wodurch sich beide in einem permanenten Prozess der Neubestimmung befinden: Nazi-Werden (Terror 2000, 43'41" - 44'15"), Rambo-Werden (54'18 - 54'36"), Wibke-Werden (68'28" - 68'40"). Auch Dieter Degowski, einer der beiden Geiselnnehmer in Gladbeck, soll, wie Schlingensief in einem Interview erwähnt, während seiner Haftstrafe angekündigt haben, nun Priester werden zu wollen.⁸⁸

Aber auch die Kamera selbst tritt im Film mehrmals vor die Kamera. Am eindeutigsten in jener Szene, in der Pfarrer Jablowski zusammen mit einer polnischen Frau und dem Neffen Bösslers als Kameramann einen Pornofilm dreht (Terror 2000, ab 12'30"). Als die polnische Frau auf das Drängen der Männer hin das affektbesetzte Wort „Wibke“ ausspricht, das bei Jablonski geiles Gestöhne und Geschrei auslöst, ergreift sie die Flucht. Jablonski und der das Auge der Kamera führende Neffe Bösslers jagen ihr hinterher. Bilder der an der Jagd teilnehmenden Kamera werden in den Film *Terror 2000* montiert. Die Bildproduktion

87 Zum Begriff des Gefüges siehe S. 92 dieser Arbeit.

88 Bonusmaterial der DVD zu *Terror 2000*, Interview mit Christoph Schlingensief, 0'20". Weitere Belege für diese Behauptung konnte ich leider nicht finden.

befindet sich nicht außerhalb des Machtgefüges, das sie bloß abzubilden vorgibt, sondern ist selbst durch dieses Gefüge strukturiert. Die Produzierenden produzieren nicht ohne eine bestimmte Struktur vorgebende Interessen.

„Woher kommt nur all dieser Hass?“⁸⁹ fragen sich sowohl Margret aus *Terror 2000* als auch die FBI-Agenten aus Alan Parkers *Mississippi Burning*. Die Gründe der Gewalt bleiben bei Schlingensief aber unbestimmt, der Terror kennt keine ideologische Motivation.

Anarchisten und andere haben doch immer versucht, dem Terror einen historischen, religiösen oder sonstigen Sinn zu unterstellen. In meinem Film zeige ich den Terror pur. Damit ist er entmythologisiert, sinnlos.⁹⁰

Schlingensief ist an diskursiven Begründungen von Gewaltakten gar nicht erst interessiert, weil er weiß, dass die Diskurs begründenden Machtgefüge selbst sinnlos und asignifikant sind. Jeder Mythos entsteht bereits in einem Kräftefeld der Interessen, aus dem er seinen Sinn bezieht. Aus diesem Grund ist Schlingensief auch darum bemüht, die erzählte Geschichte (nicht aber die Historie) aus seinem Film abzuziehen. Wenn er narrative Ordnungsmuster (etwa das Einfügen von kapitelartigen Titeln wie „Die Nazis kommen“⁹¹) verwendet, sind sie in einer schrillen Skurrilität eingefügt, die schon während des Erzählens, durch die Art und Weise des Erzählens, das eigene Erzählen sabotieren. Selbst die verwendeten Figurenschablonen – der Sheriff, der Pfarrer, der Kommissar – werden ihrer ursprünglichen Umgebung entrissen, mit breiten und bunten Strichen überzeichnet und ins Absurde übersteigert. Und das oft durch übertriebene Gesten, aber auch durch unscheinbare Akzentverschiebungen: Bössler großspuriges, aus dem Fundus eines Westernfilms entliehenes Sheriff-Outfit wird etwa durch den bayrischen Dialekt unterlaufen. Das Genre des Splatter, dessen Ästhetik Schlingensief in *Terror 2000*, aber auch schon im *Deutschen Kettensägenmassaker* heranzieht, ist in dieser Hinsicht wohl noch am wenigsten von einem

89 *Terror 2000*. 18'44 – 18'48". *Mississippi Burning*. 19'40" – 19'45".

90 Christoph Schlingensief im Interview mit Udo Lemke. *Sächsische Zeitung*. Zu finden im Bonusmaterial der DVD zu *Terror 2000*, Presseschau.

91 *Terror 2000*. 19'00" – 19'04".

etablierten Machtverhältnis indoktriniert, da es weder breit rezipiert wird noch den Erwartungen der kunst- und kulturinteressierten Zielgruppe von Independent-Produktionen entspricht.⁹²

Sind die Gründe der Gewalt auch unbekannt, wohlbekannt sind deren Verursachenden. „Aber Magret, die Nummern sind doch bekannt“⁹³ ruft Peter Körn seiner Frau Margret hinterher, als sie das Autokennzeichen des eben zu einer Versammlung eingetroffenen Neonaziführers Kühnen (gespielt von Christoph Schlingensief) notieren möchte. Dieses Schaudern des „Everybody knows“ durchzieht den gesamten Film. Zusätzlich wird das Medium des Films auf der Inhaltsebene selbst als Gewaltfaktor bestimmt, wie wir zuvor gesehen haben. Somit steht nichts mehr außerhalb des Gewaltstrudels, den der Film erzeugt.

Auf der Ebene der Filmproduktion können ebenso Faktoren institutioneller Gewalt bestimmt werden, die bei den Mitwirkenden vorhandene Ängste zum Ausbruch bringen wollen. Deshalb ist das Klima der Drehorte und die Rahmenbedingungen der Aufnahme von Interesse. Catherina Gilles hält in Bezug auf *Das deutsche Kettensägenmassaker* etwa fest:

Hier wie in allen vorherigen Filmen schafft Christoph Schlingensief durch enge Produktionszeiten und einen begrenzten Spielort eine fast klassische Einheit von Zeit und Raum und treibt darin die Mitwirkenden, sich selbst eingeschlossen, an den Rand des Wahnsinns. Er schafft Extremsituationen, in denen die Kontrolle aussetzt und etwas Triebhaftes zum Vorschein kommt, das durch sich selbst ausgetrieben werden soll.⁹⁴

Ab einer gewissen Entwicklungsstufe seiner Filmproduktion wurden die Filme in einer Art Quarantäne gedreht: auf einer kaum besiedelten Insel im Nordfriesischen Wattenmeer (*Egomania – Insel ohne Hoffnung*)⁹⁵, in einem Bunkersystem bei Mühlheim (*100 Jahre Adolf*

92 Vgl. hierzu das Kapitel 3.3 Immanente Kritik, ab S. 84 dieser Arbeit.

93 Terror 2000. 19'50" - 19'53"

94 Vgl. Catherina Gilles: Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensief. Würzburg: Königshausen & Neumann (2009). S. 23

95 Catherina Gilles: Kunst und Nichtkunst. S. 19.

Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker)⁹⁶, auf einem verlassenen Industriegelände (*Das deutsche Kettensägenmassaker – Die erste Stunde der Wiedervereinigung*)⁹⁷ oder, im Falle von *Terror 2000*, in einer verlassenen Kaserne in der Nähe von Berlin.⁹⁸ Die Drehzeit betrug in manchen Fällen nur 16 Stunden. Die Mitwirkenden entschlossen sich aber auch im Falle längerer Produktionszeiten dazu, „ihren normalen Kontext [zu] verlassen [und] nicht abends nach Hause [zu] fahren.“⁹⁹, soweit dies im Bereich des Möglichen lag.

Die Quarantänesituation des Drehortes des Films *Terror 2000* bildet selbst eine Intensivstation, die nicht vorgibt, bloß in einem Abbildungs- oder Darstellungsverhältnis zu den gesellschaftspolitischen Verhältnissen Deutschlands zu stehen, welche nur wenige Monate nach der Filmproduktion in Brandanschlägen auf das Asylantenheim Lichtenhagen-Rostock (und viele weitere) eskalieren. Was sie produziert, ist vielmehr von den Bildern ausgehende Gewalt – ähnlich wie damals in Gladbeck 1988 oder in Lichtenhagen-Rostock 1992, wo die Berichterstattung über die brennende Asylertaufnahmestelle mehr brandwütige Neonazis anlockte, als sie ein Einschreiten der Polizei bewirkte.¹⁰⁰ Sie erzeugt ein Gewaltbild, das auf der Rezeptions- wie auf der Produktionsebene die Angst aufkeimen lässt, dass diese gewaltige Übersteigerung der Bilder auch Wirklichkeit sein könnte.¹⁰¹

Wie der am Beginn dieses Kapitels bereits erwähnte Buttersäureanschlag auf eine Kopie des Films schon anzeigt, haben seine Gewaltbilder im Gegenschlag selbst Gewalt auf sich gezogen. Die Diskussionen, die seine Veröffentlichung begleiteten, versuchten den Film des öfteren als simple provokative Geste abzuhandeln, worauf Schlingensief wiederholt mit dem Konzept der Selbstprovokation antwortete, das eine produktive Variante vorstellt, um mit dieser vom Film erzeugten Angst umzugehen:

96 Vgl. Catherina Gilles: Kunst und Nichtkunst. S. 22.

97 Vgl. Catherina Gilles: Kunst und Nichtkunst. S. 23.

98 Vgl. <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f039>. Zugriff: 12.03.2012.

99 Auf: Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview mit Frieder Schlaich: 33'28" – 33'30".

100 Vgl. Julia Jüttner: „Als der Mob die Herrschaft übernahm“. Der Spiegel online, 22. August 2007. Unter: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,druck-501220,00.html>. Zugriff: 11. Jänner 2012.

101 So Schlingensief im Interview, zu finden auf der DVD zu *Terror 2000* im Bonusmaterial. 4'00".

Man macht eigentlich einen Krankheitsbefund auf. Also man muss aber dazu den Organismus manchmal auch, um etwas röntgen zu können, dazu bringen, dass er den Krankheitsherd auch zeigt. Und das ist auch die Verwechslung bei mir, dass die Leute oft meinen, ich will provozieren. Und eine Provokation besteht für mich daraus, dass ich auf eine Frau los renne, die einen Pelz an hat, nimm ne Sprühflasche und sprüh drauf „So nicht“. Das wär' vielleicht mal ne echte Provokation, aber es ist mir zu billig. Als Sohn eines Apothekers, was ich schon oft gesagt habe: Mein Vater hat die Leute mit Miniportionen Gift geheilt. Er hat ihnen Gift gegeben und dadurch hat sich der Organismus wieder selber, praktisch, reguliert. Es ist ne Selbstprovokation. Und so ungefähr, glaube ich, wären die Deutschlandbilder[= die Deutschlandtrilogie] auch zu verstehen.¹⁰²

Wie ist es aber möglich, über das Mittel der Kunst den Menschen kleine Giftportionen unterzumischen, die sie auf nicht metaphorische Weise durchimpfen? Wie können reale Ereignisse erzeugt werden, die den Abwehrmechanismus einer Gesellschaft stärkt? Diese Fragen leiten bereits, sowie auch die nachstehende, abschließende Bemerkung, zu Schlingensiefs Projekt *Bitte liebt Österreich!* über.

Bei den Dreharbeiten zu *Terror 2000* kommen Schlingensief und sein Filmteam auch mit einer Containerunterkunft für Asylwerbende in Berührung. „Das sind 18 m² gewesen für jede Familie, 5-8 Personen, mit Gemeinschaftsdusche und Gemeinschaftskochstelle. Da habe ich das zum ersten Mal besucht.“¹⁰³ In der Eingangssequenz des Filmes sind Bilder der im Container untergebrachten Asylwerbenden zu sehen.¹⁰⁴ Im Film leisten die Figuren, welche als Asylwerbende im Container einquartiert sind, unter dem Schlachtruf der Berliner Band *Ton Steine Scherben* „Macht kaputt, was euch kaputt macht“ gegen die repressive Rassauer Bevölkerung Widerstand, wobei sie selbst zu Mordenden und Vergewaltigenden werden. Interessant ist an dieser Stelle das In-Serie-Schalten von quasi authentischen Bildern aus einem bestehenden Asylantencontainer und von einem inszenierten Aufstand in einem

102 Auf: Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview mit Frieder Schlaich: 42'06" - 43'02"

103 „Freiheit für alles. 1. Teil. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1990). S. 136 – 149. Hier: S. 137.

104 *Terror 2000*. 0'26" - 1'15"

nachgestelltem Asylwerbendenheim. Dadurch wird sowohl die Inszenierung der Wirklichkeit als auch die Wirklichkeit der Inszenierung parallel geschaltet und aneinander angeglichen. Ein Verfahren, das auch in Alexander Kluges Filmen zu finden ist¹⁰⁵ und bereits von der Handschrift zeugt, in der das Container-Projekt in Wien gezeichnet werden wird.

2.3.2 Schlingensief's Container. Wenn es keine Wahrheit gibt, muss man sie erfinden

Christoph Schlingensief hat im Rahmen seiner Aktion *Bitte liebt Österreich!* im Juni 2000 unter äußerster medialer und politischer Aufmerksamkeit der prunkvollen Wiener Staatsoper ein Container-Lager anbei gestellt. Im Speziellen alle Österreicherinnen und Österreicher, aber prinzipiell auch alle anderen, die Lust hatten, wurden dazu aufgerufen, täglich zwei der zwölf im Container campierenden Asylwerbenden unterschiedlichster Nationen des Landes zu verweisen. Wer von den Asylwerbenden nach einer Woche des Votens noch übrig bleiben würde, sollte mit einem österreichischen Aufenthaltstitel durch Heirat einer österreichischen Frau oder eines österreichischen Mannes und 700.000 Schilling belohnt werden. Sechs jeden Winkel des Containers erfassende Kameras übertrugen 24 Stunden live im Internet das Geschehen innerhalb, um dem Publikum komfortabel frei Haus Bildmaterial zu liefern, aufgrund dessen es sich entscheiden konnte, wen der zwölf Container-Insassen es am meisten hasste.

Der reichlich mit fremdenfeindlichen Parolen bespickte Container, welche allesamt Originalzitate der damals soeben frisch von der ÖVP in eine Koalition aufgenommenen FPÖ darstellten, wurde überdies mit einem weithin gut lesbaren „Ausländer-raus!“-Schild gekrönt: der Ausschlussstrategie griffigsten Formel. Das Schild wurde von FPÖ- und *Kronen Zeitung*-Flaggen flankiert, von denen Schlingensief nicht müde wurde, zu behaupten, sie, die FPÖ und die *Kronen Zeitung*, seien die eigentlichen Sponsoren und Initiatoren dieses

105 ZB: *Die Patriotin*. Regie: Alexander Kluge. Buch: Alexander Kluge. München: Kairos Film (1979).

Projektes. Der an Deutlichkeit nicht zu überbietende, von der Leitung der Wiener Festwochen letztthin jedoch untersagte Untertitel der Aktion „Erste österreichische Konzentrationswoche“ blieb durch ihren offiziellen Ersatz hindurch – „Erste österreichische Koalitionswoche“ – auch weiterhin gut lesbar. Presse, Politik und zahlreiche vor (und auf) dem Container Agierende sahen das durch die Koalitionsbildung ohnehin angekratzte Österreichbild durch diese Aktion zusätzlich stark beschädigt, weshalb sie lauthals gegen das Projekt auftraten.

Schlingensiefs Container-Team brachte täglich eine sogenannte *Lagerzeitung* in einer klar erkennbar der österreichischen *Kronen Zeitung* nachempfundenen Aufmachung heraus, die den Lesenden versicherte, dass die Asylwerbenden allmorgentlich körperliche Ertüchtigung und Deutschunterricht erfahren würden. Schlingensief wird als äußerst strenger Lagerleiter genannt.¹⁰⁶ Der Quecksilberstand, welcher die Innentemperatur des Containers anzeigte, kletterte laut dem Wetterbericht der Lagerzeitung mit jeder neuen Ausgabe kontinuierlich nach oben. Am Ende der Woche herrschte bei hitzigen 40 °C schwere Atemnot.

Schlingensief hat während der gesamten Aktion die österreichische Politik wiederholt dazu aufgerufen, das Ausländer-Raus-Transparent entfernen zu lassen.¹⁰⁷ Eine ausbleibende Reaktion seitens der Regierung wäre als Eingeständnis ihrer Handlungsunfähigkeit zu deuten. Zu einer offiziellen Stellungnahme der Regierung kam es selbstverständlich nicht. Dennoch fanden sich zahlreiche engagierte Bürgerinnen und Bürger, um sich vor der Staatsoper zu empören. Das chaotische Spektakel um den und auf dem Container wird zum eigentlichen Ereignis der Aktion. Womit sich die Asylwerbenden im Container beschäftigten, war im Grunde gar nicht weiter von Belang.

Ihren unerwarteten Höhepunkt fand die Aktion vier Tage nach dem Aktionsstart am Donnerstag, dem 15.06.2000, als die immer an diesem Tag am Heldenplatz stattfindende Protestversammlung sich Richtung Oper bewegte, um Schlingensiefs Aufruf zur Demontage

106 Vgl. Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus*. S. 65.

107 Vgl. *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*. Regie/Drehbuch: Paul Poet. Wien: Bonus Film GmbH (2002). Fassung: Wien: Hoanzl-Verlag (2006). Edition Der Standard. 28'40" – 29'14"; 45'50" f.; 1:15'55" – 1:16'46"

des Schildes nachzukommen.¹⁰⁸ Die Indianer stürmten das Ford und wurden so unfreiwillig zu Handlangern der Regierung¹⁰⁹. Die Aktion wurde, da Gefahr für die Asylwerbenden bestand, kurzerhand abgebrochen, das Schild von den Demonstrierenden abmontiert, der Container demoliert. Der linksautonome Block Wiens währte sich als Sieger, ohne zu wissen, wer sein Feind war. Denn letztendlich waren viele von ihnen erschrocken, als sie sahen, dass sich im Container tatsächlich Asylwerbende befanden und nicht, wie in den Medien meist zu hören war, Schauspielende der Wiener Festwochen.¹¹⁰ Für Schlingensief war das Grund genug, das Spiel fortzusetzen: Tags darauf wurde das „Ausländer-raus“-Schild neu aufgezogen, die Asylwerbenden wieder in den Container verfrachtet und die nächste Abschiebeaktion vorbereitet.

Neben den täglichen Abschiebungen wurden zusätzlich Gäste eingeladen, die auf dem Container sprachen (Peter Pilz, Peter Sellars, Daniel Cohn-Bendit, u.a.), musizierten (*Einstürzende Neubauten*) oder kleinere Subaktionen starteten. Unter ihnen befand sich auch Elfriede Jelinek. Sie montierte aus den wenigen deutschen Sätzen, welche die Asylwerbenden sagen konnten, ein am Container uraufgeführtes Kasperltheater, bestehend unter anderem aus den Figuren des Krokodils namens Frau Magister Heidemarie Unterreiner, Gretl, einer Asylwerberin, und dem Kasperl, einem Bundeskanzler.¹¹¹ Auch Jörg Haider wurde eingeladen, am Container an einer Diskussion teilzunehmen. Wenn Herr Haider, so hieß es in einer offiziellen Einladung, „aus Gründen des Proporz zwölft junge Österreicher und Österreicherinnen, gerne auch in ihren Landestrachten, mitbringen“¹¹² möchte, sei das gerne gestattet. Jörg Haider ist nicht erschienen.

108 Vgl. Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 53'00" - 58'30"

109 Vgl. Helmut Schödel. „Die Indianer von Wien“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1990). S. 170 – 173. Hier: S. 172.

