



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„moderne/körper/krieg: Körperbilder und Informationsvermittlung im Medienverbund“

verfasst von / submitted by

Mag. Otmar Schöberl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the
student record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record
sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Es gibt mich seit dem Anbeginn der Menschheit.

Und es wird mich geben,
bis der letzte Stern vom Himmel gefallen ist.

Ich bediene mich zwar des Körpers

und des Geistes

des Gajus Caligula,

also bin ich Mensch.

Und bin doch kein Mensch.

Also kann ich nur eines sein.

Nämlich ein Gott.

Gore Vidal, Tinto Brass' Caligula

Je suis encore vivant!

Albert Camus, Caligula

Inhalt

Vorwort.....	4
I. Das Kino als Fließband und als Hort der Ideen.....	10
I.1 Das Wesen des Kinos.....	10
I.2 Körper und Film.....	12
Exkurs: Das Kino und sein heimlicher Feind, die Physiognomik.....	17
II. Feste und flüssige Körper.....	21
II.1 Der Film und die drei Aggregatzustände.....	21
II.2 Was ist ein Körper?.....	23
II.3 Der Kampf um den Körper.....	39
II.4 Der Körper in Mary Shelley's Frankenstein von Kenneth Branagh.....	46
III. Der gasförmige Körper.....	50
III.1 Einer als viele, viele als einer.....	50
III.2 Der Zuseher als Film.....	67
III.3 Der gasförmige Körper und das Wissen	74
III.4 Der Informatix-Körper.....	82
III.5 Gasförmiger Körper und Ströme der Information.....	94
Exkurs: Das Kino der Körper Walerian Borowczyks.....	119
IV. Im Schwarzen Loch.....	130
Exkurs: Deleuzes „Synzeichen“ in Rossellinis Germania anno Zero.....	141
V. Dispositionen des gasförmigen Körpers.....	152
Bibliographie.....	162
Abstract.....	178
Abstract.....	180

Vorwort

Ziel dieser Arbeit wird sein, ein Exempel dafür zu geben, wie gesamtgesellschaftliche Phänomene im Medienverbund diskutiert werden. Sehr selten agiert dabei ein (Massen-)Medium allein auf weiter Flur, eher läuft ein rhizomatischer Diskurs ab, in den unterschiedlichsten Formaten – von Film und Fernsehen über Tageszeitung, Wochenblätter, Internet, Buch bis zum Comic – und mit zuweilen dispersen Inhalten.

In unserem Zeitalter der Informationsgesellschaft macht es nun zuehrend weniger Sinn, thematische Brücken lediglich zwischen etwa Film und Comic, Tageszeitung und Internet oder Wissenschaft und Populärkultur schließen zu wollen: Ein Gesamtkomplex sorgt bei einem gegebenen Thema für eine mäandernde, ausufernde Auseinandersetzung, die nachzuzeichnen zweifellos eine Herausforderung darstellen dürfte.

Die Tatsache, dass Diskurse im 21. Jahrhundert über zahlreiche Kanäle geführt werden, bedeutet jedoch nicht zwingend, dass sie völlig widersprüchlich und ohne jede Regulierung verlaufen. Über Sackgassen, durch Senken, Seen und über Höhen hinweg muss dem Diskursverlauf möglichst aufmerksam gefolgt und zuweilen um die Ecke gedacht werden, um als Ergebnis aus der Polyphonie (oder auch der Kakophonie) des Medienverbundes eine homogene Meinung herauszuhören, die als Summe der unterschiedlichen Stimmen vernehmbar ist.

Die Passagen werden im Galopp, Ritt oder Trab hinter sich gebracht, manchmal steigt man ab, um nebenher zu gehen, manchmal bleibt man auch stehen, um den Blick schärfen zu können und etwas genauer in den Fokus zu nehmen.

Die von Gilles Deleuze und Félix Guattari tradierte These, dass der Kapitalismus lediglich aufgrund seiner Widersprüche, seiner Pannen funktioniere – mehr noch: in seinen Fehlzündungen¹ -, lässt sich bei näherer Betrachtung seiner Medienprodukte mit Max Horkheimer und Theodor W. Adorno dahingehend ergänzen, dass der Kapitalismus vornehmlich in diesem Bereich in der Lage ist, ihm zunächst unverdauliche Inhalte zu digestieren, sich letztlich einzuverleiben² - und damit auch zu zeigen, dass das Projekt „Moderne“ längst nicht abgeschlossen zu sein scheint.

Womit wir bei zwei für diese Arbeit zentralen Begriffsmodellen angelangt wären: der Maschine (ihr Funktionieren wird uns interessieren, aber auch ihre Pannen und Fehlzündungen) und dem Körper (der seinen Hunger stillt – wonach auch immer er sei). So fragte Michel Foucault: „Was bleibt, ist, zu untersuchen, welchen Körper die derzeitige Gesellschaft

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 325.

² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer, 1988, S. 140.

braucht...“³ Und Gilles Deleuze führte aus: „Daß die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem.“⁴

Wie Caroline Walker Bynum es ausdrückte: „(...) Wie immer wir ihn auch konstruieren und was immer er für uns auch bedeutet – wir haben einen Körper. (...) Wir wissen, daß wir mehr sind als Kultur. Wir sind Körper. Und als Körper sterben wir.“⁵ Gilles Deleuze denkt an Leibniz: Dieser „geht sogar so weit zu sagen, daß das, was ich klar ausdrücke, das ist, was in ‚Verhältnis zu meinem Körper‘ steht.“⁶ Und mehr noch: „Nicht der Körper wird realisiert, im Körper wird realisiert, was aktual in der Seele perzipiert ist. Die Realität des Körpers ist die Realisierung der Erscheinungen im Körper.“⁷

Dieser Körper ist in einem steten Wandel begriffen, woran Deleuze, erneut im Anschluss an Leibniz, erinnert: „Wenn Leibniz die wesentlichen Merkmale der Körper definieren wird, wird er zwei bezeichnen, das Vermögen der unendlichen Abnahme, dank ihrer unendlich kleinen Teile, und das Vermögen, immer im Fluß zu sein, Teile zu haben, die unablässig ankommen und abgehen.“⁸ Gleichzeitig ist der Körper „keinesfalls eine ontologische Begebenheit, sondern Resultat sozialer Konstruktionen“⁹.

Der Körper ist in aller Munde. Aber ist es stets derselbe Körper, von dem die Rede ist? Wer das Wort „Körper“ in seine Internet-Suchmaschine eingibt (Eingabe in „Google“ am 10.5.2016), bekommt an oberer Stelle einen Lexikoneintrag zu lesen: „Kör*per / *Substantiv* [der] / der Leib eines Menschen oder Tieres. (...) 2. Die Gestalt eines Menschen oder Tieres. (...)“

Auf Rang zwei, unter den „News-Themen“, findet sich das Foto einer Beinprothese, daneben eine Schlagzeile: „Mit Hightech im Körper zu Superman“¹⁰. Der Artikel von Fabian Schmid vom 10. Mai 2016 widmet sich der sogenannten „bionischen Bewegung“: Menschen „lassen sich bereits Computerchips implantieren“, heißt es hier, denn diese „bionische Bewegung forciert die Verschmelzung von Mensch und Technik“. Die schwedischen „Bionifyken“ vereinen Hunderte Menschen, diese „lassen sich einen Chip unter die Haut implantieren, mit

³ Michel Foucault, Macht und Körper, in: ders., Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 74-82, hier S. 77.

⁴ Gilles Deleuze, Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers, in: Pierre Klossowski (u.a.), Sprachen des Körpers. Berlin: Merve, 1979, S. 39-66, hier S. 43.

⁵ Caroline Walker Bynum, Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996 (Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter), S. 14; vgl. auch S. 188.

⁶ Gilles Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, S. 139.

⁷ ebenda, S. 196.

⁸ ebenda, S. 158.