110 Helmut Schödel. Die Indianer von Wien. S. 171.

111 Vgl. Elfriede Jelinek: „Ich liebe Österreich“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1990). S. 151 – 152.

112 Christoph Schlingensief/Daniel Cohn-Bendit/Peter Pilz: „Konzentration für Jörg Haider“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1990). S. 112 f. Hier: S. 112.

Nicht nur hinsichtlich des verwendeten Materials, sondern sozusagen auch in der Rezeption des Projekts finden sich Parallelen zu Schlingensiefs Film *Terror 2000*. Neben zahlreichen mehr oder minder originellen Protestaktionen gegen den Container wurde abermals ein Buttersäureanschlag verübt.¹¹³ Die Parallele ist geradezu bezeichnend und gibt deshalb auch der Vermutung Raum, dass der Anschlag Teil der (geplanten) Aktion sei. Aber wie gesagt: Der Faktenlage ihre Inszenierung nachweisen und die Faktizität der Inszenierung ausweisen, *das ist Teil* der Strategie des Container-Projektes, *das ist Teil* des Fluchtplans, um dem abgelutschten Repräsentationsmodus des Theaters zu entkommen. Das Projekt bewegt sich wie ein(e) Asylwerbende(r) in einer Unentscheidbarkeitszone, die niemanden je sicher feststellen lässt, ob das Faktum der politischen Verfolgung vorliegt oder nicht. Die am Bauzaun um den Container ausgehängten Steckbriefe der Asylwerbenden weisen deshalb pro Steckbrief vorsorglich gleich zwei unterschiedliche Kurzbiographien aus.¹¹⁴ Genau so wie die Lebensläufe der Asylwerbenden sind aber andererseits auch Sätze wie „Russland ist ein sicheres Drittland“ nie frei von Fiktionalität. Die Aufgabe, solche einen Satz analytisch zu fassen, würde schnell an ihre Grenzen stoßen. Aber dennoch findet er im alltäglichen Abschiebebusiness trotz seiner Fiktionalität als Komponente eines Verfrachtungsbefehls reale Anwendung.

Ebenso mögen Gründe der „VerUneindeutigung“¹¹⁵ dazu geführt haben, dass während der gesamten Aktion Christoph Schlingensief von dem Grazer Schauspieler André Wagner, unter beider Personen Anwesenheit, gedoubelt wurde. Aber die Anwesenheit Schlingensiefs und

113 Vgl. Christoph Schlingensief: „Containerreport (IV)“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12000). S. 155. Oder: *Ausländer-raus. Schlingensiefs Container*. 50'10" f.

114 „Der Protest ist angekommen!“ Zur Aktion *Bitte liebt Österreich* – Erste österreichische Koalitionswoche. Paul Poet im Gespräch mit Christoph Kepplinger. In: Pia Janke/Theresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Unter Mitarbeit von Günter Dumele, Lisa Gerstl und Agnes Zenker. Reihe: Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Bd. 8. S. 460 – 464. Hier: S. 461.

115 Vgl. Susanne Hochreiter: „Den Skandal erzeugen immer die anderen'. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs.“ In: Pia Janke/Theresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Unter Mitarbeit von Günter Dumele, Lisa Gerstl und Agnes Zenker. Reihe: Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Bd. 8. S. 435 – 452. Hier: S. 447. Sie zitiert mit diesem Wort Antke Engels *Wider die Eindeutigkeit*.

André Wagners als Person und als Figur, als Akteur und als Zuseher am selben Ort, hat des Weiteren den Effekt, dass die gängige Unterscheidung zwischen Figur und Schauspieler sich zu vervielfachen beginnt, wodurch jede Repräsentation permanent in die eigene Präsentation zurückkippt, da sie sich selbst gegenübersteht.

2.3.3 Milieu und Maschine – (Dis)Funktionalität des Schlingensief'schen Containers

Für Christoph Schlingensiefs Aktion *Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche* wurden viele treffende Bezeichnungen gefunden: Versuchsanordnung, Nazifilmfabrik¹¹⁶ oder Bildstörungsmaschine¹¹⁷. Unter diesen Bezeichnungen findet sich auch jene der Schmutzplastik, die von Peter Sloterdijk stammt.¹¹⁸ Um eine Differenz zur Fernsehserie *Big Brother* zu markieren, die nach Sloterdijk das Publikum mit einer Realitätsform konfrontiert, gegen die es sich längst als immun erweist, sieht er die „Realien“ des Projekts Schlingensiefs als „eine echte Verschmutzung“, die die „Immunitätsbarriere“¹¹⁹ des Publikums durchbricht. Eine schmutzige Idee, die vor der Wiener Staatsoper Realität geworden ist, greift den Organismus des Volkskörpers an einer unvorhergesehenen Stelle an, sodass dieser gezwungen wird, zurückzuspeien. Kunst wird (wieder) kollektiv, da alle auch nur irgendwie Beteiligten an dieser Plastik mitarbeiten, selbst und vor allem dann, wenn sie gegen sie arbeiten.

Neben der Idee aus *Terror 2000*, einen Container als Material zu verwenden¹²⁰, findet sich übrigens im Film auch bereits *das Bild* einer Schmutzplastik: Inmitten des Getümmels aus Nazi, sex and crime ist eine etwa zehnstündige Nahaufnahme eines fliegenumkreisten

116 Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 15'10"

117 Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 17'55"

118 Christoph Schlingensief/Peter Sloterdijk: „Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief“. Moderiert von Sven Gächter. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12000). 224 – 231. Hier: S. 226. Der vollständige, ungekürzte Abdruck des Gesprächs findet sich unter: www.schlingensief.com/downloads/schlinge_sloterdijk_wien.pdf.

119 Siehe die Videoabschrift des Interviews zwischen Schlingensief und Sloterdijk moderiert von Sven Gächter, Fußnote 118. S. 3.

120 Vgl. Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 25'50" - 26'26"

Kothaufens zu sehen.¹²¹ Hier ist im Prinzip die Schmutzplastik, quasi mangels kollektiver Plastizität, sozusagen als Schmutzbild bereits angelegt.

Sloterdijks Begriff der Schmutzplastik sagt uns aber leider gar nichts darüber, wie dem Container die nötige Ladung zukommt, um die im Raum verteilten Schmutzpartikel wie ein Staubtuch elektrostatisch an sich zu ziehen.¹²² Des Weiteren hält sich der Begriff bezüglich der Frage bedeckt, weshalb es zur Zerstörung des Containers kommt, sobald die Schmutzplastik zu arbeiten beginnt und Partikel an sich zieht.

Wie wird der Container geladen? Hierfür möchte ich eine mögliche Antwort vorschlagen, die dem Konzept der Schmutzplastik folgend zur Erklärung die Elektrostatik heranzieht. Dem Konzept der Schmutzplastik möchte ich mit einer Denkfigur Gilbert Simondons entgegen, die das geographische und technische Milieu als einen Faktor der Entwicklung von technischen Objekten versteht. Davon ausgehend möchte ich vorschlagen, die Funktionsweise des Containers in seiner Selbsttätigkeit zu verstehen, seine Zerstörung aber aus einer Korrelation zwischen Milieu und technischer Maschine erklären.

Folgt man dem Konzept der Schmutzplastik, muss geklärt werden, welche Kräfte das sternförmige Zusammenlaufen der Schmutzpartikel in das Zentrum bewirken, in dem sich die Plastik konstituiert. Schlingensief vergleicht die Schmutzplastik einmal mit einem Staubtuch, das, in die Mitte eines Raumes gelegt, aus eigener Kraft die im Raum verteilten Schmutzpartikel an sich zieht.¹²³ Die Frage, wie die Schmutzplastik funktioniert, welche Kräfte im Spiel sind, um die Teile in Bewegung zu bringen, könnte demnach in das Feld der Elektrostatik führen. Durch Reibung nimmt der Container negative Ladungen aus der Atmosphäre auf und speichert sie. Nach dem Coulomb'schen Gesetz ziehen sich ungleichnamige Ladungen gegenseitig an, gleichnamige stoßen sich ab. Die ungleichnamig geladenen Teilchen aus der Umgebung strömen so auf den Container zu und ergeben die besagte Schmutzplastik. Sollte es sich erweisen, dass es sich bei den unterschiedlichen

121 Terror 2000. Ab 24'35"

122 Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 18'40"

123 Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 18'40".

Ladungen nicht so sehr um einander ausschließende Gegensätze von Plus und Minus, sondern um graduelle Unterschiede handelt, die sich als Geschwindigkeitsverhältnisse bestimmen lassen, würde das die Bezeichnung der Aktion als „Plastik“ erstmals rechtfertigen. Im klassischen Diskurs um die Funktion der gelungenen Plastik, wie zuvor schon im Kapitel *Stillstand und Bewegung (Renaissance einer klassizistischen Plastik)* betont, wurde nämlich die immanente Bewegung bzw. Bewegbarkeit im versteinerten Stillstand des Materials als spezifisches Charakteristikum der Plastik definiert. Das Material – oder besser das Ready-Made-Material – der Schlingensiefschen Container-Plastik enthält bereits die Verschränkung aus Bewegung und Stillstand in sich.

Ich möchte jedoch noch eine andere Erklärung der Funktionsweise des Container-Projektes vorschlagen. Gilbert Simondon versucht in seinem Buch *Du mode d'existence des objets techniques*¹²⁴ die Evolution der technischen Objekte zu beschreiben. Hierzu unterscheidet er unter anderem zwischen dem technischen und dem geographischen Milieu, an deren Schnittpunkt sich das technische Objekt den Bedingungen des Umfelds entsprechend aufstellen muss. Um beispielsweise den Traktionsmotor einer elektrischen Eisenbahn so zu betreiben, dass ein regelmäßiger Fahrbetrieb möglich ist, muss der Einphasenwechselstrom der Hochspannungsleitungen entsprechend den geographischen Anforderungen der Zugstrecke transformiert werden. Als weiteres Beispiel führt Simondon die Guimbal-Turbine an, die durch hohen Öldruck das Eindringen von Wasser ins Maschinengehäuse verhindert und gleichzeitig das sich außerhalb befindliche Wasser als Kühlsystem verwendet. Simondon will jedoch die Entwicklung des technischen Objekts nicht als Anpassungseffekt an diese Milieus verstehen, sondern behauptet, dass dieser Adaptionsprozess ein genuines Milieu, ein techno-geographisches Milieu erzeugt, von dem das Funktionieren der Maschine abhängt.¹²⁵

Wäre es nicht plausibel zu sagen, dass auch Schlingensief das soziale Milieu mit in die Konstruktion der Abschiebemaschine einberechnet hat, nicht jedoch mit der Absicht, ihr Funktionieren sicherzustellen, sondern ihre Zerstörung voranzutreiben? Diese Absicht wäre

124 Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, Éditions Montaigne (1958).

125 Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*. S. 51 – 54.

nur dann gutzuheißen, wenn die Exklusionen, die der Gesellschaftsapparat erzeugt, von sich aus kaum mehr Reibungen hervorbringen, wenn die Praxis der Homogenisierung und Gleichschaltung der Gesellschaft reibungslos verläuft. Die EU-Sanktionen, welche nach der Koalitionsbildung der ÖVP mit der rechtsextremen FPÖ über Österreich verhängt wurden, bildeten einen zweiten Krankheitsherd, der die Abwehrmechanismen der Gesellschaft zusätzlich schwächte. Österreich saß nun selbst im *Big Brother*-Container unter der strengen Aufsicht der EU-Behörden, welche nur auf eine rechtsextreme Zwei- oder Eindeutigkeit seitens der FPÖ lauerten, um ihr Vorgehen gegen Österreich zusätzlich legitimieren zu können. Viele Österreicherinnen und Österreicher verharrten einerseits in einer Trotzhaltung gegenüber den Sanktionen und waren andererseits gleichzeitig über die Regierungsbildung enttäuscht, wobei sich aus dieser Situation kein Ausweg, keine Möglichkeit, sich zur Wehr zu setzen, unmittelbar anbot. Die Homogenisierungslinie der neuen Regierung und die EU-Sanktionen bildeten eine Klemme, die eher zu einem national protektionistischen Schulterschluss führte, als den von der österreichischen Bevölkerung gewählten und somit gewollten Eiterherd anzuerkennen.¹²⁶

Auf einer zusätzlichen, ästhetischen Ebene ist es für die Container-Aktion auch entscheidend, dass sie vor der Wiener Staatsoper stattfinden konnte. Die Staatsoper, das Aushängeschild der österreichischen Hochkultur, welche ihre Programmschwerpunkte beinahe sämtlich aus den zwei vorvorigen Jahrhunderten und davor bezieht, gilt noch immer vielen als der Urmeter zur Klärung der Frage, was als wahre Kunst zu gelten hat und was nicht. Die Staatsoper, in welcher wirtschaftlich gut situierte und jene, die es noch werden wollen, den schönen Künsten frönen, ist noch dazu ein beliebtes Fotomotiv unweit vom Touristeninformationsbüro. Durch das räumlich Naheverhältnis zu diesem gestrandeten

126 Vgl. Susanne Hochreiter: „Den Skandal erzeugen immer die anderen“. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs.“ In: Pia Janke/Theresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Unter Mitarbeit von Günter Dumele, Lisa Gerstl und Agnes Zenker. Reihe: Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Bd. 8. S. 435 – 452. Hier: S. 444.

großbürgerlichen Schlachtschiff erzeugt der Container (auch ein Gestrandeter) eine zusätzliche Spannung, oder wie Elfriede Jelinek schreibt, eine „Interferenz“¹²⁷.

Das sind die Parameter des Umgebungsklimas, in welchem sich der Schlingensiefsche Container niederlässt. Er reagiert aber auf dieses antriebslose Verharren der Österreicherinnen und Österreicher mit unfassbarer Beschleunigung der Tendenzen, die vielen missfielen und gleichzeitig aber die den Sanktionen Anlass gebenden Befürchtungen nährten. Der Container verdichtet und beschleunigt das bürokratische Asylverfahren, indem die übliche Polit-Schleife bestehend aus den Operationen des Wählens einer fremdenfeindlichen Partei, des Verschärfens der Asylgesetze, des Ablehnens von Asylanträgen und des Ausweisens der Asylwerbenden zerschnitten und neu geknüpft wurde zu der Blitz-Operation „Wählen-Abschieben“. Insofern setzt der Container die Wahlparolen der FPÖ direkt in die Tat um.¹²⁸ Der Container als das greifbare Böse im Herzen Wiens überträgt etwas von seiner Geschwindigkeit auf den katatonischen Volkskörper der Österreicherinnen und Österreicher, welcher dank seiner wiedergewonnen Mobilität auf die vermeintliche Ursache des Übels loszuschlagen imstande ist.

An dieser Stelle, „wo sich die Flut teilt, wie Jelinek schreibt, „kann man interessante Beobachtungen machen“¹²⁹: Die Heftigkeit der Reaktion auf den Container macht sichtbar, dass in der Gesellschaft tatsächlich etwas vorhanden ist, das sie im Schulterschluss gegen die Europäische Union nicht anzuerkennen bereit war. Jetzt aber, wo es inmitten von Wien in aller Deutlichkeit zu Tage tritt, wo es von allen europäischen Medien multipliziert und potenziert wird, ist die Gesellschaft bereit, gegen das aufzutreten, was sie Monate zuvor selbst gewählt hat. Ja sogar die FPÖ hat gegen ihre eigenen Sprüche wegen Wiederbetätigung geklagt.¹³⁰

127 Elfriede Jelinek: „Interferenzen im E-Werk“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2000). S. 163 – 166. Hier: S. 164 f.

128 Vgl. Christoph Schlingensief in der Zeit im Bild 3, ORF, 13.6.2000. Schlingensiefs Ausländer raus. S. 108.

129 Elfriede Jelinek: Der Raum im Raum. S. 160.

130 Karin Cerny: „Wien, letzter Tag.“ In: Berliner Tageszeitung, 19.06.2000. Abrufbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/wien—letzter-tag,10810590,9809122.html>. Zugriff: 12.03.2012.

Wenn wir dieses Miteinbeziehen des sozialen und kulturellen Milieus, in welchem der Container installiert wurde, ernst nehmen und akzeptieren, dass Milieu und Maschine Interferenzen erzeugen, dass der Container die „verschiedenen Systeme zum Tanzen bringt“¹³¹, werden wir wohl kaum noch dazu bereit sein, den Container als eine „anschauliche Darstellung [der gesellschaftlichen Verhältnisse] *en miniature*“¹³² zu bezeichnen. Insbesondere hier wird der Unterschied zwischen der Auffassung des Container-Projekts als Repräsentation und der Auffassung als Produktion klar und deutlich. Denn ein Abschiebecontainer à la *Big Brother* vor der Staatsoper Wien im Jahr 2000 – das ist, als hätte man eine technische Maschine aus den Fabrikshallen entfernt und im tropischen Klima wieder aufgebaut, um sie nun in Betrieb zu nehmen, zuzusehen, wie sie zu klopfen, krächzen und rauchen beginnt, und abzuwarten, bis sie endgültig auseinander fällt.

Diese Darstellung birgt jedoch die Gefahr eines Missverständnisses, denn sie könnte jemanden auf die Spur bringen zu sagen: „Dem Schlingensief geht es also nur um Selbstzerstörung“. Doch was ist tatsächlich geschehen, als Schlingensiefs Abschiebemaschine den klimatischen Bedingungen im Frühsommer des Jahres 2000 in Wien zum Opfer gefallen ist? Was ist geschehen, als die Demonstrierenden die Aktion *Bitte liebt Österreich!* mit der neuen Bundesregierung verwechselten? Sie hatten, indem sie das Ausländer-raus-Schild zertrümmerten, zwar einen symbolischen Sieg errungen und ihrem Bedürfnis nach einem sauberen Österreich-Bild keine kleine Befriedigung verschafft. Aber gerade das war für die Gruppe der Container-Aktion Grund genug, jetzt erst recht Hartnäckigkeit und Klebrigkeit an den Tag zu legen und nicht aufzugeben. Denn symbolische Siege sind gar keine Siege. Das Zerstören eines Namens zerstört nicht, wofür er steht. Schlingensief will „nicht einer sich selbst täuschenden Demonstrationsgesellschaft das Schlussbild erlauben. Das muss man stören.“¹³³

131 Christoph Schlingensief: „Mich interessiert an diesem Ding, verschiedene Systeme aufzufordern, gemeinsam zu tanzen. Und das ist dann das Bild“ Sh. Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 75'13" – 75'28".

132 Ann-Christin Focke: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*. München: Utz-Verlag (2011). S. 87.

133 Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 62'29" – 62'43".

Genau an dieser Bruchstelle wird ersichtlich, dass die Zerstörung des Containers nie ein Ziel der Aktion war, sondern dass der Container in seiner kollektiven, multidirektionalen Verbindung mit den Menschen, Institutionen und Ämtern ein asymbolisches Gefüge bildet, das sich selbst an den Gesellschafts- und Staatsapparat anschließt, um Kurzschlüsse zu erzeugen. Dass der Container dabei Dellen abbekommt, ist lediglich ein Zeichen des Verschleißes. Die Maschine ist immer Teil, ja sogar Miterzeugerin des Milieus und gerade deshalb in ihrer Funktion niemals darauf beschränkt, sich dem Milieu nur irgendwie anzupassen.

2.3.4 Spurenlese I: Der Big Brother-Container in Bitte liebt Österreich!

Dass Schlingensief in seiner Aktion *Bitte liebt Österreich!* das damals breit rezipierte Fernsehformat *Big Brother* sozusagen als Wasserzeichen benutzt, ist gewiss keine Aufsehen erregende Neuigkeit. Dennoch bewirkt die Differenz im Kompositionsprinzip, nach welchem die Teilnehmenden für das Container-Projekt ausgewählt werden, eine entscheidende Abweichung im Vergleich zu seinem Vorläufer *Big Brother*: Durch die Zusammenstellung der Containerinsassen aus Asylwerbenden, die alle aus unterschiedlichen Ländern unterschiedlicher Sprachen stammen – etwa aus Nigeria (20), Kosovo (24), Batman (32), Pristina (68), Persepolis (84), Peking (114), Bagdad (156), Sri Lanka (218), Shangai (234), Kamerun (236)¹³⁴ – wird das in *Big Brother* vorherrschende Prinzip der Informationsdiode zerschlagen. Was im Container entsteht, ist ein babylonisches Delirium, meist aber ein Singen, Stampfen, Schreien, gewürzt mit ein wenig Deutsch, das den Asylwerbenden im pünktlich um 13:00 Uhr stattfindenden Container-Unterricht beigebracht wird. Erste Lektion: konjugiere das Verb „gehen“, zweite Lektion: „Container“, dritte Lektion: „Wir wollen schlafen“.¹³⁵ Auch hier sind Bewegung und Stillstand die entscheidenden Begriffe. Die

¹³⁴ Die Zahlen in Klammer beziehen sich auf die Seiten des Buches *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Die Steckbriefe der letzten zwei an der Aktion teilnehmenden Asylwerbenden ist im Buch leider nicht enthalten.

¹³⁵ Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt

Information aus dem Schlingensief-Container wird zu einem bloßen Rauschen, da das, was die Bewohnenden sagen können, auf keine verständigen Ohren stößt.

Die Einrichtung des Schlingensiefschen Containers zielt aber nicht nur auf der Ebene der Personenzusammenstellung auf eine Störung der Informationsdiode ab. Bereits die Architektur des Containers lässt beispielsweise durch Fensteröffnungen Blicke nach außen zu. Eine terrassenähnliche Plattform am Dach des Containers, wo für gewöhnlich morgens der Frühsport und der Deutschunterricht stattfinden, stellt die Teilnehmenden geradezu auf ein Podest, das sie das gesamte Geschehen rund um den Container überblicken lässt. Auch die Einladung zu einer „Peep-Show“, in welcher die vorbeiströmenden Passanten durch die Schlitze eines Bretterverschlags die Asylwerbenden betrachten können, lockert die Trennung zwischen anonymen Beobachtenden und in allen Details bekannten Beobachteten auf. Der Abschiebestrom soll die Österreicherinnen und Österreicher ja gerade mobilisieren und nicht in einer anonymen wie privaten Beobachterposition vor den Bildschirmen fesseln, wie sie es ohnehin von der *Big Brother*-Serie bereits gewohnt sind.

2.3.5 Spurenlese II: Stillstand und Bewegung in Bitte liebt Österreich!

In welchem Geschwindigkeitsverhältnis die Transportcontainer sowohl zu ihrem Inhalt als auch zu den zu beliefernden Gebieten stehen, habe ich im Kapitel *Stillstand und Bewegung (Renaissance einer klassizistischen Plastik)* anhand der Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten zu zeigen versucht. Dass die Organisation des globalen Containertransports, um zu funktionieren, einerseits einen stark eingekerbten Raum beansprucht, welcher Pünktlichkeit und Geschwindigkeit erst bestimmt, und andererseits diesen selbst zu erzeugen immerzu bemüht ist, war das vorläufige Ergebnis der Untersuchung. Wir haben aber auch gesehen, dass an den Rändern des gekerbten Transportsystems dieser von glatten Bewegungen jederzeit unterlaufen werden kann und auch tatsächlich jederzeit

am Main: Suhrkamp ('2000) [DVD]. Verb „gehen“ sh. Kapitel „Tag 1“, 3'25" – 3'48"; „Container“ sh. Kapitel „Tag 2“, 2'45" - 2'55"; „Wir wollen schlafen“ sh. Kapitel „Tag 3“, 2'40" – 2'42".

unterlaufen wird. Auch bei Schlingensiefs Container-Projekt finden sich nun ähnliche Protagonisten ein: Sesshafte, Nomaden und Container.

Bereits in Bezug auf seine Filme hat Schlingensief das Verhältnis zwischen Stillstand und Bewegung betont. Die Szene zu Beginn des Films *Terror 2000*, in der Bössler und dessen Neffe über das Dach eines fahrenden Zuges jagen, wurde wie auch schon die Szene aus dem Film des damals fünfzehnjährigen Schlingensief *Columbo* bei stehendem Zug gedreht, an dessen Seite die Kamera einfach entlanglief. Das Geschwindigkeitsverhältnis, welches im Film zwischen den Jagenden auf dem Zugdach, dem fahrenden Zug selbst und dem sitzenden Publikum entsteht, ist also eine bloße Erscheinung, die aus den Jagenden auf dem Zugdach, der den Zug entlang fahrenden Kamera und dem stillstehenden Zug erzeugt wird. Schlingensief dazu:

Mich hat das auch immer fasziniert: Im stehenden Zustand zu tun, als wäre man unglaublich schnell. Also es ist auch im Kopf so. Also so gerade immer wieder in diesem Stillstand den man so hat. Eigentlich ist es so ein Phänomen der Gesellschaft zu behaupten, man wäre wahnsinnig schnell.¹³⁶

Ähnliches gilt auch für den Asyl-Container, den Schlingensief des öfteren in die Nähe eines Filmsets (sh. „Nazifilmfabrik“) rückt, aber gleichzeitig auch als „Projektionsfläche“¹³⁷ bezeichnet. Zwischen Filmset und Leinwand schwindet der Unterschied. Wer oder was ist in Bewegung, wer oder was scheint sich bloß zu bewegen? Der Container, dessen interkontinentales Hopping unserer Gesellschaft von sich zu behaupten erlaubt, sie wäre „wahnsinnig schnell“, strandet vor der Wiener Staatsoper. Er will und will sich nicht mehr bewegen. Durch diesen Stillstand des Containers und seine mechanische, unermüdliche, scheinbar unvermeidbare Regulierungsfunktion erbaut er seiner Gesellschaft ein manifestes Schandmal, das überdeutlich deren Rückständigkeit und Langsamkeit lautstark bekundet.

136 Auf: Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview mit Frieder Schlaich: 05'44" – 06'09".

137 Christoph Schlingensief in der Zeit im Bild 3, ORF, 13.6.2000. Schlingensiefs Ausländer raus. S. 100.

Jederzeit bereit, fotografiert und als Bild in die ganze Welt transportiert zu werden, bringt der Container auf einer weiteren, medialen Ebene trotz seiner Bewegungslosigkeit enorme Geschwindigkeiten ins Spiel: Zunächst lässt er die Rotationspressen der Tageszeitungen auf Hochtouren laufen. Kein Tag vergeht ohne den „Piefke“ und seinen Container auf dem Titelblatt der *Kronen Zeitung*. Diese wiederum stachelt ihre Rezipierenden auf – *stößt sie an*, selber vor dem Container aktiv zu werden, was wiederum die Berichterstattung über den Container noch attraktiver gestaltet. Die Aufzeichnungsleistungen der Kameras und Reporter rund um den Container haben ihre eigenen produktiven Effekte. Schlingensief beschleunigt das Tempo enorm, wenn er die Politik mit der besonderen Betonung ihres permanent anwachsenden Handlungsverzugs zum Eingreifen auffordert: „In Paris wäre der Container bereits nach zwei Stunden entfernt worden, in Berlin nach drei. Hier in Wien steht er nun schon zweieinhalb Tage. Wie lange wird die Regierung noch zusehen?“¹³⁸ Einerseits lockt Schlingensief durch diesen Handlungsaufruf die Politikerinnen und Politiker aufs Glatteis der öffentlichen Zensur. Andererseits – und das scheint mir in diesem Zusammenhang wichtiger – versucht Schlingensief, die Machtverhältnisse zwischen Regierenden und Regierten umzudrehen. Das Treiben rund um den Container gibt plötzlich vor, wer was, wann und *wie schnell* zu erledigen hat, damit die Suppe nicht überkocht. Wer gibt nun das Tempo vor? Wer definiert die Zeitzonen?

138 So oder so ähnlich äußert sich Schlingensief während der Aktion mehrmals. Sh. Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 28'40" – 29'14"; 45'50"; 75'55" – 76'46".

3 Ein bildlicher Verlauf wechselseitiger Überblendungen: Schlingensief, Deleuze und Guattari

Im ersten Kapitel habe ich versucht, Schlingensiefs Container-Projekt aus seinen materiellen Möglichkeitsbedingungen heraus zu verstehen. Bislang war aber von maschinellen Verkettungen, von denen der Titel dieser Arbeit auch spricht, noch gar nicht die Rede. Dieses Kapitel möchte in kleinen Expositionen philosophischer Skizzen Verbindungen zwischen dem Konzept der Wunschmaschinen und Schlingensiefs Arbeiten herstellen, um die Frage zu klären, weshalb denn überhaupt Schlingensiefs Container-Projekt in der Nähe des Konzeptes der Wunschmaschine gerückt werden kann.

Oft werden solche Speziallektüren durch theoretische Verweise der Kunstschaffenden selbst angeregt. Und tatsächlich bezieht sich Schlingensief einmal explizit, wenn auch nicht auf die Wunschmaschinen, so doch auf das Rhizom, das eindeutige die Signatur von Deleuze und Guattari trägt¹³⁹. Dennoch geschieht diese Verbindung, auch wenn sich keine direkte Bezugnahme Schlingensiefs auf das Konzept der Wunschmaschine ausfindig machen lässt, nicht ohne gewisse beobachtbare Parallelen, die ich im Folgenden kurz skizzieren möchte. Eine genauere Darstellung und kritische Lektüre ist den entsprechenden Abschnitten dieser Arbeit vorbehalten.

¹³⁹ Vgl. Christoph Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“. In: Jutta Lochte (Hg.): *Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*. Hamburg: Rotbuchverlag (1998). S. - 12 – 39. Hier: S. 34.

3.1 Produktion statt Repräsentation

Freud hat nach Gilles Deleuze und Félix Guattari das Unbewusste, obwohl er dessen maschinellen Charakter als erster entdeckt hat¹⁴⁰, mehr und mehr theatralisiert. Das Unbewusste ist dennoch, die beiden werden nicht müde das zu behaupten, kein Theater, sondern eine Fabrik (vgl. AÖ, S. 32 f.). Es produziert, anstatt zu repräsentieren. Die Theatralisierung des Unbewussten bedingt seine Reduktion auf eine Familiensituationen, deren zentrale Positionen (Vater, Mutter, Kind) sich in der psychischen Struktur des Subjekts verschoben widerspiegeln. Dadurch wird das Unbewusste nicht nur als Theater inszeniert, sondern auch zusehends ins Private und daher Apolitische verabschiedet. Dem halten Deleuze und Guattari die Wunschproduktion entgegen, welche mit der gesellschaftlichen Produktion ko-extensiv ist (vgl. AÖ, S. 40, 512), wodurch sie nicht zuletzt auf ein enormes Erklärungsdefizit seitens Freuds und zahlreicher seiner Nachfolgenden (etwa Gérard Mendel, und Jacques Hochmann, vgl. AÖ, S. 140), aufmerksam machen, die große Mühe haben, mittels des individuen- und familienzentrierten Ansatzes der Psychoanalyse faschistische Massenphänomene zu erklären (vgl. AÖ, S. 365). Deleuze und Guattari setzen dieser Familienzentrierung den Wunsch als „gemeinsames Maß“ (AÖ, S. 40) der Wunsch- sowie der gesellschaftlichen Produktion entgegen, die Wunschproduktion, die aufgrund ihrer Identität mit der gesellschaftlichen Produktion eine „wahrhaft materialistische Psychiatrie definiert“ (AÖ, S. 31). Somit durchzieht der verwaiste Wunsch das gesamte gesellschaftliche Feld. Ein massenphänomenaler Führerkult ist nach Deleuze und Guattari, die in dieser Behauptung Wilhelm Reich folgen, weder als Vaterprojektion noch als propagandistische Täuschung zu verstehen:

Nein, die Massen [im Faschismus] sind nicht getäuscht worden, sie haben den Faschismus in diesem Augenblick und unter diesen Umständen gewünscht. Nur in solcher Perspektive läßt sich diese Perversion des Massenwunsches angehen. (AÖ, S. 39)

140 Vgl. Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972 – 1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1993). S. 28.

Auch Schlingensiefs Aktionen sind zu allererst produktiv, anstatt ein etwas aus dem Rahmen getretenes Theater darzustellen. Sie sind nicht nur in jenem Sinne produktiv, dass gewisse stationäre Einrichtungen nach einer Aktion fortbestehen können, wie etwa im Fall der Bahnhofsmision, die während der Aktion *Passion Impossible – Notruf für Deutschland* gegründet wurde, oder wie auch im Fall des Operndorfes in Burkina Faso, dem letzten, bis heute im Entstehen begriffenen Projekts Schlingensiefs. Schlingensiefs Projekte lassen sich auf einer weiteren Ebene als produktiv definieren: Wenn er in Interviews über die Aktion *Bitte liebt Österreich!* spricht und sich gegen den oft geäußerten Vorwurf der Provokation zur Wehr setzt, verwendet er gerne das Wort „Selbstprovokation“, das auf den *Verschleiß* von faschistischen Wünschen abzielt:

Ich hab' diese Angst in mir. Ich hab' wahrscheinlich solche Moleküle, [...] ich bin über einige Ecken mit Goebbels verwandt. [...] Vielleicht gibt's da Moleküle in mir. Aber ich sag' mal, es könnte ja auch eine Angst sein und zu sagen: „Hoffentlich kommen die nicht zur Wirkung.“ Also muss ich's doch vorher schon abnutzen, bevor es nachher sich vielleicht selber so aufbläht und sagt: „Das is' es jetzt, da bin ich wieder gekommen oder so.“ Und das ist ja das Problem von den ganzen Neonaziszenen oder den ganzen Dingen: Es wird nicht abgenutzt. Den Hitler hat man leider seit 45 nicht abgenutzt. Man hat ihn nicht zum Gebrauch hingeworfen und gesagt: „Lest die Scheiße u.s.w. nutzt es ab und dann wird es sich schon zerschleudern und zerfleddern!“ Und keiner wird mehr noch Interesse haben, diese kaputte Jacke anzuziehen. Das passiert nicht, weil natürlich immer diese Hochadelskultur einsetzt und sagt: „Nein, um Gottes Willen! Käseglocke drüber, Tempelanlage bauen, Wahnsinn, Vorsicht, Achtung, kein falsches Wort jetzt u.s.w.“: (00:46:52 – 00:48:06)

Auch hier ist der faschistische Wunsch ein gesellschaftlich produziertes Phänomen, das zwar stillgestellt ist, wohl aber unter der Oberfläche des Betriebsverbots fortbesteht. Um diesen faschistischen Wunsch, den Schlingensief hier Molekül nennt, abnutzen zu können, muss er aber zuerst aktiviert und produktiv gemacht werden, wozu der Asylcontainer vor der Staatsoper Starthilfe leistet. Was er produziert, ist faschistisches Gift, allerdings in einer

genügend schwachen Dosis, um letztendlich den Abwehrapparat aller Teilnehmenden zu stärken. Und die Teilnehmenden, das sind weder Herr Schlingensief privat, noch die Asylwerbenden alleine, sondern alle, die sich in irgend einer Form zu dem Projekt verhalten, sei es durch aktiven Protest gegen den Container, sei es durch zurückhaltende Billigung im distanzierten Betrachten, sei es durch das Abwählen eines oder einer Asylwerbenden per Telefon-TED. Die Produktion dieses faschistischen Giftes erfolgt in einer Wechselbeziehung zwischen dem Kollektiv und seinen Teilen.

Obwohl der produktive Charakter der performativen Künste, meist durch sprechakttheoretische Bezüge auf Austins *How tho do things with words*¹⁴¹, in der Theaterwissenschaft seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark an Bedeutung gewonnen hat, fällt es ihren VertreterInnen scheinbar dennoch schwer, das Paradigma der Repräsentation ganz loszulassen. In Ann-Christin Fockes Dissertation *Unterwerfung und Widerstreit* etwa, die unter anderem Christoph Schlingensiefs Container-Aktion hinsichtlich eines an Foucault orientierten Verhältnisses zwischen Mensch und politischer Ordnung untersucht, laufen produktive und repräsentative Diskurse parallel. Im Gegensatz zum traditionellen politischen Theater, so heißt es einerseits, gehe es

[e]inem politischen Theater im Lyotard'schen Sinne [...] nicht um die Emanzipation der Figuren [...], sondern um die Emanzipation des Zuschauers selbst – durch die Erfahrung einer unüberwindbaren Inkommensurabilität aller Regelsysteme. Emanzipation wird hier nicht *dargestellt*, sondern *bergestellt*"¹⁴².

Andererseits soll es sich aber, in deutlicher Abhebung zu diesem produktiven Begriff von Theater, bei Schlingensiefs Containerprojekt um eine „anschauliche Darstellung [gesellschaftspolitischer Ordnungen] *en miniature*“¹⁴³ handeln. Bezieht sich das Container-Projekt auf die gegenwärtige politische Ordnung, ist es Kontemplation, bezieht es sich auf die

141 John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam-Verlag (2002).

142 Ann-Christin Focke: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*. München: Utz-Verlag (2011). S. 81.

143 Ann-Christin Focke: *Unterwerfung und Widerstreit*. S. 87.

Zusehenden, ist es Produktion. So als seien die Zusehenden nicht Teil der gesellschaftlichen Ordnung.

Ließe sich die Identität von Wunsch- und gesellschaftlicher Produktion, wie Deleuze und Guattari argumentieren, erweisen, hätten wir ein Argument in der Hand, um diese etwas merkwürdig anmutende Zweigleisigkeit zwischen Kontemplation und Produktion zu vermeiden. Denn weshalb die Emanzipation der Zusehenden keine Auswirkungen auf die gesellschaftspolitische Ordnung haben soll, deren Elemente die Zusehenden ja sind, bleibt in dieser Perspektive völlig unbestimmt. Das Container-Projekt käme seinen eigenen, vermeintlichen Anforderungen nicht hinterher, würde es seinen angeblichen Anspruch, der Gesellschaft den Spiegel vorhalten zu wollen, in letzter Konsequenz verfolgen. Schlingensiefs Projekt wäre, bliebe es in dieser Zweigleisigkeit verhaftet, im Wesentlichen nichts anderes als episches Theater im Brecht'schen Sinn, das einen volksaufklärerischen Anspruch durch die Repräsentation der gesellschaftlichen Verhältnisse verfolgt.

3.2 Permanentes Flottieren des Sinns

Deleuze und Guattari antworten mit dem *Anti-Ödipus* nicht nur auf die psychoanalytische Theorie und ihre therapeutische sowie kulturelle Praxis, sondern auch auf den Strukturalismus und dessen Wiederaufnahme des Freud'schen Programms. Durch die Einführung des Maschinenbegriffs realisieren sie das Differenz-Denken des Strukturalismus erst in einer Radikalität, die auch noch die letzten transzendenten Annahmen des Strukturalismus, wie etwa das Signifikantenmodell, als mit der Differenz unvereinbar herausstellen.¹⁴⁴

Das sprachliche Zeichen konstituiert sich laut Ferdinand de Saussure, dem Gründungsvater des Strukturalismus, durch die Differenz seiner Elemente innerhalb einer abgeschlossenen

¹⁴⁴ Vgl. Stefan Münker/Alexander Rösler: *Poststrukturalismus*. Stuttgart (u.a.): Metzler-Verlag (2000). S. 29.