⁹ Dagmar Brunow, Fröhliche Körper im Kino – Eine Flanerie. In: Christian Hüls, Natalie Lettenewitsch, Anke Zechner (Hg.), Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft. Annette Brauerhoch zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.): Stroemfeld, 2015, S. 19-29, hier S. 20.

¹⁰ abzurufen unter derStandard.at unter: <http://derstandard.at/2000036421816/Mit-Hightech-im-Koerper-zu-Superman>, Zugriff am 10.5.2016.

dem sie Türen öffnen oder an der Kassa bezahlen können“. Ein „Apartmentkomplex“, der auf die Besonderheiten der „Bionyfiken“ eingeht, sei bereits in Bau. „Cyborg“-Vereine gibt es auch in Deutschland, ist hier weiter zu lesen. Und das Militär forsche an „sogenannten Exoskeletten“, durch die Soldaten mit Superkräften ausgestattet werden.¹¹ Erinnern wir uns: Schon Aeneas in der *Ilias* spricht vom „ehernen Körper“: „Gewährte die Gottheit gleiche Bedingungen uns für den Kampf, er würde mich schwerlich schlagen, und rühmte er sich auch eines ehernen Körpers!“¹²

Auf dem dritten Platz lesen wir den Wikipedia-Eintrag zu „Körper“, dort steht zu Beginn: „Das Wort **Körper** (lateinisch corpus) hat verschiedene Bedeutungen (...).“¹³ Tatsächlich ist Körper der Wikipedia zufolge zunächst „im Allgemeinen der Hauptteil, die Hauptmasse, der – meist feste – Füllstoff eines materiellen Gegenstands (z.B. Glaskörper)“. Danach folgt „in der Biologie die materielle Gestalt eines Lebewesens (...)“. Weiters ist Körper „in der Anthropologie die materielle Gestalt eines Menschen (...)“ und „in der Anthropologie die materielle Gestalt eines Menschen (...)“. Zudem wird der Begriff „Körper“ verwendet „in der Chemie als (historische) Bezeichnung für einen chemischen Stoff“. Und „Körper“ ist „in der Physik ein Objekt, das Raum einnimmt und Masse hat“. Es folgen drei Bedeutungseinheiten in der Mathematik und schließlich der Hinweis, dass „Körper“ „im Weinbau der Extrakt des Weines“ ist.

Ein Begriff, zahlreiche Bedeutungen in den verschiedenen Wissenssparten – vom „Füllstoff“ über die „materielle Gestalt“ bis zum „Extrakt“. Wir können jedoch zunächst einschränken, dass es uns in vorliegender Arbeit um den menschlichen Körper gehen soll – um „die materielle Gestalt des Menschen“. Dieser Körper ist, so die These der Arbeit, diversen Veränderungen ausgesetzt, nicht zuletzt, was die Aggregatzustände betrifft – getreu der Physik wollen wir also unter „Körper“ „ein Objekt, das Raum einnimmt und Masse hat“ behandeln.

Im Internet folgen auf unserer Ergebnisseite weitere „Wikipedia“-Einträge: „Körper (Algebra)“, „Körper (Biologie)“ und „Menschlicher Körper“. Es folgt „Über den Körper – Kidsnet“, hier wird der Körper des Menschen genauer dargestellt. Anschließend finden wir den „Duden“ und den „Wiktionary“-Eintrag „Körper“. Die Seite wird beschlossen von „Erich Körper“, einem Weinbauern.

¹¹ ebenda.

¹² Homer, *Ilias*. In: ders., Werke in zwei Bänden. Übersetzt von Dietrich Ebener. Band 1. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1976 (Bibliothek der Antike). S. 378. In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe, Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 4616-5442, hier Gesamtseite 5270.

¹³ unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Körper>, letzter Zugriff am 10.5.2016. Hervorhebung im Original.

Halten wir fest: Schon der zweite Eintrag, den wir unter „Körper“ im Internet finden können, beschäftigt sich damit, dass der menschliche Körper durch die moderne Technik hochgerüstet werden soll. Ist er so schwach geworden, dass er der Unterstützung durch technische Hilfsmittel bedarf?

Ansatzpunkt dieser Arbeit im konkreten Fall ist das Modell eines Menschen, der sich den ihn umgebenden Medien zunehmend unterlegen sieht. Sowohl in quantitativer – die Fülle der zur Verfügung stehenden Angebote an Information und Unterhaltung – als auch in qualitativer Hinsicht – die Komplexität von Sach- und Entertainment-Themen, ja oft schon die sachgemäße Bedienung informationstechnologischer Offerte erfordern Zeit und Lernfähigkeit – scheint das Subjekt Mensch zunehmend gegenüber einer Medien-Offensive ins Hintertreffen zu geraten: Ihm beginnen sowohl Zeit als auch Aufnahmekapazität zu fehlen, um in Theorie und Praxis mit dem Gesamtkomplex „Information“ seiner unmittelbaren Lebenswelt Schritt zu halten. Denn es wird immer mehr Information, „da das Internet bekanntlich nichts vergißt, das einmal auf einem seiner zahllosen Server gelandet ist.“¹⁴

Das „Auslaufmodell Mensch“ ist ebenso zum Schlagwort geworden wie die „Reizüberflutung“. Und überfordert durch Information ist schon der Mensch in Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (erschienen 1874). Der Informationsflut gegenüber steht der Mensch auf verlorenem Posten. Nicht nur die Speicherung ist das Problem, sondern die Reproduktion durch den Menschen: das System „Wissensvermittlung“ funktioniert nur „unter der Bedingung, daß die ‚materielle‘ Erinnerung nicht eine Amnesie des Geistes zur Folge hat...“¹⁵

Jener konkrete Diskurs, der hier untersucht werden soll, spielt sich in diesem Rahmen zwischen den Polen „Körper“ und „Wissensvermittlung“, Vermittlung einer *téchne*, ab. Die Neuen Medien, vor allem das Internet, zeigen sich womöglich tatsächlich dabei, unsere Gesellschaft grundlegend zu verändern. Allerdings doch weniger in jenen Gebieten, die uns noch vor zwanzig Jahren prophezeit wurden (Austauschbarkeit von Sender und Empfänger, freier Zugang zu Information, etc.).

Wesentlich wichtiger erscheint in vorliegender Arbeit, dass die Neuen Medien den Krieg zwischen Aufklärung und Natur¹⁶ um ein vielleicht grundlegendes Schlachtfeld erweitert haben: den menschlichen Körper des Subjektes (vgl. etwa Mel Gibsons *The Passion of*

¹⁴ Zygmunt Bauman, in: ders., David Lyon, Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 36.

¹⁵ Claude Cadoz, Die virtuelle Realität. Bergisch Gladbach: BLT, 1998, S. 95 (Domino, Band 2).