Struktur. Kein Element, etwa ein Phonem, ein Wort oder ein Satz, hat eine Bedeutung ohne seine Unterscheidung von allen anderen Elementen der gleichen Ebene. Jede Ebene steht wiederum in einem Differenzverhältnis zu den anderen Ebenen. Die Verabschiedung der Idee elementarer Bedeutungskapseln, denen voneinander unabhängig ein bestimmter Sinn zugeordnet werden kann, wurde von Saussure im Bereich der Linguistik veranlasst, wodurch der Strukturalismus als Bewegung sich auch in anderen Disziplinen verbreitete.

Die sprachliche Zeichenstruktur (*langue*) wird von einer sich ihr nur annähernden Aktualisierung (*parole*) unterschieden und deren Abweichungen von dieser Struktur als Fehlleistungen klassifiziert. Kommt es zu einer Fehlleistung in der Aktualisierung der Zeichenstruktur, bleibt diese dadurch unberührt, was der strukturalistischen Zeichentheorie oft den Vorwurf bescherte, statisch und ahistorisch zu sein.¹⁴⁵ Und außerdem: Das Funktionieren der sinnkonstituierenden Differenzierungen wird durch die Exklusion bestimmter Phonketten erkaufte. Stimmeln, Stottern, Heulen, Schluchzen, Schreien werden als blind gegangene Zeichenaktualisierungen aus der Struktur ausgeschlossen und so ihre sinnstiftende Funktion gesichert.

Wie lässt sich z.B. das Vorgehen der strukturalistischen Linguistik beschreiben, der vor allem die französische Philosophie, Ethnologie und Psychoanalyse und letztendlich auch der gesamte Poststrukturalismus viel zu verdanken haben? Sie betrachtet zuerst die gegenwärtig gesprochene Sprache, um ihre kleinsten Lauteinheiten zu isolieren, indem sie zwischen den Artikulationsstellen im Mundraum zusammen mit den beweglichen Artikulationsorganen, dem Einsatz der Stimmbänder (stimmhaft, nicht stimmhaft), dem Einsatz der Nasenhöhle (nasal, nicht nasal) und dem Einsatz von Atmung differenziert. Dadurch ergibt sich ein phonetisches Lautinventar, das die Gesamtheit der Grundeinheiten einer gegenwärtig gesprochenen Sprache repräsentiert.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Stefan Münker/Alexander Rösler: Poststrukturalismus. S. 5.

¹⁴⁶ Vgl. Peter Ernst: *Germanistische Sprachwissenschaft*. Wien: Facultas Verlags und Buchhandels AG WUV (2004). S. 66 – 70.

Die Tatsache, dass die Systemlinguistik vorwiegend synchron arbeitet, also nur eine zu diesem Zeitpunkt gerade gesprochene Sprache zur Hauptgrundlage ihres Projektes macht – und selbst wenn sie diachron arbeitet, eigentlich nichts anderes macht, als zwei synchrone Sprachstrukturen gegenüber zu stellen – alleine diese Arbeitsweise macht sie zu einem Unternehmen, das gar nicht anders kann, als mit Elementen zu operieren, die die Linguistik signifikant nennt. Natürlich ist auf dieser Untersuchungsebene der Systemlinguistik noch gar nicht von der Bedeutung der Laute die Rede, aber dennoch ist ihr Recherchepool, da sie von einer aktuell gesprochenen, signifikanten Sprache ausgeht, durch das signifikante Zeichen vorselektiert, oder gar vorstrukturiert. Denn schließlich untersucht sie nicht das Brabbeln, Glucksen und Schnarren von Babys. Es handelt sich also, wie wir vorher bereits betont haben, um eine exklusive und limitative Untersuchung, die selbst allzu gerne vergisst, was sie ausschließt, um zu funktionieren.

Das Baby wird, so könnte das Kontra der Systemlinguistik etwas platt formuliert lauten, ohnehin irgendwann das Brabbeln, Glucksen und Schnarren sein lassen und nur mehr jene Laute produzieren, die sich in seiner Sprachumgebung bereits manifestiert haben. Genau an diesem Schnittpunkt wird für Deleuze und Guattari aber die Unterscheidung zwischen Maschine und Struktur nötig, nicht zuletzt deshalb, um das Defizit des Strukturalismus, mit geschichtlicher Entwicklung nicht wirklich etwas anfangen zu können, auszumerzen. Denn was die Maschine charakterisiert, ist ein von ihr vollzogener geschichtlicher Einschnitt, sie trägt den Datumsstempel ihres Auftretens, das einen vorangehenden Maschinentyp ablöst¹⁴⁷. Guattari, auf den die Begriffsschöpfung der Wunschmaschine zurückgeht, von welcher er in seinem Artikel *Maschine und Struktur*¹⁴⁸ zum ersten Mal spricht, schreibt hierzu:

Die Stimme als Sprechmaschine zerschneidet und gründet die strukturelle
Ordnung der Sprache, nicht umgekehrt. Das Individuum übernimmt im

147 Vgl.: Félix Guattari: „Maschine und Struktur“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 127 – 138. Hier: S. 127 f. Im Folgenden: „MS, S. ...“.

148 Sh. Fußnote 147.

Erfahrungsbereich seiner Körperlichkeit die Konsequenzen der Überschneidungen von signifikanten Ketten aller Ordnungen, die es durchziehen und zerreißen. Das menschliche Wesen ist gefangen im Schnittpunkt der Überschneidungen von Maschine und Struktur. (MS, S. 131)

Die Stimme ist selbstverständlich nicht als technische Maschine zu verstehen, obwohl diese aus dem Maschinenbegriff nicht ausgeschlossen ist.¹⁴⁹ Unter anderem sind es nämlich die technischen Maschinen, die „die bestehende Berufsordnung ständig durch die spasmodische Evolution des Maschinenbaus zerschn[eiden] und immer wieder zerschn[eiden]“ (MS, S. 129). Aber auch die Wunschmaschinen, sind sie erst einmal aus dem ödipalen Regime befreit, desorganisieren permanent die Ordnung des Unbewussten, um gleichzeitig im Gegenzug „stets wieder Repräsentationsstrände bilden“ (AÖ, S. 408).

Deleuze beschreibt das Verhältnis zwischen der Struktur und ihrer Aktualisierung aus der Sicht des Strukturalismus in einem Artikel, den er für eine von François Châtelet herausgegebene Philosophiegeschichte (1973) geschrieben hat.¹⁵⁰ Dieser nach dem Erscheinen des *Anti-Ödipus* entstandene Text macht den Idealismus des Strukturalismus, der im exakten Gegensatz zu dem Begriff der Maschine steht, explizit. Die Struktur, heißt es dort, besteht in einer virtuellen Realität, die ihre Gegenstände erst konstituiert, indem sie die Struktur aktualisieren. „Die Struktur eines Bereiches freizulegen, heißt, eine ganze Virtualität der Koexistenz zu bestimmen, die vor den Wesen, den Gegenständen und den Werken dieses Gebietes existiert.“¹⁵¹ Die Aktualisierungen sind so immer schon durch die differenzierten Elemente der Struktur vorbestimmt, welche sich aber gleichzeitig durch ihre Aktualisierung differenzieren.

Der Begriff der die strukturellen Codierungen ständig durcheinander wirbelnden Maschine löst die Analyse eines strukturellen Feldes aus ihrer Starrheit, führt es in ein Geflecht von Machtbeziehungen ein und öffnet es damit unmittelbar für das Politische. Daher kam - das

149 Vgl. AÖ, S. 179,

150 Gilles Deleuze: „A quoi reconnaît-on le structuralisme?“ In: François Châtelet (Hg.): *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*. Paris: Hachette (1973).

151 Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus*. Übersetzt von Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller. Berlin: Merve Verlag (1992).

soll hier gesagt sein, um die Impulse zur Einführung des Maschinenbegriffs zu verstehen – im Jahre 1960 der Vorstoß einiger PsychoanalytikerInnen, unter ihnen Félix Guattari, die forderten, „die Umgebung zu behandeln, ehe irgendeine individuelle Kur begonnen [werde].“¹⁵² Die institutionelle Psychotherapie weist darauf hin, „daß eine psychotherapeutische Kur für Schwerkranken nicht ohne eine Analyse der Institution möglich ist.“¹⁵³ Eine solche Institution wäre etwa ein Konzentrationslager, dessen Horror sowohl manche Schwerkranken als auch die sie behandelnden Psychotherapeuten erleben mussten. Wie naiv und absurd muss das Fragen einer Psychoanalytikerin oder eines Psychoanalytikers klingen, die oder der sich in einem solchen Fall um das latente frühkindliche Gedächtnis der Erkrankten bemüht, um ihre verschobenen Inhalte mittels eines antiken Mythos freizulegen?

Wenn aber Maschinen und die Verkettungen, die sie miteinander eingehen, die Ordnung der *Psyche*, der *Sprache* oder des *Kapitals* bestimmen und wenn Maschinen, insofern sie der Struktur vorausgehen, asignifikant sind, dann steht Unsinn immer in einem konstitutiven Verhältnis zu Sinn. Gehen Veränderungen, Spaltungen und neue Verbindungen in den maschinellen Verkettungen vor sich, beginnt die ursprünglich konstante Ordnung der Zeichenstruktur zu flottieren. Dies wird jedoch in den drei genannten Ordnungen durch eine Perversion des Ursache-Wirkungsverhältnisses verschleiert, die dazu führt, dass sich die Struktur den Maschinen als deren „Quasi-Ursache“ (AÖ, S. 17) aufdrängt. Die Kritik am psychoanalytischen Ödipus rührt etwa daher, dass er die familiäre Einrichtung zu einer invarianten Struktur verfestigt, alle „individuelle[n] Myth[en]“ als indifferente Wiederholung des omnipräsenten „Referenzmythos“ Ödipus an sich bindet¹⁵⁴ und sich so als deren erzeugende Ursache ausgibt.¹⁵⁵ Genauso wie das frühkindliche Erlernen der Muttersprache

152 Félix Guattari: „Einführung in die institutionelle Psychotherapie“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 82 - 97. Hier: S. 83.

153 Félix Guattari: Einführung in die institutionelle Psychotherapie. S. 83.

154 Félix Guattari: Einführung in die institutionelle Psychotherapie. S. 93.

155 „Aber die Psychoanalytiker halten daran fest, den Menschen abstrakt, das heißt ideologisch, für die Kultur zu erschaffen. Ödipus erschafft derart den Menschen und gibt der falschen Bewegung der unendlichen Progression oder Regression eine Struktur: dein Vater, der Vater deines Vaters, der bis zur Urhorde sich fortwälzende Schneeball Ödipus, Gott und das Paläolithikum. Ödipus erschafft uns, zum Guten und zum Schlechten, den Menschen.“ (AÖ, S. 140)

dazu führt, dass das Kind die Fähigkeit, gewisse der Muttersprache fremde Laute zu produzieren, verlernt, was wiederum der frühen Systemlinguistik ermöglicht, von einem Idealsystem der Sprache (*langue*) zu sprechen, von der sich die *parole* abzuleiten habe. Oder zuguterletzt am Beispiel des Kapitals, das vorgibt, Produktivkräfte (Maschinen, Arbeiter) mit seinen Investitionen zu beleben, wo es doch selbst durch die Arbeit an den Maschinen erzeugt worden ist. „Alles scheint (objektiv) vom Kapital in seiner Eigenschaft als Quasi-Ursache produziert zu sein.“ (AÖ, S. 17)

Eine ähnliche Bewegung – weg von den etablierten Strukturen, hin zu den Maschinen – lässt sich auch in Schlingensiefs Schaffen beobachten. Es ist erstaunlich, wenn man zusieht, welch ratlose Stille sich ausbreitet, wenn Schlingensief auf den Vorwurf antwortet, dass es sich bei seinem Projekt *Bitte liebt Österreich!* doch eigentlich gar nicht um Kunst handle. Diesem Vorwurf begegnet er einmal mit folgenden Worten:

Das ist keine Kunst. Das habe ich der Dame hier schon erklärt. Es ist eine Kläranlage, es ist eine Waschmaschine, es ist praktisch ein Testgelände vom ADAC oder dem österreichischen Automobilverband, das ist eigentlich eine Autorennstrecke.¹⁵⁶

Was genau dieser Mann, der diese Antwort in einem Gespräch vor dem Container zu hören bekam, sich bei seinem Vorwurf gedacht haben mag, wissen wir nicht. Jedenfalls scheint ihm Schlingensiefs Treiben mit den Strukturen des etablierten Kunstbetriebs nicht konform zu gehen und vielleicht sogar sein Stattfinden vor der ehrwürdigen Wiener Staatsoper eine Beleidigung zu sein. Interessant ist allerdings, dass Schlingensief diesem Einwand zuerst einmal völlig recht gibt, der Aktion in einem weiteren Schritt aber dennoch einen Wert beimisst, indem er auf ihren maschinellen Charakter verweist. Er tut dies des öfteren auch, wie bereits erwähnt¹⁵⁷, mit anderen Worten wie „Bildstörungsmaschine“ oder „Nazifilmfabrik“, die zusammen genommen jedoch kein einheitliches Bild ergeben. Was hat

156 Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1990) [DVD]. Kapitel: Tag 5. 2'10" – 2'20".

157 Sh. S. 63 dieser Arbeit.

eine Waschmaschine schon mit einer Nazifilmfabrik zu tun? Das klingt zunächst einmal nach Unsinn.

In einer anderen Episode, die sich auch vor dem Container zugetragen haben soll, ist das Verhältnis zwischen dem maschinellen Charakter der Schlingensiefelschen Aktion und der Sorge um den etablierten Kunstbetrieb, der wesentlich durch eine mehr oder minder leicht zu entschlüsselnde Semiotik geprägt ist, noch deutlicher. Im Containerreport, der täglich von Schlingensiefel verfasst und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* abgedruckt wurde, berichtet er von seinem Zusammentreffen mit der Staatspolizei, die aufgrund einer von der FPÖ eingebrachten Klage wegen Volksverhetzung gegen Schlingensiefel untersuchte. Die Staatspolizei soll Schlingensiefel damals gefragt haben, weshalb da am Container „Ausländer raus!“ zu lesen sei, woraufhin er, der es gewohnt ist, je nach Belieben im Windschatten eines etablierten Kunstbegriffes an Fahrt zu gewinnen, antwortete: „Weil es ein Theaterstück ist.“ Woraufhin wieder die Staatspolizei geantwortet haben soll: „Gibt's da auch einen Text dazu?“¹⁵⁸ Schlingensiefel fährt im Containerreport fort: „Ich habe noch versprechen müssen, nicht die Staatsoper zu stürmen. Seither rufen mich die Freunde von der Staatspolizei regelmäßig am [sic] und ich muss ihnen sagen, wo ich gerade bin.“¹⁵⁹

Ob sich diese Episode so zugetragen hat oder nicht, sei dahingestellt. Jedenfalls könnte man aus Schlingensiefels Containerreport entnehmen, dass einer gängigen Vorstellung zufolge das Theater in einer bestimmten Einrichtung stattzufinden habe, die traditionsgemäß Zusehende von Darstellenden räumlich trennt, gewisse Sichtbarkeitsverhältnisse konstruiert (heller Bühnenraum, dunkle Sitzreihen) und innerhalb dieser Verhältnisse in seiner Darstellung klar auf etwas anderes verweist, nämlich auf den Text, den es auf der Bühne nach einer lesbaren, d.h. bedeutungstragenden Zeichenstruktur zu repräsentieren gilt. Alles andere würde eine merkwürdig unbestimmte Gefahr für die kulturellen Institutionen darstellen, die diese Struktur immer wieder aktualisieren. Daher das von der Staatspolizei abgerungene Versprechen Schlingensiefels, die Staatsoper nicht zu stürmen. Was nun aber als Theater zu

158 Vgl. Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. S. 216.

159 Ebd.

gelten hat, wird, wie der von Schlingensief notierte Kommentar zu vermuten Anlass gibt, durch diese Zeichenstruktur bestimmt und nicht durch die jeweiligen konkreten Einrichtungen des Theaters, welche nach der Terminologie Deleuzes' und Guattaris der Maschine zuzurechnen wären.

Schlingensief verlässt nun aber diese Einrichtungen und schafft seiner Kunst einen Ort des Geschehens, der aus verschiedenen, einem traditionellen Verständnis nach nicht theatralen Einrichtungen zusammen gesetzt ist: dem *Big Brother*-Container samt seinem Ausschließungsmechanismen einerseits, den Institutionen der Asylpolitik samt ihrem fremdenfeindlichen Milieu andererseits. Mit dieser Veränderung der materiellen Voraussetzung überholt er jedoch die gängigen Codes einer theatralen Interpretationskultur, die auf die Einrichtung einer traditionellen Bühne zugeschnitten ist. Insofern ist das, was Schlingensief treibt, zunächst Unsinn, wenngleich dieser Unsinn für eine neue Form des Theaters und der Kunst konstitutiv wird, oder, wie Deleuze und Guattari sagen, „stets wieder Repräsentationsstrände bilde[t].“ (AÖ, S. 408)

Dass außerdem diese Veränderung in der theatralen Einrichtung, die Verquickung von *Big Brother* mit Asylpolitik, das Geschehen unmittelbar ins Politische überführen, muss wohl nicht gesondert betont werden.

3.3 Immanente Kritik

Deleuze und Guattari führen im *Anti-Ödipus* eine am nietzscheanischen Denken geschulte Kritik an der psychoanalytischen Theorie vor, die in ihrer Nicht-Limitation und Positivität Transzendenz vermeidet und mit einer immanenten materialistischen Philosophie identisch ist. Eine bestimmte Form von Kritik, die sich nicht damit zufrieden gibt, mit dem Finger auf partikuläre Irrtümer zu zeigen, stellt sich also in dieser Tradition als das eigentliche Geschäft der Philosophie heraus.

Bereits Kant hat nach eigenem Bekunden das „Zeitalter der Kritik“¹⁶⁰ eingeläutet – das Zeitalter jener Kritik „der sich alles unterwerfen muss“ und der sich die „Religion durch ihre Heiligkeit und Gesetzgebung durch ihre Majestät [...] gemeiniglich [...] entziehen [wollen]“.¹⁶¹ In diesem Anspruch der Kritik, *alles*, selbst Kirche und Staat, anhand eines prinzipiengeleiteten Vernunftgebrauchs kritisieren, besteht der umfassende Charakter der Kritik Kants. Gleichzeitig versteht Kant aber die Praxis der Kritik nicht als eine rein negative Tätigkeit, obwohl sie das Erkenntnisvermögen der spekulativen Vernunft in ihre Schranken zu weisen sucht, sondern sieht die positive, das Erkenntnisvermögen erweiternde Wirkung im Wegfallen der Widerspruch erzeugenden Grundsätze der spekulativen Vernunft.¹⁶² Bereits im Kantischen Sinne ist Kritik also weder auf einen bestimmten Bereich, etwa die Naturwissenschaft, limitiert, noch eine rein negierende, den Erkenntnisbestand lediglich zurechtstutzende Tätigkeit.