¹⁶ vgl. ebenda und etwa Christian Feichtinger, Gegenkörper. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in Star Wars. Marburg: Schüren, 2010, S. 21-25. Mit den Vor- und Nachteilen, die etwa die Sozialen Medien mit sich bringen, hat sich etwa David Lyon beschäftigt, vgl. David Lyon, Einleitung, in: ders., Zygmunt Bauman, Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung, a.a.O., S. 11-30, hier S. 17-18.

the Christ [USA 2004], in dem der Körper zentralen Raum einnimmt und zum *Ground Zero* wird), denn, wie Bärbel Tischleder ausführt: „So wie der Körper kulturell markiert und konturiert ist, hat Kultur immer auch organische Existenzformen und ist somatisch motiviert.“¹⁷ Marie-Luise Angerer dazu:

„Ein ‚Kampf um den Körper‘, eine ‚Krise der Körpererfahrung‘ wird konstatiert, die mehr oder weniger explizit mit der zunehmenden ‚Mediatisierung‘ der gesellschaftlichen Umwelt in Verbindung gesetzt wird. Vivian Sobchak [sic!], deren Thema die Materialität des Körpers im Film ist, sieht diesen Körper nicht nur durch die elektronischen Medien (Fernsehen und Computer) bedroht, sondern findet heute überall auch ein ‚Anrennen gegen die Körperauflösung‘. Auf unterschiedlichste Weise – ob durch Joggen im *Central Park* in New York, ob mit makrobiotischer Küche, mit Birkenstockschuhen ausgestattet oder in Meditation auf Kreta versunken – in allen Fällen würden Menschen, so Sobchak, gegen die stattfindende ‚Körperauflösung‘ ankämpfen.“¹⁸

Und Robert Gugutzer:

„Vor allem Fernsehen und Kino, aber auch Zeitschriften und Internet inszenieren menschliche Körper, um hohe Einschaltquoten oder Verkaufszahlen zu erzielen. Sie zeigen weibliche und männliche Körper, junge und alte Körper, dünne und dicke Körper, schöne und hässliche Körper, natürliche und künstliche Körper, sportliche und unsportliche Körper, weiße und schwarze Körper, gewalttätige und friedfertige Körper, erotische und unerotische Körper oder arbeitende und faulenzende Körper, um nur einige der häufigsten Medienkörper zu nennen. Der Omnipräsenz der Massenmedien ist es geschuldet, dass die von ihnen entworfenen Bilder menschlicher Körper zwangsläufig Spuren in der sozialen Alltagswelt hinterlassen. Medial konstruierte Körperbilder sind von fundamental gesellschaftlicher Bedeutung, unabhängig davon, ob man ihnen als Einzelner folgt oder sich von ihnen distanziert.“¹⁹

Und nicht nur das: Marie-Luise Angerer weist darauf hin, dass wir womöglich „auf die Überfülle der (Medien-)Bilder (...) schockartig mit einer inneren psychischen Verarmung reagieren (...)“.²⁰

Hier steht nun Natur versus Kultur: Um diesen Gegensatz zu etablieren, muss allerdings zunächst ein künstlicher Gegensatz zwischen Mensch, Humanwesen und Natur etabliert werden – der doch eigentlich so nicht existieren kann: Der Mensch selbst ist Natur, wie auch

¹⁷ Bärbel Tischleder, *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, 2001, S. 67.

¹⁸ Marie-Luise Angerer, *Screening the Body: Zur medialen Materialität des Körpers*. In: ÖZG. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. 8. Jg., Heft 2/1997: leibhaft. Wien: Döcker Verlag, 1997, S. 231-248, hier S. 240. Hervorhebung im Original.

¹⁹ Robert Gugutzer, *Körperbilder im Film. Eine soziologische Analyse von Million Dollar Baby*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 121-142, hier S. 121.

²⁰ Angerer, *Screening the Body: Zur medialen Materialität des Körpers*, a.a.O., S. 242.

seine Produkte im weitesten Sinne Natur sein müssen. Selbst eine von einer vom Menschen verursachten Katastrophe verwüstete Erde wäre dergestalt noch Natur.

In diesem Sinne sind Häuser Natur, ebenso wie Fabriken, Wolkenkratzer, Autos, Computer, Space Shuttles. Das All ist Natur. Zunächst muss also der Mensch künstlich, durch den Menschen, in Gegensatz zur Natur gestellt werden – zum Gewinn der Natur, aber einer anderen, einer menschlichen Vorstellung von Natur, womöglich jener – aber was ist das, kommt sie nur ohne den Menschen aus? – einer „intakten“ Natur.

Der Körper scheint uns etwas, das mit der Geburt buchstäblich das Licht der Welt erblickt und, bis zum Tode, abgesehen von seinen materiellen Wandlungen (von der Kindheit über Jugend und Reife bis zum Alter), eine Konstante bleibt. Aber ist das wirklich so? Ist der Körper eines Menschen er selbst? Steht dem nicht der Geist im Wege? Lässt man den Geist bequem beiseite, wodurch unterscheidet sich dann der Mensch vom Tier? Wie sieht es mit den verschiedenen Maßnahmen aus, mit denen ich „meinen“ Körper verändern kann? Kann ich, kann mein Geist nicht „meinen“ Körper durch Taten verändern? Und: kann mein Körper nicht auch durch Taten von anderen verändert werden? Ist es nicht so, dass der menschliche Körper, wie Michel Foucault dies vorgeschlagen hat, zahlreichen Maßnahmen von seiten der „Macht“ ausgesetzt ist, die den menschlichen Körper als Disziplinierungsort vorgeschlagen hat? Ändern diese nicht auch den Körper?

Diese, und viele andere, Fragen lassen sich im Grunde auf ein einziges Problem reduzieren: Bin ich mein Körper? Milan Kundera beschäftigte sich in seiner *Unerträglichen Leichtigkeit des Seins* mit dieser Frage und betrachtete dieses Problem sozusagen von einer Kleinigkeit aus: dem Rumoren des Magens: „Man braucht (...) nur bis über beide Ohren verliebt zu sein und seine Därme rumoren zu hören, und schon zerrinnt die Einheit von Körper und Seele, diese lyrische Illusion des wissenschaftlichen Zeitalters.“²¹

Der Körper hat offenbar oft ganz andere Bedürfnisse als der Geist. Die beiden stehen sich manchmal konträr gegenüber. Und doch spricht Clemens-Carl Härle in seinem Text *Karte des Unendlichen* von der „Voluminosität eines Körpers (der im Fall des Menschen den Kopf einschließt)“²² – und im Kopf den Geist. Sie sind sich also zumindest sehr nahe.

Der sterbliche Körper, der unsterbliche Geist: „Kommst du, heraus aus dem Körper, zur freien Weite des Himmels, / wirst du ein Gott sein, unsterblich, teilhaftig des ewigen Lebens.“ heißt es in den anonym gebliebenen *Goldenen Worten* der Antike.²³ Die Dichotomie ist

²¹ Milan Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt/M.: Fischer, 1987. S. 42.

²² Clemens-Carl Härle, *Karte des Unendlichen*. In: ders., *Karten zu „Tausend Plateaus“*. Berlin: Merve, 1993, S. 104-132, hier S. 106.

²³ Anonyma, *Goldene Worte*. Übersetzt von Dietrich Ebener. In: *Griechische Lyrik*. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1980 (Bibliothek der Antike). S. 437-439, hier S. 439. In: Mark Lemstedt (Textauswahl): *CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos*. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek,

uns bekannt, was u.a. zahlreiche religiöse Systeme betrifft. Um es salopp zu formulieren: Etwas anderes blieb auch nicht übrig, der Leib stirbt und verfällt, was leben bleibt – und wer denkt sich nicht gern unsterblich? -, muss daher das Unsichtbare sein, der Geist.

I. Das Kino als Fließband und als Hort der Ideen

I.1 Das Wesen des Kinos

Das Kino wird sowohl im Feuilleton der Tageszeitungen als auch in wissenschaftlichen Studien gehätschelt – allerdings meist in der Form des Kinos aus Hollywood. In vorliegender Arbeit wird das Kino mehr als intellektuelles Phänomen betrachtet. Warum aber auch nicht? Siegfried Kracauer:

„Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.“²⁴

Wer das Kino völlig auf seine Funktion als Jahrmarkt-Surrogat reduziert, muss sich wohl auch die Frage gefallen lassen, wo in den wissenschaftlichen Untersuchungen konsequenterweise die Analysen des Groschenromans bleiben, der Auflagenzahlen in schwindelnder Höhe erreicht, den Hollywood-Blockbustern (was soviel wie „Minenbombe“ bedeutet²⁵) in der Beherrschung eines Feldes vergleichbar ist, oder der Geisterbahn, den Loopings der Achterbahn, dem Spiegelkabinett, natürlich auch dem breiten Feld der Videospiele...