Dennoch muss aber, wie Nietzsche es vielerorts¹⁶³ getan hat, betont werden, dass Kant ein Trojanisches Pferd sattelt, gerade indem er auf die Prinzipien der theoretischen und praktischen Vernunft als das alles umfassende, positive Kritikpotential setzt. Kant gibt zu der Kritik an seiner Kritik selbst einen wegweisenden Fingerzeig, wenn er den positiven Charakter seiner Kritik mit den positiven Wirkungen der Polizeiarbeit vergleicht.¹⁶⁴ Denn nichts garantiert dafür, dass die Vernunft nicht selbst von den Machtverstrickungen des Staates, der Kirche oder der Moral vereinnahmt ist, welche sie doch augenscheinlich vorgibt, einer umfassenden Kritik zu unterziehen.¹⁶⁵ Nichts garantiert dafür, dass die Vernunft nicht vielmehr mit der Polizei kooperiert und ihre Kritik den Staat stabilisiert. Aber es finden sich auch andere Töne in Kant. Tatsächlich erklärt Kant Gott zum Prinzip des disjunktiven

160 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. v. Ingeborg Heidemann. Stuttgart: Reclam (2003). S. 867. [A XI – A XII].

161 Ebd.

162 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. S. 34. [B XXIV – B XXVI].

163 Am ausführlichsten sicher in seinem Buch *Morgenröthe*. Vgl. Friedrich Nietzsche: „Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile“. In: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München: DTV-Verlag (1999). S. 11 – 15.

164 Vgl. Ebd.

165 Vgl. Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt (2008). S. 97.

Syllogismus¹⁶⁶ – für Deleuze und Guattari Grund genug, Kant einen ausgeprägten Sinn für Humor zu attestieren (vgl. AÖ, S. 97).

Der *Anti-Ödipus* ist selbst von Kants kritischem Vokabular durchzogen. Er operiert mit Synthesen, nennt seine Analyse transzendental und zeigt die Paralogismen des Ödipus auf. Hinsichtlich ihres umfassenden und positiven Charakters folgen Deleuze und Guattari durchaus dem Kant'schen Verständnis von Kritik, ohne auf Nietzsches Kritik dieser Kritik zu vergessen. Zu dieser gehört auch, wie Deleuze weiß, dass gerade die Frage nach dem Wesen einer Sache der Form nach richtig gestellt sein muss: Sokrates fragt seine Gesprächspartner immerzu, *was* das Schöne sei, wo doch die angemessenere Form jene wäre zu fragen, *wer* schön sei. „Die Frage 'Wer?' bedeutet nach Nietzsche: etwas sei gegeben, welche Kräfte bemächtigen sich seiner, wessen Willen ist es untertan? Wer drückt sich aus, manifestiert sich, ja verbirgt sich in ihm?“¹⁶⁷

Wird der schizophrene Prozess – denn als solcher wird die Schizophrenie im *Anti-Ödipus* eingeführt – unterbrochen, entsteht jene klinische Entität desselben Namens (vgl. AÖ, S. 146), auf welche bei der Frage, „Was ist Schizophrenie?“ antwortend gezeigt werden kann. Aber, so fragen Deleuze und Guattari mit Nietzsche, *wer* hat diese jämmerliche Gestalt erzeugt? Die anti-ödipale prozesshafte Schizophrenie ist wahrlich ein Fluchtpunkt, der von der psychoanalytischen Ödipalisierung unangetastet bleibt, und vom dem ausgehend es daher möglich wird, die psychoanalytische Praxis einer Kritik zu unterziehen, ohne sich dazu aber auf transzendente Kategorien zu berufen oder diese einführen zu müssen. Was aber genau

166 So Kant im Zuge der Erklärung, weshalb das disjunktive Urteil in der Kategorientafel als „Relation der Gemeinschaft“ aufgeführt wird: „Nun wird eine ähnliche Verknüpfung [wie im disjunktiven Urteil, in dem seine Teile wechselseitig zu einem Aggregat verknüpft sind] in einem *Ganzen der Dinge* gedacht, da nicht eines, als Wirkung, dem andern, als Ursache seines Daseins, *untergeordnet*, sondern zugleich und wechselseitig als Ursache in Ansehung der Bestimmung der andern *beigeordnet* wird, (z.B. in einem Körper, dessen Teile einander wechselseitig ziehen, und auch widerstehen) welches eine ganz andere Art der Verknüpfung ist, als die, so im bloßen Verhältnis der Ursache zur Wirkung (des Grundes zur Folge) angetroffen wird, in welchem die Folge nicht wechselseitig wiederum den Grund bestimmt, und darum mit diesem (wie der Welt schöpfer mit der Welt) nicht ein Ganzes ausmacht.“ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. S. 156 f. [B 112 – B 113].

167 Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie. S. 85.

macht die Schizophrenen so immun gegen die Applikation des Ödipus? Deleuze und Guattari schreiben:

Überall in der Psychoanalyse, bei Freud, haben wir diesen Stil der exklusiven Disjunktionen sich üben gesehen – und dennoch wird offenbar, daß die Schizophrenie uns eine einzigartige extra-ödipale Lektion gibt und darin uns die unbekannte Stärke der disjunktiven Synthese enthüllt, einen immanenten Gebrauch, der keineswegs exklusiv noch limitativ mehr ist, sondern umfassend affirmativ, nicht-limitativ und inklusiv. (AÖ, S. 99)

Die psychoanalytische, exklusive Disjunktionssynthese funktioniert nach der starken logischen Oder-Verbindung – entweder Mann oder aber andernfalls sicher Frau. Die schizophrene, inklusive Disjunktionssynthese operiert hingegen mit der schwächeren Oder-Verbindung – Mann oder Frau oder beides abwechselnd. Zunächst wird im psychoanalytischen Gebrauch der disjunktiven Synthese entweder ein männliches oder ein weibliches Subjekt „postuliert“ (vgl. AÖ, S. 90), aufgrund dessen die Wünsche und Verbote jeweils geschlechtsspezifisch verteilt werden. Handelt es sich um ein männliches Subjekt, will es den Vater töten, um mit der Mutter zu schlafen, und dass er es will, steht alleine aufgrund der Tatsache des Verbotes fest. Im inklusiven Gebrauch der Disjunktionssynthese wird kein spezifisches Wesen vorab zugeschrieben, sondern eine Ansammlung von verbundenen Elementen als transpersonell und nicht vorab einem Gesetz unterworfen angesehen. „Schreber ist Mann und Frau, Elternteil und Kind, tot und lebendig“ (AÖ, S. 99).

In Wahrheit existieren ganze Personen, die Form selbst der Personen, ebensowenig vor den Verboten, die auf ihnen lasten und von denen sie konstituiert werden, wie vor der Triangulation, in die sie eingehen: der Wunsch erhält seine ersten Totalobjekte und sieht im gleichen Augenblick das auf ihnen lastende Verbot. (AÖ, S. 90)

Das Prozesshafte am sogenannten *Krankheitsbild* der Schizophrenie lässt die Anwendung psychoanalytischer Methoden gar nicht erst zu. Schizophrene sind in den Augen der

Psychoanalyse keine eindeutig zu identifizierende Personen, weshalb ihnen auch keine eindeutigen Wünsche und Verbote zugeschrieben werden können. Und tatsächlich hat Freud nur wenige Text über Fälle von Schizophrenie veröffentlicht. Zu den umfassenderen zählt jener des soeben gerade erwähnten Patienten Daniel Paul Schreber¹⁶⁸, der unter dem Titel *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*¹⁶⁹ ein Buch über seine Krankheitsgeschichte veröffentlichte. Schreber fühlt, um die Welt erlösen zu können, muss er zur Frau werden. Freud interpretiert Schrebers Verlangen, etwas knapp gesagt, als unterdrückten homosexuellen Trieb, der sich auf den ihn behandelnden Arzt konzentriert.¹⁷⁰ Man bemerke, was in diesem Fall „Interpretation“ bedeutet: nämlich die Aussagen nicht beim Wort zu nehmen, sondern sie gemäß den eigenen Zwecken neu zu schreiben. Deleuze und Guattari ziehen, wiederum nicht frei von Polemik, den Schluss daraus: „Schließlich, machen wir uns da nichts vor, mag Freud die Schizophrenen nicht, nicht ihren Widerstand gegenüber der Ödipalisierung, neigt viel eher dazu, sie wie Idioten zu behandeln: sie nehmen, so sagt er, Worte für die Sachen selbst, sind apathisch, narzißtisch, vom Wirklichen abgeschnitten, sind unfähig zur Übertragung, sie haben Ähnlichkeit mit Philosophen, »unerwünschte Ähnlichkeit«.“¹⁷¹ (AÖ, S. 32) Dass die Psychoanalyse Personen mit Schizophrenie mehr und mehr aus ihrem Untersuchungsfeld ausschließt, um ihre Theorie aufrecht erhalten zu können, heißt noch lange nicht, dass sie ganz von der Bildfläche verschwunden sind. So stellen sie eine

168 Sigmund Freud: „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1909 – 1913*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 8. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (81990). S. 249 - 316.

169 Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Hrsg. und eingeleitet v. Samuel M. Weber. Frankfurt am Main: Ullstein (1973).

170 Vgl. Sigmund Freud: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides). S. 276 f.

171 Deleuzes und Guattaris Behauptungen sind nicht an den Haaren herbeigezogen: „Bei der Schizophrenie hat sich uns dagegen die Annahme aufgedrängt, daß nach dem Prozesse der Verdrängung die abgezogene Libido kein neues Objekt suche, sondern ins Ich zurücktrete, daß also hier die Objektbesetzungen aufgegeben und ein primitiver objektloser Zustand von Narzißmus wieder hergestellt werde. Die Unfähigkeit dieser Patienten zur Übertragung — soweit der Krankheitsprozeß reicht, — ihre daraus folgende therapeutische Unzugänglichkeit, die ihnen eigentümliche Ablehnung der Außenwelt, das Auftreten von Zeichen einer Überbesetzung des eigenen Ichs, der Ausgang in völlige Apathie, all diese klinischen Charaktere scheinen zu der Annahme eines Aufgebens der Objektbesetzungen trefflich zu stimmen.“ Sigmund Freud: „Das Unbewusste“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (81991). S. 264 – 303. Hier: 295.

positive Gegenkraft dar, die von der Psychoanalyse noch nicht vereinnahmt wurde und von der ausgehend Deleuze und Guattari ihre Kritik entwickeln.

Die Kritik des *Anti-Ödipus* beschränkt sich nicht auf das Feld der Psychoanalyse, sondern weitet sich – wie der Untertitel des Buches, *Kapitalismus und Schizophrenie I*, bereits anklingen lässt – auf das gesamte Gesellschaftssystem aus, in dem er ein ähnliches Muster sich wiederholen sieht, das auch im Falle der Psychoanalyse zu beobachten ist.

Auch bei Schlingensief ist ein vergleichbar immanentes Vorgehen in seiner Kritik zu finden. Er gebraucht in seinen Arbeiten häufig vom etablierten Kulturbetrieb bis dato verstoßene Trash-Genres, die er in einem politischen Feld als positive Gegenkraft reaktiviert. Einige Beispiele können das sicher am besten veranschaulichen: Die deutsche Wiedervereinigung wird als Splatter-Movie inszeniert (*Das deutsche Kettensägenmassaker*) und Asylwerbende nach dem Ausscheidemodus von *Big Brother* abgeschoben (*Bitte liebt Österreich!*), Menschen mit Behinderung werden zur Talentshow geladen (*Freakstars 3000*) und in einer anarchistischen Talkshow sollen lokal prominente Gäste den sechs Millionen deutschen Arbeitslosen via Kamera wieder Mut machen (*Talk 2000*), im Spielemodus der Millionenshow werden knifflige Rätsel von der Art wie „Ordnen Sie folgende Konzentrationslager von Nord nach Süd“¹⁷² gelöst (*Quiz 3000* – eine „multimediale Dechiffrieremaschine“¹⁷³) und im Rahmen einer Selbsthilfegruppe, die ihr Scheitern als Chance begreift, wird mit Arbeitslosen und anderen Randgruppen eine Partei der Verlierer gegründet (*Chance 2000*), welche im Bundestagswahlkampf 1998 gegen den Altkanzler Helmut Kohl und die restlichen Parteien Stimmung machte – nicht jedoch für sich als Partei, sondern für all jene, die keine Stimme haben. „Wähle Dich selbst! Dann hast du zumindest eine Stimme

172 Sh. http://www.schlingensief.com/downloads/quiz3000_pilotfragen.pdf, S. 3. Zugriff 12.03.2012.

173 Sh. www.quiz3000.de. Zugriff: 16.02.2012.

„[M]eist produziere ich Texte, indem ich sie erst in mein Diktiergerät spreche. Früher fiel mir das schwer. Da konnte ich nie frei sprechen, da verließen mich die Worte, sobald die ›RECORD‹-Taste leuchtete. Heute liebe ich es, denn beim Reden fällt es mir leicht, Punkt und Komma zu vergessen. Ich nehme mir also mein Diktiergerät und spreche hinein, wie es unmittelbar aus mir herauskommt, ohne jeden literarischen Anspruch. Das Diktiergerät vollzusprechen, es abtippen zu lassen und anschließend zusammenzustreichen, das ist die eine Methode der Textproduktion.“ (Christoph Schlingensief: Überwindung des Theaters. S. 38)

4 Wunschmaschinen

Was Wunschmaschinen sind, wie sie funktionieren und wer sie handzuhaben weiß, lässt sich nicht in drei Worten sagen. Ob dieser Begriff aber dennoch mehr als nur Rauschen und Brausen gehört haben könnte, möchte ich in diesem abschließenden Kapitel anhand einer konkreten Wunschmaschine aus dem *Anti-Ödipus* untersuchen: anhand des Tonbandgerätes. Inwiefern funktioniert das Tonbandgerät als Wunschmaschine, inwiefern kann es eine Verkettung von produktiven Fehlzündungen erzeugen und läuft insofern dann nur, indem es fortwährend zerstört?

Der Umfang des Maschinenbegriff in den Arbeiten Deleuzes und Guattaris ist bedeutend weitreichender als der des üblichen Sprachgebrauchs, welcher sich im buchstäblichen Sinne beinahe ausschließlich auf technische Objekte beschränkt. Zuerst möchte ich die Weite des Begriffs abstecken und hierzu den maschinellen Charakter von Institution und Natur herausstreichen. Anschließend werde ich die für das Verständnis des *Anti-Ödipus* entscheidende These – die behauptete Identität von gesellschaftlicher Produktion und Wunschproduktion – heranziehen, um die politische Sprengkraft von Wunschmaschinen zu veranschaulichen. Zuguterletzt wird die Praxis des sogenannten organlosen Körpers ein Thema sein.

4.1 Extension des Maschinenbegriffs bei Deleuze und Guattari

„Es sind wieder Drähte an meinem Kopf festgemacht. Sie führen in mein Gehirn. Diese große Maschine. Die große Maschine im Mittelpunkt der Welt, die uns lenkt. Wie sie dröhnt! Sie lenkt uns alle. [...] Die Wände wackeln schon.“ So spricht das Leid der Protagonistin Janice aus Ken Loachs Film *Family Life* (1971)¹⁷⁴ nachdem sie – von der Psychiatrie elend zugerichtet – nach den oft furchtbaren Regeln des Seelenheils in ein medikamentöses Delirium versetzt wurde. Oder der Patient R.A., den Félix Guattari in der clinique de La Borde unter Zuhilfenahme eines Tonbandgerätes therapeutisch betreute¹⁷⁵, schreibt in seinem Tagebuch: „Wieder einmal funktioniert mein Organismus nicht. Kein Eindruck. Kein Gefühl. Keine Erregung. Ich bin ein Idiot, eine verrostete Dampfmaschine“¹⁷⁶ Wenn es die Ärztinnen und Ärzte mit Psychosen zu tun haben, scheint die Maschine nicht weit entfernt zu sein, und nicht erst seitdem Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* in aller Ausführlichkeit behauptet haben, „daß der Schizo eine Maschine ist, alle Schizos sagen es, nicht nur der kleine Joey [der Patient einer Fallstudie Bruno Bettelheims, sh. auch AÖ, S. 48, C.W.].“ (AÖ, S. 494)

Kein Geschütz bleibt im Zeughaus, wenn es darum geht, dem Sehfeld der Psychoanalyse seine Blindheit für das Maschinelle und dessen Bedeutung auf der Ebene des Unbewussten in aller Polemik vor Augen zu führen. Was aber ist das Maschinelle, was ist seine spezifische Gestalt, die uns wissen lässt, dass wir es mit Maschinen zu tun haben, da es doch heißt: „Alles ist Maschine“ (AÖ, S. 7)? Was ist dieses Allumfassende, das die Psychoanalyse allzu leicht bereit ist, feilzubieten und gegen theatrale Projektionen auszutauschen?

174 *Family Life*. Regie: Kenneth Loach. Buch: David Mercer. Großbritannien: EMI-Films, Kestrel Films (1971). Fassung: ZDFtheaterkanal 19.04.2010. 87' 40" – 88'46".

175 Vgl.: Félix Guattari: „Monographie über R.A.“ In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 107 – 112. Hier: S. 108.

176 „Zusammenbruch eines noch nicht gelebten Lebens. Verlust des »Ich«. Auszüge aus dem Tagebuch von R.A.“ In: Félix Guattari: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 113 – 126. Hier: S. 115.

Wir können eine Vorstellung von der Weite des Begriffs einerseits und ein Verständnis seiner Funktion andererseits gewinnen, wenn wir uns daran erinnern, dass Michel Foucault das Panopticon, nachdem er im ersten Kapitel mit Nachdruck die Wichtigkeit des *Anti-Ödipus* für sein Buch *Überwachen und Strafen* betonte¹⁷⁷, eine Maschine nennt. „Das Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden“ (ÜS, S. 259). Maschinen – oder auch Gefüge, Einrichtungen, Verkettungen, alles unterschiedliche Übersetzungen des von Deleuze und Guattari gebrauchten Wortes „agencement“ – sind demnach gesellschaftliche Institutionen wie Gefängnisse, Psychiatrien, Kasernen, Schulen, Krankenhäuser, Fabriken, Asylcontainer oder auch die Couchs der PsychoanalytikerInnen. Die diesen Maschinen zugehörigen Gruppen nennt (zuerst) Guattari *unterworfenen Gruppen* (groupes assujettis), „die ihr Gesetz von außen beziehen“, im Unterschied zu den *Subjektgruppen* (groupes sujets), „die behaupten, sich aus einem inneren Gesetz heraus zu bestimmen“¹⁷⁸ (sh. auch AÖ, S. 362).

Die im Delirium auftretenden Maschinen können häufig als „Verfolgungsapparate“ (AÖ, S. 16) ausgewiesen werden. So etwa die Maschinen eingangs dieses Kapitels, von denen Janice weiß, dass sie der Fabrik zugehören, die ihren dort beschäftigten Vater zu dem macht, was er ist: ein präzise in ein Uhrwerk *eingearbeitetes* Zahnrad. Der Chef der Fabrik, um zynische Gesten keineswegs verlegen, hat Janices Vater seiner 25 treuen Dienstjahre an den Fabriksmaschinen wegen eine Uhr als Geschenk überreicht. Der Chef platziert sozusagen einen kleinen Unterwerfungsapparat in Form einer technischen Maschine auf dem Kaminsims im Wohnzimmer seiner Arbeiter, der ihnen auch außerhalb der Arbeitszeit das Tempo vorgibt (vgl. AÖ, S. 179).