Das Kino aber ist nicht nur Selbstbefriedigungsmaschine, es ist nicht nur seine Aufgabe, die Triebe zu befried(ig)en, sonst wäre Artaud vollständig recht zu geben, der sich sehr bald vom Kino distanziert hat²⁶, oder Nicolas Bourriaud, der ausführt, dass Filme, die uns mit „Informationen über die Welt um uns“ ausstatten, in die Kunstgalerien abgewandert sind:²⁷ „Die Rolle der Kunst besteht darin, zu einem Radarschirm zu werden, auf dem diese flüchtigen, georteten und Gestalt annehmenden Formen schließlich auftauchen und benannt oder bildlich dargestellt werden können.“²⁸

Band 30), Gesamtseite 136-141, hier Gesamtseite 141.

²⁴ Siegfried Kracauer, Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: ders., Kino, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 9-11, hier: S. 11.

²⁵ Gunnar Landsgesell, Kriegszustand. In: Ray, 5/2005, S. 61.

²⁶ vgl. Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997, S. 216.

²⁷ Nicolas Bourriaud, Radikant. Berlin: Merve 2009, S. 29.

²⁸ ebenda, S. 60.

Gilles Deleuze konstatierte nicht umsonst: „(...) das Wesen des Kinos, das nicht die Allgemeinheit der Filme ist, hat als oberstes Ziel das Denken und nichts anderes als das Denken und seine Funktionsweise.“²⁹ Und wir? Wir, die Zuseher, sind, meint Deleuze in Hinblick auf Jean-Louis Schefer, im Akt des Sehens und Hörens

„der geistige Automat, der ‚Maschinenmensch‘, die ‚experimentelle Gliederpuppe‘, die Puppe (...) in uns, der unbekannte Körper, der sich – unsichtbar für uns – ‚hinter unserem Kopf‘ befindet und dessen Epoche weder das unsere noch unserer Kindheit sondern eine kurze Zeitspanne in reinem Zustand ist.“³⁰

Mit Sandra Günter kann man feststellen:

„Der im Film visualisierte Körper wird (...) durch diskursive Praktiken hervorgebracht und ist gleichzeitig das Produkt und die Materialisierung der zeit- und kulturspezifischen Diskurse (...). Im Zentrum der Filmanalyse steht die soziokulturell betrachtete Körpermaterie, die als Einschreibfläche des Sozialen betrachtet wird.“³¹

Allerdings ist das Kino ein Frontalvortrag, ist Kommunikation in Befehlsform. „Die Maschine produziert zweierlei: die Ware (mit Hilfe der Arbeiter) und die Arbeiter selbst (durch die Art ihrer Konstruktion). In der kapitalistischen Produktion produziert sie die Arbeiter als Abfall, als ‚Schmutz‘.“³² Heute nicht nur diese: Der Mensch, worauf Zygmunt Bauman verwies, ist allgemein eine Ware geworden, die sich anpreisen muss.³³ Und was Walter Benjamin über die Fotografie schrieb, gilt natürlich ebenso für den Film: „Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen.“³⁴ Bauman erinnert an Georg Simmel, der schon Anfang des 20. Jahrhunderts schrieb, dass alle Dinge nun gleichförmig geworden sind.³⁵

Der Film nun ist ein „Fließband“ von Bildern. Das „Laufbild“ produziert seinen Zuschauer: Es zwingt den Rezipienten, seine Sinne offenzuhalten, fließt der Film doch weiter, auch wenn man nichts verstanden hätte, den eigenen Körper spürt, wenn sich dieser bemerkbar macht; wer säumig ist, versäumt, wer blinzelt, verpasst. Ähnlich ist es im Theater, aber

²⁹ Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 220.

³⁰ ebenda, S. 221.

³¹ Sandra Günter, Gewichtige Körper – Ein interdisziplinärer Blick auf den übergewichtigen Körper im Film *Gilbert Grape – Irgendwo in Iowa*. In: Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit, a.a.O., S. 143-165, hier S. 143.

³² Klaus Theweleit, Männerphantasien. 1.: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 436.

³³ Zygmunt Bauman, Leben als Konsum. Hamburg: Hamburger Edition, 2009, S. 13-14.

³⁴ zit. nach: Paul Virilio, Ästhetik des Verschwindens. Berlin: Merve, 1986, S. 53.

³⁵ Bauman, Leben als Konsum, a.a.O., S. 21.

die Pause ist vielleicht doch eine Art Freiheit, manchmal jedoch nur, und zumindest ist dieser „Fluss“ im Theater noch kein maschinell gefertigter.

Das „Laufbild“ zwingt den Rezipienten, mit den Augen zu laufen, um auf dem Laufenden zu bleiben. Denken wir an Alex in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (UK/USA 1971), die Augen weit aufgezwungen vor dem Fluss der Bilder, dem er ausgesetzt ist: Augen auf zum Gebet!³⁶ Walter Benjamin in diesem Zusammenhang:

„Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktil ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Betrachter eindringen. Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. (...) In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will (...). *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit* (...).“³⁷

So „enthielt die industrielle Produktion von vornherein die Komponente der Erzeugung speziellen Überflusses im allgemeinen Mangel: Spielzeug, Tandkram für die Reichen, Modisches, alle Sorten Müll.“³⁸ Und den Film?

I.2 Körper und Film

Als Emmanuelle (Sylvia Kristel) sich am Ende von *Goodbye Emmanuelle* (Frankreich 1977) von François Leterrier am Flughafen verabschiedet, dreht sie ihren Kopf herum, so schnell, dass sie die Augen schließen muss. Diese Einstellung wird einige Male in Zeitlupe wiederholt; sie beweist, was wir alle wissen: dass es Geschwindigkeiten gibt, für die der menschliche Körper ursprünglich nicht geschaffen ist, darin ist Paul Virilio auf jeden Fall recht zu geben.

³⁶ Steven Shaviro bringt dieses Beispiel in: ders., *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 (*Theory Out of Bounds*, 2), S. 49.

³⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders., *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 136-169, hier S. 164-165. Hervorhebung im Original.

³⁸ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. 1, a.a.O., S. 437.

Allgemein ist auch die Brille bereits eine Perfektionierung des menschlichen Körpers, aber mit der Eisenbahn und dem Auto werden die Grenzen menschlicher Leistungsfähigkeit schließlich endgültig überschritten:

„Als Wahrnehmungsstörung verändert die Geschwindigkeit (...) die Sinneserscheinungen so stark, daß sie uns in Ungewißheit setzt und daran zweifeln läßt, ob der Blick des Menschen auf die Welt objektiv ist. (...) Alles, was uns etwas näher bringt, ist gewissermaßen eine Figur der Geschwindigkeit. Bekanntlich bezeichnet Geschwindigkeit selbst kein Phänomen, sondern eine Relation zwischen Phänomenen.“³⁹

Stanley Cavell meinte in *The World Viewed* über das Gehen, das der Geschwindigkeit abhold ist:

„If Lévi-Strauss is right to relate a mythic question about walking to the fact of being human, a reminder that we are earthlings (an insight recaptured by Thoreau, who recognized walking as a gait natural only to man), then perhaps a man for whom running (or dancing) is natural has a claim to our spirituality.“⁴⁰

Die Neuen Medien, vor allem das Internet, zeigen sich womöglich tatsächlich dabei, unsere Gesellschaft grundlegend zu verändern. Allerdings weniger in jenen Gebieten, die noch vor zwanzig Jahren prophezeit wurden (Austauschbarkeit von Sender und Empfänger, freier Zugang zu Information, etc.).

Wichtiger erscheint mir, dass die Neuen Medien den Krieg zwischen Aufklärung und Natur (man denke an Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung*) um ein vielleicht grundlegendes Schlachtfeld erweitert haben: den menschlichen Körper des Subjektes, wie etwa in Mel Gibsons *The Passion of the Christ*, in dem der Körper Jesus' zentralen Raum einnimmt.