177 Vgl. ÜS, S. 35, Fußnote 19: „Auf keinen Fall vermag ich durch Hinweise oder Zitate sichtbar zu machen, was dieses Buch [*Überwachen und Strafen*] G. Deleuze und seiner gemeinsamen Arbeit mit F. Guattari [*Anti-Ödipus*] verdankt“

178 Félix Guattari: „Einführung in die institutionelle Psychotherapie.“ In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 82 – 97. Hier: S. 85.

Delirierte Maschinen werden in der psychoanalytischen Lesart gerne als Metaphern für die Genitalien der Delirierenden interpretiert. Exemplarisch für diese Position ist etwa Viktor Tausk, der, sich der geringen Anzahl vorliegender Fälle bewusst, in gebotener Vorsicht schreibt:

Demnach könnte man auf die Vermutung kommen, der Beeinflussungsapparat sei eine in die Außenwelt projizierte Darstellung der Genitalien des Kranken, analog entstanden, wie die Maschine im Traum. Die häufige Klage der Schizophrenen, daß der Apparat Erektionen macht, Sperma abzieht, die Manneskraft schwächt, könnte diese Vermutung nur bestärken.¹⁷⁹

Tausk versteht die Genitalien nicht nur auf metaphorische Weise als Genitalprojektionen, sondern, das wird aus der Textstelle ebenso ersichtlich, er versucht die Schizophrenie auf die den psychoanalytischen Methoden zugängliche Sphäre des Traumes zurückführen. Ein guter Beleg dafür, wie die psychoanalytische Theorie versucht, die Neurose als den Normalfall auszuweisen und die Psychose lediglich als spezielle Variante der Neurose zu begreifen.¹⁸⁰

Kein anderer aber weiß besser davon zu berichten, wie sich der eigene Körper während der Arbeit auf die Maschinen einstellt, sich den Maschinen und ihrem Rhythmus anpasst, als jemand, der 25 Jahre lang an diesen Maschinen gearbeitet hat. Ähnliche körperliche Konditionierungen lassen sich in allen genannten Institutionen bestimmen und deuten darauf hin, dass der Körper selbst Teil eines größeren Maschinenkomplexes wird. Denn diese Institutionen reichen die Körper der unterworfenen Gruppe innerhalb der Institutionen weiter, sodass sie zusammen eine gigantische „Gesellschaftsmaschine“ (AÖ, S. 179) ergeben, die sich die Menschen als ihre Teile einverleibt: Von der Schule werden die Körper in die Armee weitergegeben, von der Armee in die Fabrik, von der Fabrik in die Psychiatrie.

179 Viktor Tausk: „Über die Entstehung der 'Beeinflussungsapparate' in der Schizophrenie“. In: Sigmund Freud (Hg.): *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Jg. 1919, Bd. 5, H. 1. S. 1 – 33. Hier: S. 9.

180 Vgl auch: Sigmund Freud: Das Unbewußte. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (81991). S. 264 – 303. Hier: S. 296 f.

Antonin Artaud spricht in seinem Radioessay *Pour en finir avec le jugement de dieu*¹⁸¹ von amerikanischen Schuljungen, die zum ersten Mal eine öffentliche Schule betreten und sogleich als Initialprüfung etwas von ihrem „Samenlikör“ spenden müssen, damit die Gesellschaftsmaschine durch künstliche Befruchtung Soldaten produzieren kann.¹⁸² Artaud konstruiert hier äußerst drastisch eine steile Vertikale, die von den Spermien, über die Ungeborenen, Schulkinder, Soldaten bis hin zu Gott höchst persönlich hinauf reicht, unter dessen Kommando die Soldaten in den Krieg zu ziehen haben. Das gesellschaftliche Feld codiert im Namen des Vaters den Samenstrom, reguliert sein Fließen und seine Einschnitte, macht jenseits von Ödipus Geburtenpolitik. Der Titel des Radioessays – „Schluss mit dem Gottesgericht“ – verspricht, diese Vertikale durchbrechen zu können. Wie das der Rezeption Deleuzes und Guattaris nach zu schaffen sei, wird im Kapitel 4.3 *Der organlose Körper* genauer besprochen.

Mit den institutionellen Maschinen aber nicht genug. Schließlich gibt es ja Maschinen kleineren Formats, die wir auch in unserem gewöhnlichen Sprachgebrauch so zu nennen gewohnt sind, die technischen Maschinen etwa, welche den Kraftaufwand der sie Bedienenden übersetzen, verstärken und weitergeben, ohne sie in das Maschinenensemble einzuverleiben. Aber auch Telefonapparate oder Tonbandgeräte. Félix Guattari hat um das Jahr 1956 zur Behandlung seines Patienten R.A., dessen Äußerungen als ödipalen Konflikt zu interpretieren naheliegend wäre¹⁸³, ein Tonbandgerät verwendet. „Ostentativ drückte ich immer dann auf den Knopf, wenn ich meinte, unser Dialog führe in eine Sackgasse oder, sagen wir, wenn mich etwas »störte«.“¹⁸⁴ Das hatte einerseits einen objektivierenden Effekt auf das Gespräch, da das Gerät als neutraler Dritter zwischen die beiden geschaltet war, andererseits konnte R.A. dadurch lernen, seine Stimme wieder zu erkennen, bis letztendlich „er selbst die Maschine war, die das zwischen uns zirkulierende Sprechen aufnahm.“¹⁸⁵ Das

181 Antonin Artaud: „Pour en finir avec le jugement de dieu.“ In: ders.: *Œuvres complètes. Vol. XIII*. Paris: Gallimard (1974). S. 67 – 104. Der Titel in der deutschen Übersetzung lautet: „Schluss mit dem Gottesgericht“.

182 Antonin Artaud: *Pour en finir avec le jugement de dieu*. S. 71.

183 Vgl. Félix Guattari: Monographie über R.A. S. 108 f.

184 Félix Guattari: Monographie über R.A. S. 108.

185 Félix Guattari: Monographie über R.A.. S. 111.

Mitspielen in einem Amateurfilm in der Rolle eines Scheinstummen hat parallel zu den Effekten des Tondbandes ein Wiedererkennen des Körperschemas bewirkt.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Guattari es vermieden hat, R.A. durch eine Behandlung nach der Theorie des Ödipuskomplexes erst recht an seine Familie zu binden, von der er doch eigentlich so zwanghaft versucht hat, loszukommen. Denn die Frage bleibt nach wie vor offen, ob

der Schizophrene krank und von der Realität abgeschnitten [ist], weil ihm Ödipus fehlt, oder weil ihm etwas in Ödipus »fehlt« - oder [ob] er vielmehr aus Gründen der Ödipalisierung krank [ist], die zu ertragen ihm unmöglich ist und wo doch alle mitwirken, sie ihm aufzudrängen (die gesellschaftliche Repression vor der Psychoanalyse)? (AÖ, S. 117)

Guattari hat seinen Patienten stattdessen mittels des Tonbandgerätes und eines Vorschlages zum Schreiben gebracht, der darin bestand, *Das Schloß* aufgrund gewisser Parallelen zwischen R.A. und Kafka abzumalen (das Gelesene konnte er nicht verstehen). So hat R.A. „eine symbolische Persönlichkeit erworben, zu der er steht, die den Sinn seiner Krankheit verändert und die er nicht mehr mit dem Gefühl einer quasi magischen Zugehörigkeit zu seiner Familie erlebt, in der seiner Ansicht nach »alle krank sind.«“¹⁸⁶

Nachdem Deleuze und Guattari den Umfang des Maschinenbegriffs so gefasst haben, dass er neben technischen Objekten auch Institutionen und deren jeweilige Gruppe enthält, sind wir gemäß den Bemerkungen über Lenz eingangs des *Anti-Ödipus* dazu angehalten, auch alle Gegenstände der Natur diesem Begriff zuzurechnen. Schließlich gibt es ja in der Terminologie des *Anti-Ödipus* noch „Maschinen des Himmels, die Sterne oder der Regenbogen, Maschinen des Gebirges, die sich mit den Maschinen seines [Lenzens] Körpers vereinigen.“ (AÖ, S. 7) Georg Büchner zeigt das schizophrene Umherschweifen Lenzens, der die Vereinigung – oder genauer – der *in der* Vereinigung seines Körpers mit dem Gebirge, den Wäldern, den Tälern oder dem kalten Brunnen *begehrt*. Er fasst das Begehren ohne Leerstelle. „Es wirkte alles

186 Félix Guattari: Monographie über R.A. S. 112.

wohltätig und beruhigend auf ihn.“¹⁸⁷ Wenn aber Kaufmann, ein Freund Lenzens Familie, ihn mit der Bitte aufsucht, zu seinem Vater zurückzukehren, zerspringt seine ohnehin bruchhafte Welt:

»Hier weg, weg? nach Haus? Toll werden dort? Du weißt, ich kann es nirgends aushalten als da herum, in der Gegend. Wenn ich nicht manchmal auf einen Berg könnte und die Gegend sehen könnte, und dann wieder herunter ins Haus, durch den Garten gehn und zum Fenster hineinsehn – ich würde toll! toll! Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bißchen Ruhe jetzt, wo es mir ein wenig wohl wird! Weg, weg? Ich verstehe das nicht, mit den zwei Worten ist die Welt verhunzt.“¹⁸⁸

Während Lenz in enger Verbindung mit der Natur zu leben wünscht, da er glaubt, „es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden, für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben“¹⁸⁹, verfolgt seine Familie alleine das Ziel, ihn zur Verantwortung, zu seinem Beruf und zu seinem Platz in der Gesellschaft zu zwingen¹⁹⁰. Die Wunschmaschine entsteht hier in der Verbindung des Körpers mit den Naturelementen, die gemeinsam ein Ensemble bilden, das den Wunsch zwischen seinen Teilen zirkulieren lässt.

Um den naheliegenden Einwand, Deleuze und Guattari bedienten sich zur Entwicklung ihres Maschinen- und Schizophreniebegriffs freizügig literarischer Quellen, vorab zu entkräften, sei darauf hingewiesen, dass sich Georg Büchner bezüglich der Krankheitssymptome äußerst genau an den Aufzeichnungen Jean-Frédéric Oberlins über dessen Begegnung mit Jakob Michael Reinhold Lenz orientierte. Ein Brief Karl Gutzkows an Büchner vom 28. September 1835 lässt sogar vermuten, dass Büchner parallel zu seinem literarischen Text die Veröffentlichung eines biographischen Sachartikels über Lenz in Erwägung zog.¹⁹¹ Da die anti-ödipale Schizophrenie des Weiteren nie als klinische Entität

187 Georg Büchner: „Lenz“. In: ders.: *Werke und Briefe*. Neue, durchgesehene Ausgabe. Herausgegeben von Fritz Bergemann. Frankfurt am Main: Insel (13 1979). S. 85-111. Hier: S. 89.

188 Georg Büchner: Lenz. S. 97.

189 Georg Büchner: Lenz. S. 93.

190 Georg Büchner: Lenz. S. 103.

191 Vgl. Michael Will: „Autopsie“ und „reproduktive Phantasie“. *Quellenstudie zu Georg Büchners*

sondern als Prozess betrachtet wird, gibt es keinen Grund, weshalb das künstlerische Kreieren von diesen Prozessen ausgeschlossen sein sollte (vgl. AÖ, S. 492). Und außerdem: „Finden wir uns mit dem Gedanken ab, daß einige Künstler oder Schriftsteller [gemeint sind hier Samuel Beckett und Antonin Artaud] mehr über die Schizophrenie wußten als die Psychiater und Psychoanalytiker.“¹⁹²

4.2 Das Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Produktion und Wunschproduktion

Um das Verhältnis der technischen, natürlichen Maschinen zu den institutionellen Maschinen zu diskutieren und nicht zuletzt auch, um eine Kostprobe von der Polemik des *Anti-Ödipus* zu geben, möchte ich auf eine Stelle verweisen, in der Gilles Deleuze und Félix Guattari wieder auf das zuvor erwähnte Tonbandgerät zu sprechen kommen:

Am Eingang des Analytikerzimmers steht geschrieben: laß deine Wunschmaschinen draußen vor der Tür, verzichte auf deine elternlosen und zölibatären Maschinen, auf dein Tonband und dein kleines Fahrrad, tritt ein und laß dich ödipalisieren. Alles erwächst dem, angefangen mit dem unbeschreibbaren Charakter der Behandlung, ihrem endlosen, zutiefst kontraktuellen Charakter: Redestrom gegen Geldstrom. Da reicht es schon aus, wenn das eintritt, was man eine psychotische Episode nennt: ein Schizophrenieeinbruch, wir tragen eines Tages unser Tonband ins Zimmer des Analytikers, Halt, unberechtigtes Eindringen einer Wunschmaschine, und plötzlich ist alles auf den Kopf gestellt, wir haben den Vertrag gebrochen, haben nicht am Prinzip des Ausschlusses des Dritten festgehalten, wir haben diesen Dritten, die Wunschmaschine persönlich, mitgebracht. (AÖ, S. 70 f.)

Erzählung „Lenz“: Würzburg: Königshausen & Neumann (2000). S.52 – 54.

¹⁹² Gilles Deleuze: „Schizophrenie und Gesellschaft“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 – 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1995). S. 18 – 29. Hier: S. 26.

Das Fahrrad Molloy's, dessen „Hupe ertönen zu lassen [...] [ihm] wahre Freude, fast eine Wollust“¹⁹³ bereitet, und das Tonbandgerät als objektivierenden Dritten: diese beiden in die psychoanalytische Sitzung einzuführen, würde, so die Behauptung, den analytischen Vertrag brechen. Die Behauptung, die psychoanalytische Institution könne allein durch die Verwendung eines Tonbandgerätes gesprengt werden, lässt diese als ein äußerst idiosynkratisches, leicht reizbares, wie auf Watte gebettetes Gebilde erscheinen. Gibt es aber abseits dieser Polemik gegen die analytische Tradition der Psychoanalyse inhärente Gründe, weshalb sie Tonbandaufnahmen während der Sitzungen ausschließen sollte? Und tut sie das denn überhaupt?

Eine der wichtigsten Thesen im gesamten *Anti-Ödipus* ist die behauptete Identität von gesellschaftlicher Produktion und Wunschproduktion. Beide gehören zwar unterschiedlichen Ordnungen, „Größenverhältnissen“ (AÖ, S. 41, oder auch S. 371) an, werden jedoch zugleich beide im wörtlichen Sinne gleicher Maßen gemessen, nämlich mit dem Maß des Wunsches. Das Gemälde Richard Lindners *Boy with machine*, dessen Kopie in der französischen Originalausgabe dem ersten Kapitel des *Anti-Ödipus* vorangestellt ist, bringt diese behauptete Identität zur Darstellung. Das Bild „zeigt ein übergroßes, aufgeschwemmtes Kind, das eine seiner kleinen Wunschmaschinen einer schweren technischen, gesellschaftlichen Maschine aufgefropft hat und derart funktionieren läßt.“ (AÖ, S. 14) Das Entscheidende sowohl an Lindners Gemälde als auch an der Beschreibung Deleuzes und Guattaris ist nun aber, dass völlig unbestimmt bleibt, ob die Wunschmaschine des Jungen funktioniert, weil sie einer Gesellschaftsmaschine angeschlossen ist, oder ob nicht vielmehr die Wunschmaschine des Jungen die Gesellschaftsmaschine betreibt.

Wenn nun das Tonbandgerät in die psychanalytische Sitzung eingeführt wird, treffen Maschinen zweier Ordnungen (fr. régime) aufeinander: die institutionelle Maschine der psychoanalytischen Therapie, die wesentlich vom kapitalistischen Produktionssystem vereinnahmt ist, und die technische Maschine des Diktiergerätes, welche ausdrücklich als

193 Samuel Beckett: „Molloy“. Übersetzt von Erich Franzen. In: ders.: *Molloy. Malone stirbt. Der Namenlose. Drei Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2005). S. 5 – 243. Hier: S. 20.

Wunschmaschine klassifiziert wird, also als eine Maschine, die nur funktioniert, indem sie zerstört. Die Wunschmaschinen stellen immer die herrschende Ordnung in Frage, „keine Wunschmaschine, die nicht ganze gesellschaftliche Sektoren in die Luft jagte“ (AÖ, S. 150), weshalb eine Gesellschaftsmaschine auch immer bemüht ist, sie für sich zu vereinnahmen, ihnen einen Platz zuzuteilen, sie ruhig zu stellen oder, wenn es nicht anders geht, sie zu verbannen und auszuschließen.

Hat nun aber die Psychoanalyse tatsächlich kein Interesse daran, mit Tonbändern zu arbeiten? Scheut sie diese Maschinen denn wirklich wie eine gefährliche Krankheit? Seit dem Erscheinen des *Anti-Ödipus* sind bis dato bereits annähernd vierzig Jahre verstrichen, die auch an der psychoanalytischen Theorie und Praxis nicht spurlos vorüber gegangen sind. So haben etwa Helmut Thomä und Kächele Horst die Verwendung von Tonbandgeräten in psychoanalytischen Sitzungen in ihrem umfassenden zweibändigen Buch über die psychoanalytische Theorie und Praxis mit einem eigenen Kapitel gewürdigt. Sie weisen jedoch tatsächlich darauf hin, dass die „Einführung von Tonbandaufnahmen [...] die Berufsgemeinschaft der Psychoanalytiker offensichtlich stärker als die Patienten selbst [beunruhigte].“¹⁹⁴ Damit ist allen voran Kurt Eissler und seine normative Idealtechnik gemeint, die als Reaktion auf die befürchtete Verwässerung der Psychoanalyse forderte, dass sich AnalytikerInnen wieder vermehrt auf ihr Kerngeschäft, die Deutung, zu konzentrieren hätten, anstatt auf die emotionale Erfahrung der PatientInnen in der Beziehung zu ihren AnalytikerInnen aufzubauen.¹⁹⁵

Die Idealtechnik fordert also von den Analysierenden: sich zurückzunehmen, möglichst wenig Fragen zu stellen, die Analysierten alleine sprechen zu lassen, sie nicht vom Hier und Jetzt abzulenken. Und die Idealtechnik fordert von den Analysierten, sich zu den verdrängten frühkindlichen Erinnerungen vorzuwagen, damit den Analysierenden nichts weiter zu tun übrig bleibt, als schweigsam Auffälliges zu notieren. Die PatientInnen sind angehalten, sich in

194 Helmut Thomä/Horst Kächele: *Psychoanalytische Therapie. Bd. 2. Praxis*. Heidelberg: Springer Medizin Verlag (2006). S. 295.

195 Vgl.: Michael Ermann: *Psychoanalyse in den Jahren nach Freud. Entwicklungen 1940 – 1975*. Stuttgart: Kohlhammer (2009). S. 49 – 51.

ihr Ich zu versenken, in dem sie „gleich einem analytischen Hamster im Tretrad des Imaginären und Symbolischen zu kreisen“ (AÖ, S. 398) haben.

Je mehr die PatientInnen dazu gebracht werden, sich in ihre Erinnerungen, ins Reich des Imaginären und Symbolischen zu versenken, desto weiter entfernen sie sich von den Maschinen, desto stärker gerät die Verteilung der Personen im Raum in Vergessenheit (die Analysierenden platzieren sich oft vor Fenstern, damit sie durch den Lichteinfall für den Analysierten zu einer Silhouette werden) und - desto störender wirkt das leise kontinuierliche Surren eines Tonbandgerätes.

Es gibt noch weitere Gründe, weshalb die orthodoxe Theorie der Psychoanalyse von Tonbandaufnahmen während der Sitzung Abstand suchen könnte. Denn zum Einen ist das Tonband hinsichtlich seiner Aufzeichnung des gesprochenen Inhalts nicht selektiv. Alles wird gespeichert, also auch jene Inhalte, die den erfahrenen Analysierenden womöglich als für den zu behandelnden Komplex vernachlässigungswürdig erscheinen und die sie andernfalls, indem sie den Bleistift beiseite legen, unter den Tisch fallen lassen könnten. Die geschulten Psychoanalysierenden trennen ganz automatisch Zeichenverbindungen aus dem Redestrom der Analysierten heraus, um ihnen ein ödipales Krankheitsbild zu machen, als dessen Urheber sich die Analysierten selbst wähnen sollen.¹⁹⁶ Sie sollen sich als „Äußerungssubjekt“ ihrer eigenen Aussagen betrachten, gleichzeitig aber ein gemäß der psychoanalytischen Theorie angepasstes, vorgefasstes „Aussagesubjekt“ reproduzieren.¹⁹⁷ Das Tonband hingegen zeichnet den gesamten Redestrom auf, also auch jene Zeichenverbindungen, die unter Umständen Sand im psychoanalytischen Getriebe sein können. Zum Anderen zeichnet das Tonbandgerät auch

196 Durch diese Tätigkeit können die Analysierenden als Agenten der Gesellschaftsmaschine ausgewiesen werden, deren Aufgabe immer darin besteht, „die Wunschströme zu codieren, sie einzuschreiben und aufzuzeichnen, dafür zu sorgen, daß kein Strom fließt, der nicht gestempelt, kanalisiert, reguliert ist.“ (AÖ 43)

197 Vgl.: Gilles Deleuze: „Vier Thesen über die Psychoanalyse.“ In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 – 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12005). S. 75 – 83. Hier: S. 78. Oder auch: „(es gehört zum psychoanalytischen »Vertrag«, die gelebten Zustände des Patienten zu reduzieren und sie in Phantasien zu übersetzen).“ (AÖ, S. 497)

die Art mit auf, *wie* etwas gesagt wird, welche durch die Übersetzung des Gesprochenen in das geschriebene Wort potentiell verloren ginge.

Kurz: „Die Psychoanalyse als Ganzes ist dafür geschaffen, die Leute am Sprechen zu hindern und ihnen alle Voraussetzungen einer wahren Äußerung zu entziehen.“¹⁹⁸ Die Einführung des Tonbandgerätes in die psychoanalytische Praxis funktioniert insofern als störende Intervention, als es die Stimme der Analysierten, ihre je eigene Stimme, wieder hör- und wahrnehmbar macht, und zwar in einer Objektivität, die es mit der „Pseudo-Neutralität des ödipalen Analytikers, der nur Vater und Mutter will, nichts anderes *hört* als das“ (AÖ, S. 145, Hervorhebung von mir), *aufnehmen* kann.

Geht die zuvor als Maschine bestimmte Institution der Psychoanalyse aber eine Verbindung mit der technischen Maschine des Tonbandgerätes ein, bilden sie eine maschinelle Verkettung, entsteht eine Wunschmaschine, die in der Lage ist, die maschinelle Institution zu stören. Als Effekt dieser Verbindung kann selbstverständlich auch der Fall eintreten, dass das Tonbandgerät durch die Vereinigung Schaden nimmt, die AnalytikerInnen das Gerät zerstören oder, wie billig, das Wechseln der Batterien *vergessen*.

4.3 Der organlose Körper

Implizit wurde bislang immer dann, wenn von Maschinen die Rede war, gleichzeitig auch das Thema des *organlosen Körpers* angesprochen. Denn jede Maschine hat zwei Gesichter, von denen das jeweilige jeweils dann zum Vorschein kommt, wenn sich eine Maschine innerhalb eines totalen Regimes entweder organisieren lässt oder wenn eine Maschine sich dieser Organisation widersetzt, ihr entzieht und sich auf den organlosen Körper zurück bewegt, um sich von den lärmenden Verbindungen zu erholen und für neue Verbindungen offen zu halten.¹⁹⁹ Denn die „Wunschmaschinen erschaffen uns einen Organismus, doch innerhalb

198 Gilles Deleuze: Vier Thesen über die Psychoanalyse. S. 79.

199 „Wunschmaschinen einerseits, organische, technische und Gesellschaftsmaschinen andererseits: es sind dieselben Maschinen unter jeweils spezifischen Bedingungen.“ (AÖ, S. 370)

dieser seiner Produktion leidet der Körper darunter, auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt eine Organisation zu besitzen.“ (AÖ, S. 14) Der Charakter einer Maschine lässt sich demnach durch die Art des Gebrauchs, bzw. durch die Art der Verbindung bestimmen, die sie mit anderen Maschinen eingeht, und nicht durch ihre internen Eigenschaften, die ohnehin nichts anderes wären als Verbindungen von Elementen. Ein Tonbandgerät in einer psychoanalytischen Sitzung hat einen anderen Charakter als etwa ein Tonbandgerät in einem polizeilichen Verhör, selbst wenn es sich in beiden Situationen um ein und dasselbe Gerät handelt.

Flieht ein Teil der Maschine diese totalitäre Verbindung, um sich anderen Prozessen zu öffnen, sprechen Deleuze und Guattari in Anschluss an Antonin Artaud, der diesen Begriff in seinem bereits zitierten Radioessay zum ersten Mal verwendete²⁰⁰, vom „organlosen Körper“. Sich einen organlosen Körper zu schaffen, eine Praxis, die sich nicht gegen die Organe sondern gegen die Organisation der Organe richtet²⁰¹, erweist sich als aktive Fluchtlinie, die entlang zu schreiten ermöglicht, sich der unzähligen, allgegenwärtig wirksamen Machtpositionen zu entziehen.

Der organlose Körper selbst hat wiederum einen doppelten Charakter.²⁰² Insofern er sich der Organisation widersetzt und neuen Werdens-Prozessen öffnet, hat er selbst innerhalb der Wunschproduktion seinen Ort. „Der organlose Körper ist der unproduktive; und wird gleichwohl an seinem Ort und zu seiner Zeit innerhalb der konnektiven Synthese als Identität des Produzierens und des Produkts geschaffen“ (AÖ, S. 15). Der „Wunsch wünscht/begehrt *auch* ihn“ (AÖ, S. 14), den Stillstand, den Tod.

Innerhalb dieses unproduktiven Stillstands bilden sich auf dem organlosen Körper Intensitätszonen des Begehrens. Einige Beispiele können diese Form der Wunschproduktion

200 Sh. Fußnote 181.

201 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: „28. November 1947 - Wie schafft man sich einen organlosen Körper“. In: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag (52002). S. 205 – 229. Hier: S. 218.

202 Vgl. Monique David-Ménard: „Was tun mit dem organlosen Körper?“ In: Éric Alliez, Elisabeth von Samsonow (Hg.): *Biographien des organlosen Körpers*. Trans Art Band IV. Wien: Turia + Kant (2003). S. 78 – 94. Hier: S. 78.

innerhalb des Produktionsstillstandes am besten veranschaulichen. Ein werbender Ritter im Mittelalter macht durch seinen Minnesang vor dem Fenster der umworbenen Frau seine Liebe *spürbar*, ohne dass diese erst durch die Vereinigung mit den Geschlechtsorganen der Frau in Erfüllung gehen müsse. Sein Gesang trägt somit nicht das Stigma des Mangels, ist nicht bloßer Ausdruck einer unerfüllten Begierde, ganz gleichgültig ob die Frau seinem Werben noch nicht nachgegeben hat oder es womöglich gar nie akzeptieren wird.²⁰³ Der Wunsch ist bereits in der Reorganisation der Organe erfüllt, die im Liebesspiel die Stimmbänder anstelle der Geschlechtsorgane einsetzt. Ähnliches behaupten Deleuze und Guattari auch von den Praktiken der MasochistInnen. Diese als krankhafte-perversen Lustgewinn in der Erfahrung des Schmerzes zu interpretieren, würde ihren programmatisch-experimentellen Charakter, ihren kreativ-produktiven Aspekt der Erfahrung neuer Möglichkeiten des Begehrens verfehlen.²⁰⁴

Andererseits – und darin besteht neben der möglichen Zerstörung der Organe eine weitere Gefahr in der Produktion eines organlosen Körpers – bildet er das Einfallstor für die Organisationskräfte der Gesellschaft. Als unproduktives Aggregat zieht er wie ein Magnet die Maschinen an sich, die nichts mehr wünschen, als ihn zu einem Zahnrad ihres Getriebes zu machen, ihre Zahnräder in sein Fleisch zu treiben. Der Satz: „Der Wunsch begehrt *auch* ihn, den Tod“ (AÖ, S. 14) erhält nun eine weitere Bedeutung. Der Wunsch begehrt zwar einerseits das Erzielen und Aufrechterhalten des Stillstandes, andererseits aber wird der Wunsch sozusagen auch zum Stalker des Stillstandes. Er begehrt den Tod nicht *nur* seines Stillstandes wegen, sondern auch um seine brach liegende Masse neu zu organisieren. Insofern werden die Wunschmaschinen innerhalb eines totalitären, paranoischen Regimes auch als „Verfolgungsapparate“ bestimmt, weil sie dem müßiggängerischen Charakter des organlosen Körpers eine Organisation aufzuzwingen suchen:

203 Gilles Deleuze/Félix Guattari: 28. November 1947 - Wie schafft man sich einen organlosen Körper. S. 214 f.

204 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: 28. November 1947 - Wie schafft man sich einen organlosen Körper S. 213 f.

Wir glauben, daß die sogenannte Urverdrängung keine andere Bedeutung hat: daß sie nicht »Gegenbesetzung« meint, sondern jenes Abstoßen der Wunschmaschinen durch den organlosen Körper. Ebenso bedeutet die paranoische Maschine den Einbruch der Wunschmaschinen auf den organlosen Körper und dessen abstoßende Reaktion, die jene Maschinen insgesamt als Verfolgungsapparate ausweist. (AÖ, S. 15 f.)

Hier ist nun leider nicht der Platz, um das etwas verworrene Freud'sche Konzept der Urverdrängung und der Gegenbesetzung, wie er es in seinen Aufsätzen *Die Verdrängung*²⁰⁵ und *Das Unbewusste*²⁰⁶ dargestellt hat, näher zu erläutern.²⁰⁷ Interessant erscheint mir hier vielmehr die Wortwahl Deleuzes und Guattaris, wo doch „Glaube“ und „Bedeutung“ für gewöhnlich nicht zum aktiven Wortschatz des *Anti-Ödipus*, sondern viel eher zu den angeblich überkommenen Kategorien zählen. Denn sie richten in aller Entschiedenheit den Vorwurf

an die Adresse der Psychoanalytiker [...]: daß sie daran glauben, an den Mythos, an Ödipus, an die Kastration. Ihre Antwort: die Frage ist nicht, ob wir daran glauben, sondern ob das Unbewußte selbst daran glaubt. Aber um welches, auf einen Glaubensstatus reduzierte Unbewußte handelt es sich da? Wer injiziert ihm den Glauben? (AÖ, S. 138)

Wenn sie nun behaupten, sie würden das unklare Konzept der Urverdrängung anhand der Abstoßung der Wunschmaschinen vom organlosen Körper zu erklären *glauben*, bezieht sich der Glaube nicht auf den organlosen Körper, sondern auf die Möglichkeit einer Auflösung der Freud'schen Verwirrung, die von den Begriffen der Urverdrängung und der Gegenbesetzung ausgeht.

205 Sigmund Freud: „Die Verdrängung“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (⁸1991). S. 248 – 261. Hier: S. 250.

206 Sigmund Freud: „Das Unbewusste“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (⁸1991). S. 264 – 303. Hier: S. 280.

207 Vgl. Cord Friebe: *Theorie des Unbewussten. Eine Deutung der Metapsychologie Freuds aus transzendentalphilosophischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann (2005). S. 128 – 144.

Um abschließend das Konzept der Wunschmaschinen und die Praxis des organlosen Körpers noch einmal zusammenzufassen: Der organlose Körper bildet einerseits eine Intensitätszone des Begehrens, andererseits birgt die Praxis, einen solchen Körper zu schaffen, große Gefahren hinsichtlich der Verletzung seiner Organe und hinsichtlich der darauffolgenden gewaltsamen Organisation durch die von außen eindringenden Wunschmaschinen. Des Weiteren „unterstellen“ Deleuze und Guattari, „daß alles sich auf dem organlosen Körper vollzieht; doch besitzt dieser gleichsam zwei Seiten“ (AÖ, S. 360), welche wiederum auf die zwei Gesichter der Maschinen verweisen, wie sie anfangs dieses Kapitels, wenn auch ohne diese Bezeichnung, aufgetreten sind: paranoische und schizophrene Maschinen. Diese Unterscheidung zwischen den beiden Maschinentypen liest sich wie eine Vorstufe der späteren Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten. „Der Paranoiker macht Massen zu Maschinen, er ist der Künstler großer molarer Einheiten, statistischer Formationen, herdenhafter Gebilde, organisierter Massenphänomene.“ (AÖ, S. 361) Er installiert sozusagen das Tonbandgerät im polizeilichen Verhör und wertet gleichzeitig die Bänder aus. Er sagt etwa: „Eine Gesellschaft, die auf keiner gemeinsamen Wertebasis beruht, führt unweigerlich zum Chaos.“²⁰⁸

Die Schizophrenen hingegen beschreiten „den anderen Weg [...], den der Mikrophysik, den der nicht mehr den statistischen Gesetzen gehorchenden Moleküle; den der Wellen und Korpuskeln, Ströme und Partialobjekte, die nicht mehr den großen Zahlen unterworfen sind, infinitesimale Fluchtlinien statt Perspektiven großer Einheiten.“ (AÖ, S. 361) Ohne je darum gebeten worden zu sein, legen sie ein Tonbandgerät neben die Couch ihrer Psychoanalytiker und haben Freude daran, das Band so lange voll zu sprechen, bis es aus der Apparatur herausquillt.

208 Ein Zitat Jörg Haiders, das auf Schlingensiefs Container zu finden war. Sh. Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 13'05".

5 Schlussbemerkungen: Maschinelle Verkettungen *als*

Selbstprovokation?

In Schlingensiefs Konzept der Selbstprovokation werden, wie wir gesehen haben²⁰⁹, protofaschistische Elemente einer molekularen Ebene durch Abnützung zerstört, indem sie auf einer molaren, gesellschaftlichen Ebene zunächst aktiviert – provoziert werden. Schlingensief installiert seine Abschiebemaschine nicht aus dem Grund, die Österreicherinnen und Österreicher ein wenig zu ärgern, sondern um eine kollektive Kläranlage zur Entsorgung dieser Elemente bereitzustellen.

Vergleicht man dieses Vorgehen Schlingensiefs mit der Skizzierung des Konzepts der Wunschmaschinen, ist zunächst auffällig, dass in beiden eine unmittelbare Verbindung zwischen molarer und molekularer Ebene, zwischen Makro- und Mikrophysik, zwischen Wunsch- und gesellschaftlicher Produktion besteht, deren Bindeglied jeweils der (organlose) Körper, respektive das Selbst ist, wie es im Begriff der *Selbstprovokation* auftritt. Genauso augenfällig wie diese erste Gemeinsamkeit sind jedoch auch die Unterschiede. Paranoische, faschistische Organisationen entstehen nach Deleuze und Guattari nicht auf der molekularen, mikrophysischen Ebene, sondern im Makrobereich der paranoischen gesellschaftlichen Maschinen. Von den Bewegungen der molekularen Ebene bleibt vielmehr zu hoffen, dass sie die gesellschaftlichen Formierungen und Einschreibungen unterlaufen können. Diese Gebrauchsweisen der Ordnungsebenen, die Mikroebene als Fluchtlinie und die Makroebene als Kontrollraster, sind in den Ansätzen Deleuzes und Guattaris einerseits und Schlingensiefs andererseits jeweils umgekehrt.

Die Provokation der protofaschistischen Elemente auf der Molekularebene, von welchen zu befürchten ist, dass sie über den Körper Kontrolle ausüben, bleibt jedoch paradox. Denn

209 Sh. S. 75 dieser Arbeit.

Schlingensiefs Container setzt zwar die vereinheitlichende Maschinisierung der Massen, wie sie auf den Wahlplakaten der FPÖ vorangekündigt wurde, beim Wort nehmend um. Paradox bleibt das Unternehmen aber deshalb, weil kaum jemand vorweg ernsthaft vermutet haben dürfte, dass ein Verschleiß der protofaschistischen Moleküle auf der Ebene des Selbst aus diesem Projekt der Umsetzung resultieren wird. Vielmehr dürfte allen klar gewesen sein, dass diese Aktion als Anmaßung empfunden und deshalb entsprechend geahndet werden; dass der Verschleiß also nicht auf einer molekularen Ebene des Körpers, sondern auf einer handgreiflichen Ebene des Containers stattfinden wird.

Schlingensiefs paranoische Maschinisierung der Massen wurde von der österreichischen Bevölkerung nun tatsächlich als schizophrene Maschine wahrgenommen und selbst Ziel der Zurechtweisung durch die Massen. Insofern bildete die Gesellschaft den Verfolgungsapparat, der auf den organlosen Körper einstürzte, um ihn zu organisieren. Interessanterweise kann nun aber tatsächlich infolge einer Verkettung die Selbstprovokation als Effekt der Maschinisierung der Massen eintreten: nämlich dann, wenn die Akteure beginnen, ihre eigene Rolle zu reflektieren und sich fragen, *wer* ihnen denn eigentlich diese Polizeiuniform angezogen hat, die sie dazu veranlasst, in das Projekt kontrollierend einzugreifen. Schlingensief dazu:

Da bin ich, wie soll man sagen, ein kleiner Therapeut, ein kleiner Chefarzt in einer Klinik und da bin ich auch stolz drauf, dass ich teilweise die Patienten von ihrer Lüge kurz entführen kann in ihren tatsächlichen Zustand und dann können wir uns das angucken und dann können wir sehen: Wann tritt die Besserung ein und wann nicht.²¹⁰

Der selbstprovokative Effekt entsteht demnach erst in der paranoischen *Reaktion* auf den Container und nicht in dessen vereinheitlichender Maschinisierung der Massen.

Der Unterschied zwischen paranoischen und schizophrenen Maschinen bleibt, im Gegensatz zum Unterschied zwischen dem Glatten und dem Gekerbten, zu statisch und zu

210 Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. 79'07" – 79'27".

symmetrisch, um zu klären, wie eine schizophrene Maschine eine paranoische Maschine für sich vereinnahmen kann (oder umgekehrt). Aber genau das, möchte ich sagen, macht Schlingensiefs Container: Er vereinnahmt eine paranoische Abschiebemaschine, um Störungen in die gesellschaftliche Produktion einer einheitlichen Masse zu injizieren.