Das Prinzip „Jesus“, das bedeutet hier, sich quälen zu lassen bis zum Tode und dann aufzuerstehen, mit seinen Wunden, um damit zu sagen: Sehet, was ihr mir angetan habt.

Dies ist ein Terrorismus des Körpers, der den eigenen Leib zum Schlachtfeld erklärt; ein Martyrium, das, schon bevor es beginnt, gewissermaßen den Exzess an Gewalt einfordert, aus dem es besteht: Je mehr ihr mich quält, desto glorreicher meine Auferstehung.

Die Ertüchtigung des Körpers bleibt dabei nicht außen vor: die Information fordert im Individuellen auch ein In-Form-Bringen des Körpers, einen In-Form-formierten Körper – dies alles soll mit einer Geschwindigkeit zu erreichen sein, die nicht nur Pierre Bourdieu unheimlich wird, der eine grundlegende Frage stellt: „Kann man denken, wenn man es eilig hat?“⁴¹

³⁹ Paul Virilio, Revolutionen der Geschwindigkeit. Gespräch mit Jean de Loisy und Patrick Javault. In: Paul Virilio, Revolutionen der Geschwindigkeit. Berlin: Merve 1993, S. 17-44, hier: S. 23, 25.

⁴⁰ Stanley Cavell, *The World Viewed*. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition, Cambridge (u.a.): Harvard University Press, 1979, S. 80.

⁴¹ Pierre Bourdieu, Über das Fernsehen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 38.

Der Körper: unser un-heimliches Heim, Natur, in das sich die Natur (zum universellen Antagonisten etwa in *The Blair Witch Project* von Daniel Myrick und Eduardo Sánchez [USA 1999] stilisiert), Natur also als Zeit heimlich einschreibt, scheint den modernen Medien, der hypothetischen Wissensfülle durch das Internet, der Schnelligkeit der Abrufbarkeit rettungslos unterlegen.

Traum des Kapitalismus wäre, das Wissen dem Körper sichtbar und umweglos einzuschreiben, ihn kompatibel zu machen für jegliche Information: Wissen, das an die Oberfläche des Körpers des Subjektes, „on display“ sozusagen, und in ihn wandert. Einer der privilegierten Schauplätze, an denen für diesen Traum gekämpft wird, ein Medium, das diesen Traum sowohl repräsentiert als auch illustriert, ist der Film.

Man kann sich mit dem Thema „Körper im Film“ anhand seiner offensichtlichen Ausprägungen behandeln, *I Was A Male War Bride* von Howard Hawks (USA 1949) zum Thema „cross dressing“ oder *Pumping Iron* von George Butler und Robert Fiore (USA 1977) in Sachen „body building“ analysieren.

Man kann aber auch einen Umweg einschlagen; vielleicht verrät das, was nicht offen artikuliert wird, mehr als das, was laut gesagt wird. Was übrigens un-heimlich ist, wirkt oft auch komisch: Das Heim, der Körper wird dementsprechend einmal als unheimlich, dann als komisch empfunden, wie die Filme der Farrelly Bros. zeigen. Ihrem Wesen nach ist die Gross-out-Comedy⁴² reaktionär. Sowohl Horrorfilm als auch Gross-out-Comedy entdecken den Körper als Quelle von Ekel als belustigendem Faktor.

Die Gross-out-Comedy erscheint hier zeitlich erst sehr spät, wie beides zusammengehen kann, Gross-out und Horror, ist etwa in Peter Jacksons *Braindead* (Neuseeland 1992) sehr anschaulich zu sehen. Das hat mit Bachtins karnevalesker Umkehrung lediglich dann zu tun, wenn man die Verschiebung der Pole negiert: „gross“ ist lustig von der Ordnung aus gesehen, ist gleichbedeutend mit dem Horror des Bourgeois vor dem Körper, umschlagend in Lachen; karnevalesk ist die Umkehrung der Pole, der zeitlich begrenzte Sieg der Umkehrung als Prinzip.

Warum wird sich vorliegende Arbeit nicht nur den „großen auteurs“ widmen? Vielleicht, weil sich die „großen auteurs“ bewusster sind in der Regel über das, was sie auf die Leinwand setzen; eine aufmerksame Lektüre des Filmtextes ist in der Regel ausreichend, um zu verstehen, was der Künstler sagen will – es sei denn, er habe es so verklausuliert, dass man es anhand des Filmtextes selbst nicht verstehen kann und soll. Dann nähert sich der Filmtext

⁴² Vgl. zur Gross-out-Comedy allgemein Michael Loebenstein, Dominik Kamalzadeh, Hundesperma im Eclair. Oder: Woran erkennt man die Gross-out-Comedy? Ein Glossar für Anfänger und Fortgeschrittene. In: *kolik Film* 3/2005, S. 82-88.

entweder der Gnostik oder dem Scherz, zwei Untergruppen, die selbst ihre großen Vertreter haben, wenn auch nicht eben viele: Scherz, das ist etwa Buñuel in seinem Gesamtwerk mit seinen, wie es zu empfehlen ist: bösen Scherzen. Gnostik, das ist Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (USA/UK 1968) mit all seinen protofaschistischen Untertönen.

Kann ein sinnlos verklausulierter Text ein großes Werk ergeben? Der Bewusstseinstrom, der in Avantgardetexten Ausdruck finden kann, ist eben nicht „schwierig“, die Kritik von Chris Marker an Jean-Luc Godard, er habe seine Filme „verklausuliert“, mag hingegen nicht ganz unberechtigt sein: Die „linke Kunst“ ist nicht darauf angewiesen, stets beweisen zu müssen, dass ihr Bildungsschatz jenen der Bourgeoisie übertrifft (wobei Godard selbst, was nicht vergessen werden sollte, einem bürgerlichen Elternhaus entstammt).

Bei „populären“ Werken hingegen liegt der Fall etwas anders: Ihr Augenmerk liegt auf dem Narrativen, in der, bisweilen keineswegs „kunstlosen“, Wiederholung „erprobter“, „bewährter“ Erzählstrukturen; Messlatte dabei ist die Akzeptanz des Rezipienten gegenüber früheren (Film-)Texten. Weniger das, was der „Künstler“ sagen und mehr das, was der Rezipient hören will, steht hier im Mittelpunkt.

Zwei Möglichkeiten stehen in diesem Problembereich zur Auswahl: 1. Die Filmemacher wissen Bescheid um Ödipus, das Prä-Ödipale, etc., und verwenden es bewusst. 2. Sie wissen darum nicht Bescheid oder haben, u.a. aus Zeitgründen, nicht die Gelegenheit zu einer tieferen Analyse. Sie wiederholen nur narrative Muster mit solchen Strukturen, da diese Muster bereits in der Vergangenheit oft ihren Erfolg bewiesen haben. Dem Rezipienten sollen diese Muster auf jeden Fall nicht bewusst werden; sie sollen unbewusst wirken - oder sie wirken unbewusst. Das macht diese Werke besonders interessant für eine Analyse.

Wider allen Anschein ist das Kino dem Körper einiges schuldig geblieben. Ein großes Geschenk hat es ihm freilich gemacht: Auf eine seltsame, vielleicht ursprünglich unerwartete Art und Weise ist der Körper durch das Kino unsterblich geworden.

Auf einer Kinoleinwand altert der Körper nicht, bleibt er in dem Zustand, in dem ihn die Kamera eingefangen hat, ist er dem Verfall nicht preisgegeben – es sei denn, dem Zerfall des Zelluloids bzw. des Trägermediums, was es auch sein mag.

Die heutige Welt bietet mehr Lebende als Tote. Aber das Kino – vor allem, denn es basiert auf der direkten Wiedergabe; man denke aber auch an die Literatur, die Malerei – bietet immer noch mehr Tote als Lebendige. Das Kino, vielleicht ist das ein Indiz für einen Status als „Ersatzkirche“, hält den Körper jung, ohne dass dieser Körper selbst tatsächlich physisch anwesend sein müsste.