6 Abstract

Gelegentlich bezeichnet Christoph Schlingensiefel sowohl seine Wien-Aktion *Bitte liebt Österreich!* als auch Teile seiner Arbeiten im Film - die *Deutschland-Trilogie* - als „Selbstprovokation“. Diese Arbeit folgt den Spuren dieses Begriffs, indem sie die Aktion aus ihren materialistischen Möglichkeitsbedingungen heraus nachzuzeichnen versucht. Zu diesen Bedingungen gehört zunächst der Container der Transportwirtschaft, selbstverständlich aber auch der Container, wie er in der Reality-TV-Show *Big Brother* eine Rolle spielt. Zuguterletzt haben Schlingensiefel und sein Filmteam bereits im Jahr 1991/92 während der Dreharbeiten zu *Terror 2000* Bekanntschaft mit einem Container zur Unterbringung von Asylwerbenden gemacht.

Ich gehe grundsätzlich davon aus, dass Schlingensiefs Container-Projekt in Begriffen der Funktionalität zu beschreiben und nicht als Repräsentation gesellschaftlicher Verhältnisse aufzuassen ist. Darin korrespondiert diese Herangehensweise mit wichtigen Themen aus Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *Anti-Ödipus*, deren Konzept der maschinellen Verkettungen mit Schlingensiefs Arbeiten verglichen wird. „Die Wunschmaschinen“, so die Bezeichnung des grundlegenden Konzeptes des *Anti-Ödipus*, „laufen nur als gestörte, indem sie fortwährend sich selbst kaputt machen.“ (AÖ, S. 14) Schlingensiefs Container-Projekt wird als Installation einer Wunschmaschine verstanden, anhand derer Verständnisschwierigkeiten dieses Konzeptes aus dem Weg geräumt werden sollen.

7 Lebenslauf

Christian Wimplinger

*12.09.1986 in Ried im Innkreis

2006	Matura an der Handelsakademie Ried im Innkreis
2006 – 2012	Studium der Philosophie, Germanistik, Theater- Film- und Medienwissenschaft (abgebrochen)
2009 – 2010	Auslandsaufenthalt an der Universität Zürich

8 Siglenverzeichnis

AÖ	Anti-Ödipus
CP	Das Container-Prinzip
EU	Der eigentliche Unfall
GuG	Das Glatte und das Gekerbte
ÜS	Überwachen und Strafen

9 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Artaud, Antonin: „Pour en finir avec le jugement de dieu.“ In: ders.: *Œuvres complètes. Vol. XIII*. Paris: Gallimard (1974). S. 67 – 104.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam-Verlag (2002).
- Beckett, Samuel: „Molloy“. Übersetzt von Erich Franzen. In: ders.: *Molloy. Malone stirbt. Der Namenlose. Drei Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2005). S. 5 – 243.
- Boulez, Pierre: *Musikdenken heute* 1. Aus dem Französischen von Josef Häusler. Mainz: Schott (1963).
- Büchner, Georg: „Lenz“. In: ders.: *Werke und Briefe*. Neue, durchgesehene Ausgabe. Herausgegeben von Fritz Bergemann. Frankfurt am Main: Insel (¹³1979). S. 85-111.
- Butler, Samuel: *Erewhon: or Over the Range*. London: Jonathan Crane (1921).
- Darwin, Charles: *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn*. Nach der dritten englischen Auflage und mit neueren Zusätzen des Verfassers für diese deutsche Ausgabe. Aus dem Englischen übersetzt und mit Bemerkungen versehen von H. G. Bronn. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung und Druckerei (1863).
- Deleuze, Gilles: „A quoi reconnaît-on le structuralisme?“ In: François Châtelet (Hg.): *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*. Paris: Hachette (1973).
- : *Woran erkennt man den Strukturalismus*. Übersetzt von Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller. Berlin: Merve Verlag (1992).
- : *Unterhandlungen. 1972 – 1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹1993).
- : *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 – 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹2005).
- : *Nietzsche und die Philosophie*. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt (2008).

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹1977).
- : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit (1980).
- : *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag (⁵2002).
- : *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Nouvelle édition augmentée réimprimée. Paris: Les Éditions de Minuit (2008).
- Descartes, René: *Bericht über die Methode, die Vernunft richtig zu führen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu erforschen*. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam (2001).
- Freud, Sigmund: „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1909 – 1913*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 8. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (⁸1990). S. 249 – 316.
- : „Die Verdrängung“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (⁸1991). S. 248 – 261.
- : „Das Unbewusste“. In: ders.: *Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (⁸1991). S. 264 – 303.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Über Laokoon“. In: ders.: *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. Hamburger Ausgabe, Bd. 12. S. 56 – 66.
- Guattari, Félix: „Einführung in die institutionelle Psychotherapie“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 82 – 97.
- : „Die Kausalität, die Subjektivität und die Geschichte“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 139 – 166.
- : „Maschine und Struktur“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 127 – 138.
- : „Monographie über R.A.“ In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 107 – 112.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977).

Jelinek, Elfriede: „Der Raum im Raum“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2000). S. 159 – 162.

-----: „Ich liebe Österreich“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2000). S. 151 – 152.

-----: „Interferenzen im E-Werk“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2000). S. 163 – 166.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. v. Ingeborg Heidemann. Stuttgart: Reclam (2003).

Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“. In: ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Naumann. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag (1994). S. 282 – 284.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Reclam (1987).

Nietzsche, Friedrich: „Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile“. In: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München: DTV-Verlag (1999).

Poet, Paul/Kepplinger, Christoph: „Der Protest ist angekommen! Zur Aktion Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche. Paul Poet im Gespräch mit Christoph Kepplinger.“ In: Pia Janke/Theresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Unter Mitarbeit von Günter Dumele, Lisa Gerstl und Agnes Zenker. Reihe: Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Bd. 8. S. 460 – 464.

R.A.: „Zusammenbruch eines noch nicht gelebten Lebens. Verlust des »Ich«. Auszüge aus dem Tagebuch von R.A.“ In: Félix Guattari: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976). S. 113 – 126.

Roth, Joseph: *Der Leviathan*. Hrsg. v. Konstanze Fliedl. Stuttgart: Reclam Verlag (2010).

Schlingensief, Christoph: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“. In: Jutta Lochte (Hg.): *Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*. Hamburg: Rotbuchverlag (1998). S. - 12 – 39. Hier: S. 34.

- : „Containerreport (IV)“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹2000). S. 155.
- : *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (⁵2009).
- : „Überwindung des Theaters“. Interview geführt von Max Dax. In: *Spex*. Nr. 30, Jg. 09/10. S. 37 – 40.
- Schlingensief, Christoph/Cohn-Bendit, Bendit/Pilz, Peter: „Konzentration für Jörg Haider“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹2000). S. 112 f.
- Schlingensief, Christoph/Kluge, Alexander: „Freiheit für alles. 1. Teil. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹2000). S. 136 – 149.
- Schlingensief, Christoph/Philipp, Claus: „Ihm fehlen nur zehn Minuten. STANDARD-Interview mit Christoph Schlingensief“. In: *Der Standard*, 17. Juni 2000.
- Schlingensief, Christoph/Sloterdijk, Peter: „Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief“. Moderiert von Sven Gächter. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹2000). 224 – 231.
- Schreber, Daniel Paul: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Hrsg. und eingeleitet v. Samuel M. Weber. Frankfurt am Main: Ullstein (1973).
- Simondon, Gilbert: *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier (1958).
- Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Herausgegeben von Benedikt Jeßing. Stuttgart: Reclam (2005).
- : „Der Condor“. In: ders.: *Studien*. Hrsg. v. Ulrich Dittmann. Stuttgart: Reclam (2007). S. 11 – 35.
- Tausk, Viktor: „Über die Entstehung der 'Beeinflussungsapparate' in der Schizophrenie“. In: Sigmund Freud (Hg.): *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Jg. 1919, Bd. 5, H. 1. S. 1 – 33.
- Vernes, Jules: *20.000 Meilen unter den Meeren*. Neue ungekürzte Übersetzung von Martin Schoske mit sämtlichen Illustrationen der französischen Ausgabe erschienen im Verlag J. Hetzel et Cie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag (³2000).
- Virilio, Paul: *Der eigentliche Unfall*. Aus dem Französischen von Pau Maercker. Hrsg. v. Peter

Engelmann. Wien: Passagen Verlag (2009).

Sekundärliteratur:

Anonym: „Der große Bruder. Erstmals dokumentiert: Aus dem Geheimen Regelbuch für die Mitwirkenden der Endemol-Produktion Big Brother.“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 134, 10. Juni 2000. S. 41

Balke, Friedrich/Marc Rölli (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: transcript-Verlag (2011).

Balme, Christopher: „Distribuierte Ästhetik. Performance, Medien und Öffentlichkeit“. In: Josef Bairlein, Christopher Balme, Jörg von Brincken u.a. (Hg.): *Netzkulturen. kollektiv. kreativ. performativ*. München: epoduim (2011). S. 41 – 54.

Bergemann, Ulrike: *medien//wissenschaft. Texte zu Geräten, Geschlecht, Geld*. 3. Band der Schriftenreihe labor:theorie. Bremen: thealit (2006).

Bickel, Herbert: „Im Bann der Generationendifferenz. Plädoyer für eine [Re]Poetisierung psychoanalytischer Wissenschaft. In: Werner ERNST/Hans Jörg WALTER (Hg.): *Psychoanalyse an der Universität*. Wien: LIT-Verlag (2004). S. 79 – 106.

Bleicher, Joan Kristin: „Formatiertes Privatleben. Muster der Inszenierung von Privatem in der Programmggeschichte des deutschen Fernsehens.“ In: Ralph Weiß (Hg.): *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung*. Opladen: Leske + Budrich (2002). S. 207 – 246.

David-Ménard, Monique: „Was tun mit dem organlosen Körper?“ In: Éric Alliez, Elisabeth von Samsonow (Hg.): *Biographien des organlosen Körpers*. Trans Art Band IV. Wien: Turia + Kant (2003). S. 78 – 94.

Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater*. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. Bielefeld: transcript Verlag (2009).

Ellrich, Lutz: „Das Gute, das Böse, der Sex - Zur Beobachtung des Begehrens im Container.“ In: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld: transcript-Verlag (2000). S. 99 – 126.

Ernst, Peter: *Germanistische Sprachwissenschaft*. Wien: Facultas Verlags und Buchhandels AG WUV (2004).

- Ernst, Wolf-Dieter/Wagner, Meike: „Performance des Netzes. Prolegomena zu einer Netzwerk-Perspektive in der Theaterwissenschaft“. In: *Forum Modernes Theater* (2007/2). 197 – 210.
- Focke, Ann-Christin: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*. München: Utz-Verlag (2011).
- Friebe, Cord: *Theorie des Unbewussten. Eine Deutung der Metapsychologie Freuds aus transzendentalphilosophischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann (2005).
- Gilles, Catherina: *Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensief*. Würzburg: Königshausen & Neumann (2009).
- Kerstin Goldbeck, Kerstin/Kassel, Susanne: „Die Containergesellschaft – Big Brother im Spiegel der Feuilletons“. In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 233 – 252.
- Granel, Gérard: „L'ontologie marxiste de 1844 et la question de la « coupure »“. In: René Char/Jean Beaufret: *L'endurance de la pensée*. Pour saluer Jena Beaufret. Paris: Plon (1968). S. 267 – 317.
- Gullan, Penny/Cranston, Peter: *The insects. An outline of entomology*. Mit Abbildungen von Karina H. McInnes. Oxford: Wiley-Blackwell (⁴2010).
- Günzel, Stephan: *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*. Essen: Verlag der Blauen Eule (1998). [Reihe: Philosophie in der Blauen Eule, 35]
- Hensel, Thomas: „Zwischen Panopticon und Peep-Show. Eine Medienarchäologie des Big Brother-Containers.“ In: *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 289 – 314.
- Hochreiter, Susanne: „'Den Skandal erzeugen immer die anderen'. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs.“ In: Pia Janke/Theresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Unter Mitarbeit von Günter Dumele, Lisa Gerstl und Agnes Zenker. Reihe: Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Bd. 8. S. 435 – 452.
- Holland, Eugene W.: *Deleuze and Guattari's Antioedipus. Introduction into schizoanalysis*. London/New York: Routledge (1999).
- Klose, Alexander: *Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert*. Hamburg: marve Verlag (2009). S. 27.
- Krause, Ralf/Rölly, Marc: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Wien: Turia + Kant (2010).
- : „Die Subjektivierung der Macht. Zu Begehren und Lust bei Gilles Deleuze und Michel Foucault“. In: Ulrike Kadi (Hg.): *sinn macht unbewusstes – unbewusstes macht sinn*. Würzburg:

- Könighausen & Neumann (2005). S. 192 – 229.
- Marchart, Oliver: „Das Licht des Antagonismus – Populärkultur zwischen Mikro-Politik und Makro-Politik“. In: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld: transcript Verlag (2000). S. 245 – 260.
- Maubach, Bernd: *Christoph Schlingensiefels Deutschlandtrilogie. Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose im Film*. München: GRIN-Verlag (2005).
- McMahon, Melissa: „Beauty. Machinic repetition in the age of art“. In: Gary Genosko (Hg.): *Deleuze and Guattari. Critical assessments of leading philosophers*. Vol. 1. London (u.a.): Routledge (2001). S. 350 – 356.
- Moser, Heinz: *Einführung in die Medienpädagogik. Aufwachsen im Medienzeitalter*. 5. durchgesehene und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften (2010).
- Münker, Stefan/Rösler, Alexander: *Poststrukturalismus*. Stuttgart (u.a.): Metzler-Verlag (2000). S. 29.
- Niesen, Peter: „Kunstfreiheit und Kunstzerstörung“. In: Günter Frankenberg (Hg.): *Bilderverbot. Recht, Ethik und Ästhetik der öffentlichen Darstellung*. Münster: Lit-Verlag (2004). S. 150 – 169.
- Ott, Michaela: *Vom Mimen zum Nomaden. Lektüren des Literarischen im Werk von Gilles Deleuze*. Wien: Passagen-Verlag (1998).
- Palmer, Gareth: „Big Brother. An experiment in governance.“ In: *Television New Media*, Vol. 3, Nr. 3 (August 2000). S. 295 – 310.
- Papilloud, Christian: „Das Begehren der Kontrolle – Big Brother im Internet“. In: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld: transcript-Verlag (2000). S. 231 – 244.
- Roberts, Marc: „Capitalism, psychiatry, and schizophrenia: a critical introduction to Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus“. In: *Nursing Philosophy* (2007), Nr. 8. S. 114 – 127.
- Ruf, Simon: *Fluchtlinien der Kunst: Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*. Mit einem Vorwort von Erich Kleinschmidt. Würzburg: Könighausen & Neumann (2003).
- Schäffner, Wolfgang: „Technologie des Unbewußten“. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München: Fink Verlag (1996). S. 211 – 229.
- Schicha, Christian: „Leb, so wie Du Dich fühlst?“. In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 77 – 94.
- Schiermann, Gregor: *Natur, Technik, Geist. Kontexte der Natur nach Aristoteles und Descartes in*

- lebensweltlicher und subjektiver Erfahrung*. Berlin: de Gruyter (¹2004).
- Schödel, Helmut. „Die Indianer von Wien“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (¹2000). S. 170 – 173.
- Spielhagen, Caroline/Geßner, Anja/Renner, Karl-Heinz/Laux, Lothar: „Wer war William Shakespeare?. Big Brother aus Sicht der Selbstdarstellungsforschung.“ In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 271 – 288.
- Wilk, Nicole M.: *Verstehen und Gefühle. Entwurf einer leiborientierten Kommunikationstheorie*. Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag (2004).
- Will, Michael: „Autopsie“ und „reproduktive Phantasie“. *Quellenstudie zu Georg Büchners Erzählung „Lenz“*. Würzburg: Königshausen & Neumann (2000).
- Wunden, Wolfgang: „Verzicht auf Intimsphäre im TV-Container – Menschenwürde in Gefahr?“ In: Frank Weber (Hg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Wissenschaftliche Paperbacks Bd. 11. Münster/Hamburg/London: LIT-Verlag (2000). S. 143 – 157.
- Zepke, Stephen: *Art as abstract machine. Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York/London: Routledge (2005).
- : „The concept of art when art ist not a concept. Deleuze and Guattari against conceptual art“. In: *Journal of the theoretical humanities* (2006), Vol II, Nr. I, April. S. 157 – 167.
- Ziemer, Gesa: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich u.a.: Diaphenes (2008).

Zeitungsartikel:

- Cerny, Karin: „Wien, letzter Tag.“ In: Berliner Tageszeitung, 19.06.2000. Abrufbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/wien—letzter-tag,10810590,9809122.html>. Zugriff: 12.03.2012.
- Jüttner, Julia: „Als der Mob die Herrschaft übernahm“. *Der Spiegel online*, 22. August 2007. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,druck-501220,00.html>. Zugriff: 11. Jänner 2012.
- o.A.: „Ekelhafte Wirklichkeit. Gewalttätige Übergriffe gegen mißliebige Debattenbeiträge und Kulturveranstaltungen mehren sich“. In: *Der Spiegel*, Nr. 5, Jahrgang 1994. S. 114 – 115.

Audiovisuelle Medien:

Ausländer Raus! Schlingensief's Container. Regie/Drehbuch: Paul Poet. Wien: Bonus Film GmbH (2002). Fassung: Wien: Hoanzl-Verlag (2006). Edition Der Standard.

Big Brother. Der Einzug. Ausgestrahlt am 28. Februar 2000, 20:15 auf RTL 2. Fassung: www.youtube.com, unter dem Eintrag „Big Brother – Staffel 1 Tag 0 – Der Einzug. Zugriff: 12.03.2012.

Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview Kurzfilme. Regie: Frieder Schlaich. Deutschland: Filmgalerie 451 (2004). Fassung: DVD-Kaufvideo. Deutschland: Filmgalerie 451 (2005).

Die Patriotin. Regie: Alexander Kluge. Buch: Alexander Kluge. München: Kairos Film (1979).

Family Life. Regie: Kenneth Loach. Buch: David Mercer. Großbritannien: EMI-Films, Kestrel Films (1971). Fassung: ZDFtheaterkanal 19.04.2010.

Mississippi Burning. Regie: Alan Parker. Drehbuch: Chris Gerolmo. USA: Orion Pictures Corporation (1988). Fassung: DVD-Kaufvideo: MGM Home Entertainment GmbH (2005).

Terror 2000. Intensivstation Deutschland. Regie: Christoph Schlingensief. Drehbuch: Oskar Roehler, Christoph Schlingensief, Uli Hanisch. Deutschland: DEM Film (1992). Fassung: DVD-Kaufvideo: Filmgalerie 451 (2006).

Internetquellen:

Lücke, Bärbel: „Christoph Schlingensiefs 'Bitte liebt Österreich!' (2000) und Elfriede Jelineks Kasperltheater-Montage 'Ich liebe Österreich'“. Auf: <http://jelinekschlingensief.wordpress.com/2011/01/28/barbel-lucke-christoph-schlingensiefs-bitte-liebt-osterreich-2000-und-elfriede-jelineks-kasperltheater-montage-ich-liebe-osterreich/>. Zugriff: 25.03.2012

Steinmann, Axel: „Der offene Raum. Der Saami oder der Kreislauf der Zeit“. Unter: <http://www.scheruebl.at/texte.html>

http://www.schlingensief.com/downloads/quiz3000_pilotfragen.pdf. S. 3. Zugriff: 12.03.2012.

<http://www.quiz3000.de>. Zugriff: 16.02.2012.

<http://derstandard.at/248906/Ihm-fehlen-nur-zehn-Minuten>. Zugriff: 20.02.2012

<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f039>. Zugriff: 12.03.2012

http://www.schlingensief.com/downloads/schlinge_sloterdijk_wien.pdf