Brigitte Peucker erinnert an die Ausstellung „Le bruit des nuages“ Anfang der 1990er Jahre im Pariser Louvre, an der u.a. Peter Greenaway teilnahm:

„Unter den Exponaten waren auch Zeichnungen, die durch spezielle Beleuchtung zu einem einfachen ‚Film‘ animiert werden konnten. Wenn sich die Zuschauer in der Ausstellung inmitten der aquarellierten Wolken auf blauem Himmel bewegten, wurden sie zugleich Teil dessen, was der ‚Film‘ zeigte. (...) Ein Rezensent der Ausstellung schrieb, daß das Publikum während einer Filmvorführung im Rahmen der Ausstellung ‚vor dem Bild eines lebendigen Schmetterlings und einer lebendigen Schlange, das im Stil holländischer Stilleben des 17. Jahrhunderts gerahmt war, den Atem anhielt.‘ (...) Mehr als jedes andere einzelne Bild enthält Greenaways bewegtes Bild mit dem lebendigen Schmetterling und der lebendigen Schlange die problematische Beziehung zwischen dem Bild und der Wirklichkeit: Einerseits erinnert es an Goethes Sammler und dessen Wunsch nach genauer Nachahmung, an den Wunsch, die Mimesis an die Wirklichkeit soweit zu treiben, bis die Kopie der Wirklichkeit selbst zur Wirklichkeit wird – andererseits konfrontiert es den Zuschauer mit einer ‚Zeichnung‘, die Herders Behauptung, daß die Malerei den (toten) Körper auf die Leinwand banne, einfach umdreht. Mit dieser verblüffenden Collage, die die gerahmten lebendigen Wesen in das filmische Bild integrieren und dabei ihre Bewegung nachvollziehen kann, behauptet Greenaway, daß allein der Film den Körper dauerhaft und ohne ihm Leid zuzufügen am Leben zu erhalten vermag.“⁴³

Gleichzeitig schenkt das Kino jedoch dem Körper etwas anderes und nicht weniger Wichtiges: Zwar muss der Körper zustimmen, auf der Leinwand im Laufe des Filmes immer wieder zerschnitten, zerstückelt zu werden – die Aufnahme einer Hand, eines Kopfes, eines Auges -⁴⁴, dafür taucht er in Überlebensgröße auf – „bigger than life“. Brigitte Peucker erinnert an Georg Lukács:

„Weder Schicksal noch Kausalität bestimmen seiner Meinung nach das filmische ‚Leben‘ – weil ausschließlich die Bewegung den Film konstituiert, haben die menschlichen Gestalten, die auf der Leinwand zu sehen sind, möglicherweise ihre Seele verloren, ihre Körper aber wiedergewonnen.“⁴⁵

Und, wie Jean-Claude Carrière ausführte:

„Der Film ist auch, zwangsläufig, außerhalb des Films vorhanden, in unserem Alltag, in unserer Kleidung, im Verhalten des einen oder anderen. Weniger offensichtlich kommt er auch in den Gemälden, die wir betrachten, zum Vorschein, in den Büchern, die wir lesen. Unmöglich, nicht bei jeder Seite Filmbilder darüber zu legen. Ein unsichtbarer Film, zusammengesetzt aus Tausenden von Filmen, hat sich in unsere

⁴³ Brigitte Peucker, Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers: Film und die anderen Künste. Berlin: Vorwerk 8 (Traversen, Band 5), S. 174.

⁴⁴ vgl. dazu ebenda, S. 9-10, 26.

⁴⁵ ebenda, S. 16.

Wahrnehmung eingeschlichen. Eine neue Form, durch die wir die Welt sehen, hat von uns Besitz ergriffen (...).⁴⁶

Gilles Deleuze erinnert an Andrej Belyj, der schrieb, so „sind wir selbst das Abfließen eines Films, das dem minutiösen Wirken okkulturer Kräfte gehorcht; hält der Film an, dann verharren wir auf immer in einer künstlichen Pose des Entsetzens.“⁴⁷

Dafür muss natürlich ein Preis entrichtet werden:

„In Wahrheit ist es der materielle Automatismus, der aus dem Inneren dieser Bilder dieses neue Universum entstehen läßt, das er nach und nach unserem intellektuellen Automatismus auferlegt. Auf diese Weise erscheint die Unterordnung der menschlichen Seele unter die von ihr geschaffenen Werkzeuge und umgekehrt in einem blendenden Licht.“⁴⁸

Und weiter:

„Aufrichtige Freunde des Kinos haben in ihm nichts weiter als ein bewundernswertes Propagandainstrument gesehen. Dies sei dahingestellt. Die Pharisäer von Politik, Kunst, Geisteswissenschaften, selbst der Naturwissenschaften, werden im Kino den treuesten ihrer Sklaven vorfinden, bis eines Tages, durch eine mechanische Umkehrung, das Kino sie selbst versklavt.“⁴⁹

Exkurs: Das Kino und sein heimlicher Feind, die Physiognomik

Das Medium Film ist (beileibe nicht nur) in seinen populären Ausdrucksformen auf umweglose Informationsvermittlung angewiesen: Das Augenmerk auf den Rezipienten gerichtet, der 24 Bilder pro Sekunde wahrnehmen und gleichzeitig mit Schnitten, Ellipsen, Beschleunigung, Verlangsamung etc. umgehen soll, zeigt sich das Kino für archetypische Muster, besonders aber die Untiefen der Physiognomik besonders anfällig.

So ist nicht zu vergessen, „dass der Film nicht ohne Stereotype auskommt und im Rahmen der Narration auf vereinfachende – aber schnell zu entschlüsselnde – Bilder angewiesen ist.“⁵⁰ Sämtliche relevanten Informationen müssen bei der filmischen Repräsentation

⁴⁶ Jean-Claude Carrière, *Der unsichtbare Film*. Berlin: Alexander Verlag, 2003, S. 202.

⁴⁷ Andrej Belyj, Petersburg. Frankfurt/M. 1991, S. 40, zit. nach: Deleuze, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 166.

⁴⁸ Elie Faure, *Fonction du cinéma*. Paris 1953, S. 56, zit. nach: Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 397-398 (Anm. 1).

⁴⁹ Faure, zit. nach: ebenda, S. 398 (Anm. 3).

⁵⁰ Clemens Schwender, Andrea Gschwendtner, *Alternde Körper. Lebenszyklen als filmwissenschaftliche Analysedimension am Beispiel des Films *There Will Be Blood**. In: Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, a.a.O., S. 209-239, hier S. 209.

menschlicher Körper in der Regel sofort an der Physis des Subjektes ablesbar sein, jede Verzögerung kostet Zeit, und Zeit ist auch in diesem Fall Geld:

„Filmische Sprache ist in erster Linie Bildsprache und erzählerische Kunst. So ist das bevorzugte Mittel filmischer Kommunikation nicht Darlegung von Theorien oder Traktaten, vielmehr werden in der Tradition des klassischen Dramas Aussagen an den Protagonisten gezeigt, in diesem Fall auch das Gute und Böse. Der Körper dieser Protagonisten bildet dabei ein Kernelement der Kommunikation: Seine bloße Erscheinung kann durch Auswahl des Darstellers oder der Darstellerin sowie unzählige Möglichkeiten der Gestaltung, wie Kleidung oder Maske, bereits eine Aussage selbst sein, (...) zudem ist es der Körper, mit dem moralisch bewertbare Handlungen gesetzt werden. Gerade im Film ist der Körper nie ‚natürlich‘, sondern bereits bewusst gewähltes und gestaltetes symbolisches Medium, das allgemeine und überindividuelle Ideen ‚verkörpert‘. (...) Diese Körper werden so zu einem Medium symbolischer Kommunikation, indem sie eine bestimmte Vorstellung durch ihre ästhetische und ethische Konzeption vermitteln. Es liegt hier quasi eine ‚Körper-Sprache‘ vor: Die Wahrnehmung des Verkörperten findet nicht durch einen semiotischen Designationsprozess auf Grund körperlicher Merkmale statt, sondern es liegt Kommunikation zwischen Designer und Rezipient vor. Eine der eindringlichsten Möglichkeiten, das Gute und das Böse zu kommunizieren, besteht so eben in der Ausgestaltung von Körpern, eine Methodik, die alles andere als neu ist: Die Körper von Engeln, Teufeln, Dämonen, Heroen, Heiligen, der Auferstehungskörper, (...) sie alle wurden im Laufe der Geschichte sorgfältig gewählt, entworfen und verbildlicht, um durch ihr Körperbild und ihre Handlungen auszudrücken und zu vermitteln, was gut, was böse, und an welchen Handlungen dies zu erkennen ist. Auch die Körper, die rückwirkend realen Personen zugeschrieben wurden, et-wa der Körper Jesu oder die der Märtyrerinnen und Märtyrer, tragen Symbolisches an sich, wollen Allgemeines aussagen. Umgekehrt greift auch die Kunst diese Symbolisierungen auf, nicht zuletzt um sie zu invertieren oder widersprüchlich zu gestalten, doch setzt sie damit implizit eine definierte Symbolisierung voraus, deren Bruch erst die Kreativität und das Interessante ausmacht. Statur, Alter, Geschlecht, Farbe, Kleidung, Mimik, Versehrtheit und Unversehrtheit, Schönheit oder bestimmte Merkmale des Körpers können allesamt frei gewählt und gestaltet werden, um sie symbolisch mit den Vorstellungen des Guten und Bösen in Beziehung zu setzen.“⁵¹

⁵¹ Feichtinger, Gegenkörper. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in Star Wars, a.a.O., S. 13-14. Vgl. auch S. 53: „Einen den Idealen der Harmonie und Proportion entsprechenden Körper zum Ausdruck des Bösen zu machen, würde die nach wie vor bestehenden Grundverbindungen von Schön-Gut und Hässlich-Böse zu stark unterminieren (...).“

Und weiter, S. 85: „Vier Charaktere - zwei gute, zwei böse – sind es, die in der STAR WARS-Doppeltrilogie die handlungsentscheidenden Rollen einnehmen. Sie repräsentieren unterschiedliche Vorstellungen von Gut und Böse, die sie durch ihr körperliches Entworfensein kommunizieren.“ Feichtinger beschäftigt sich auch mit der Gestalt des Darth Sidious, S. 91:

„Im Laufe der Doppeltrilogie begegnet Darth Sidious in drei Erscheinungsweisen, die jeweils auch namentlich differenziert werden. Seine originäre, ‚wahre‘ Gestalt ist die des düsteren Sith-Lords, der nach außen jedoch als rühriger Senator von Naboo, genannt Palpatine, auftritt. Nach seiner Machtübernahme und dem vorausgehenden Kampf mit Mace Windu wird er entstellt und zum ‚Imperator‘ des neuen Galaktischen Imperiums. Die äußere Gestalt wird also bewusst einer Wandlung unterworfen, mit dem Offenbarwerden der Bosheit Palpatines für das Publikum wird diese auch an seiner filmtechnisch veränderten äußeren Erscheinung sichtbar (...).“

Schließlich, S. 161:

„Der ideelle Körper als Symbolträger steht frei, um gezielt und in kommunikativer Absicht gestaltet, symbolisiert und codiert zu werden. Beschreibungen oder Bilder fiktiver Körper, etwa von Engeln, Dämonen, Teufeln, Hexen oder Heroen, aber auch ‚Erinnerungskörper‘ wie die Christus-Darstellungen eröffnen die Möglichkeit, durch sie hindurch auszudrücken, was gut, was böse, was ideal, was hässlich ist.“

Béla Balázs fiel der leichtfertige Umgang mit der Physiognomik schon in seinem Text *Der Geist des Films* unangenehm auf:

„Wie Schematisierung zuweilen Ideologie verfälscht, dafür bieten die russischen Filme leider auch Beispiele genug. Sogar in diesen Meisterwerken der Filmkunst wird der Feind, der Bourgeois oder der Kulak, mit den primitivsten Mitteln als Bösewicht oder Rohling charakterisiert.“⁵²

Ähnlich auch Jean-Claude Carrière:

„Eine alte Gefahr des Films: die Vereinfachung, die Reduktion. Aus der Tragödie ein Melodram machen. Den Bösen schwarzes Haar geben, den Guten blondes. Jeden Tag sein kleines Klischee begießen, wie eine Pflanze, die man kennt (der Nachbar hat dieselbe).“⁵³

Jedoch „durch den Körper (und nicht mehr durch Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken.“⁵⁴ Und Balázs selbst meinte in „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“, hier für den Stummfilm:

„Schon mit der Auswahl der Schauspieler ‚dichtet‘ der Filmregisseur und gibt seinen Gestalten die entscheidende, die wesentlichste Substanz. (...) Auf dem Film ist es *ihr Aussehen*, welches vom ersten Moment an ihren Charakter für uns bestimmt. (...) Da der Filmschauspieler alles, Rassencharakter sowie individuellen, mit seinem Äußern darzustellen hat, muß sein Spiel dadurch entlastet werden, dass man einen Schauspieler wählt, der den Rassencharakter nicht erst zu spielen braucht, sondern ihn von vornherein besitzt und sich ganz und unbefangen auf das persönliche Detail konzentrieren kann. Dieser wird nicht über-treiben müssen und nicht auf eine Reihe stereotyper Gebärden achten müssen wie auf eine Perücke, die zu locker auf dem Kopfe sitzt. Die nötigen Gebärden sind ihm eben angewachsen, und sein Spiel hat das Ge-wicht der selbstverständlichen Existenz.“⁵⁵

Aber nicht allein, dass dies für den Stummfilm gibt, Balázs schränkt in der Folge ein:

„Dabei darf die ausgewählte Gestalt auch kein zu prägnanter Typus sein, damit ihr bloßes Aussehen „auf den ersten Blick“ ihr nicht den zu starren Charakter einer geschnittenen Figur gibt. Die Anatomie muß einen Spielraum für die Physiognomie übrig lassen, sonst wird die Gestalt im starren Panzer eines einmaligen und unbeweglichen Charakters unfähig, äußere und innere Wandlungen darzustellen. (...) Das richti-

⁵² Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001, S.162.

⁵³ Carrière, a.a.O., S. 199.

⁵⁴ Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 244.

⁵⁵ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 37. Hervorhebungen im Original.

ge Maß dieser Typisierung zu treffen, ist nicht leicht und gehört zu den heikelsten Aufgaben des Regisseurs. Denn jeder Charakter muß auch in seiner Kleidung typisiert werden.“⁵⁶

Balázs in „Der Geist des Films“: „(...) jeder sieht so aus, wie er ist.“⁵⁷ Und weiter: „(...) *physiognomiert* muß die Gestalt werden, damit das Wesen in ihr erscheine. Denn herauszuschälen ist es nicht.“⁵⁸ Doch in jedem Fall gilt immerhin auch für Balázs: „Es gibt ja schlechte Individuen einer edlen Rasse und umgekehrt.“⁵⁹

Auch Siegfried Kracauer beschäftigte sich mit dem Thema der Physiognomik, anhand von „Hollywoods Greuelfilmen“ schrieb er: „Das Böse zeichnet nicht mehr das Gesicht eines Menschen.“⁶⁰ Nur wenige Zeilen weiter meint er: „Körperliche Mängel werden ausge-schlachtet und geistiges Entsetzen mit grober Gewalt verbunden.“⁶¹ Auch Rudolf Arnheim schrieb über die Physiognomie:

„Die Charaktereigenschaften der handelnden Personen, die der Schriftsteller mit ein paar Worten klarstellen kann, müssen im Film entweder durch das Aussehen des Darstellers oder aber durch Handlung deutlich gemacht werden; das letztere ist sicherer, zumal wenn man nicht mit den erstarrten Maskentypen des Dutzendfilms arbeiten will, wo dann allerdings vom ersten Augenblick an mit hinreichender Deutlichkeit klar ist, daß das blonde Mädchen die Unschuld, das schwarze die Verführerin ist und daß der Herr mit dem Schnurrbärtchen keine ehrlichen Absichten hat.“⁶²

Jana Herwig zu Zack Snyders *300* (USA 2006):

„Der Held hat den stärksten Körper, die schönste Frau ‚gehört‘ dem Helden. Der Antiheld ist hässlich bzw. muss scheitern, weil er so hässlich ist – man denke an die zahllosen Variationen des ‚Die-Schöne-und-das-Biest‘-Stoffes. Nicht eindeutige, abweichende Körper sind unmittelbar ‚verdächtige‘ Körper – auch *300* verwendet diese simple Strategie (...).“⁶³

Ein Sub-Genre, das diese Physiognomik wenigstens zum Teil durchbrach, war der Italo-Western: der Held war hier von seinem Äußeren her nicht unbedingt „schöner“ als sein

⁵⁶ ebenda, S. 38.

⁵⁷ Balázs, *Der Geist des Films*, a.a.O., S. 20. Vgl. dazu auch im Anschluss an antikes Denken z.B. Christian Feichtinger, *Gegenkörper. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in Star Wars*, a.a.O., S. 25: „Das Gute wird so vom schönen Körper, dessen Handeln maßvoll und selbstbeherrscht ist, ausgedrückt.“

⁵⁸ ebenda, S. 165. Hervorhebung im Original.

⁵⁹ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, a.a.O., S. 42. Vgl. dazu auch Feichtinger, *Gegenkörper. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in Star Wars*, a.a.O., S. 27-28, der an die Hässlichkeit des Sokrates erinnert, oder, ebenda, S. 39-40, an den Erzengel Michael, der bisweilen als „eindeutig schwächling“ dargestellt wurde.

⁶⁰ Siegfried Kracauer, *Hollywoods Greuelfilme*. In: ders., *Kino*, a.a.O., S. 27-35, hier S. 28.

⁶¹ ebenda, S. 29.

⁶² Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, S. 141.

⁶³ Jana Herwig, *Mann oder Maus, Mensch oder Maschine? Körpersemantik in Zack Snyders 300*. In: Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, a.a.O., S. 59-75, hier S. 63, 64.

Antagonist. Dem Italo-Western wurde – wird? – oft vorgeworfen, nicht von der marxistischen Revolution zu handeln, wie er an der Oberfläche vorgeben soll, da seine Hauptfiguren doch nur an ihre materiellen Bedürfnisse – das Geld, natürlich – denken.

Nach den Erfahrungen der letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und dem ersten des 21. kann man dem Italo-Western freilich schlimmstenfalls eines zur Last legen: dass er uns ungeschminkt die Wahrheit gesagt hat.

II. Feste und flüssige Körper

II.1 Der Film und die drei Aggregatzustände

In seinem Bestreben, dem Rezipienten in der Kürze eines Augenblicks wertende Zuweisungen zu ermöglichen, arbeitet das Medium Film, wie wir noch genauer sehen werden, besonders offen mit einer Einteilung in Aggregatzustände, die männlichen wie weiblichen Subjekten des narrativen Gefüges bestimmte Verhaltensmuster beimessen.

Dabei ist es, worauf Philipp Sarasin hingewiesen hat, allgemein seit den Zeiten der *Encyclopédie* der männliche Körper, der den Standard bildet, *homme*, die Frau hingegen ist *le beau sexe* und damit allein geschlechtlich markiert.⁶⁴

Festes und Flüssiges: Der Held klassischer Prägung ist ein fester Körper, unverrückbar und blockhaft, während das Flüssige mit dem Weiblichen konnotiert wird: Der Körper wird biegsam, drehbar – nicht zuletzt ist letzterer jener Körper, der Änderungen gegenüber aufgeschlossener agiert, auch wenn er mit der Bewegungslosigkeit konnotiert wird⁶⁵: Die Bewegung wandert in den Körper hinein.

Gilles Deleuze: „Zunächst ist gerade das Wasser das Milieu par excellence, aus dem man die Bewegung des Bewegten oder die Beweglichkeit der Bewegung selbst gewinnen kann; von daher die visuelle und akustische Bedeutung des Wassers bei der Suche nach rhythmischen Gestaltungen.“⁶⁶ Jana Herwig, eine Sequenz aus *300* schildernd: „Der Körper des Mädchens bewegt sich zugleich marionettenhaft und fließend; dank einer optisch beeindruckenden Mischung aus Unterwasseraufnahmen und CGI geraten Kleidung, Haar und Dämpfe in synkopischen Gleichklang.“⁶⁷

Maurice Merleau-Ponty erinnert in diesem Zusammenhang an Henri Bergson: „Er spricht vom Bewußtsein als einer Flüssigkeit, in der Augenblicke und Positionen sich auflö-

⁶⁴ vgl. Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001, S. 79.

⁶⁵ vgl. Peucker, a.a.O., S. 83.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997, S. 111.

⁶⁷ Herwig, *Mann oder Maus, Mensch oder Maschine? Körpersemantik in Zack Snyders 300*, a.a.O., S. 71.

sen.“⁶⁸ Carl Theodor Dreyer setzte in *La passion de Jeanne d'Arc* (Frankreich 1928) Tränen mit dem Weiblichen in Zusammenhang: „Johanna ist nahezu stumm und drückt sich allein durch ihre Tränen aus. Damit bildet sie einen auffallenden Kontrast zur männlichen Welt der geschriebenen und gesprochenen Sprache.“⁶⁹

Im Film *Transamerica* (USA 2005, von Duncan Tucker) wird ein transsexueller Mann inszeniert, der sich für das Leben als Frau namens Bree entschieden hat und noch vor einer geschlechtsumwandelnden Operation steht; Heike Klippel und Thomas Knieper beschreiben ihn/sie:

„Mit dieser Frau stimmt etwas nicht, sie ist zu alt, ist nicht erotisch genug, ist zu selbständig, insgesamt suggeriert sie zu wenig ‚Nährhaftigkeit‘. Für die Inszenierung Brees in den Szenen ohne Schminke (auf der Reise, aber auch später im Krankenhausbett) drängt sich vor allem der Begriff der Trockenheit auf, sie ist nicht ‚saftig‘ genug.“⁷⁰

Letztlich wird es aber noch einen dritten Aggregatzustand brauchen: Wie könnte ein Körper beschaffen sein, der mit der Informationsflut, die uns heute zu jeder Zeit umgibt, Schritt hält? Dieser Körper müsste, so der Traum, an allen Punkten der Erde gleichzeitig sein und über eine unendliche Einschreibfläche verfügen, um die Information sofort aufnehmen zu können, noch in der Sekunde ihres Entstehens.

Das Gehirn ist so nicht mehr im Bergsonschen Verstehen eine Leerstelle zwischen Reiz und Reaktion⁷¹, sondern eine gigantische Einschreibfläche für Reize. Wurde im Gehirn ein probabilistischer Raum entdeckt, ein „uncertain system“⁷², hat es eine „azentrische Struktur“, ist es also eine Art gewachsener Kabelsalat, der dennoch problemlos zu funktionieren versteht. Ganz im Gegensatz zum Computer und seinen elektronischen, „rationalen“ Schnitten oder Punkten, die irreduzibel sind, funktionieren die Synapsenverbindungen beim Menschen ohne Verbindung, stellen folglich irrationale Schnitte dar.⁷³ Der Computer und die *effets numériques* funktioniert mit dem Unterschied zwischen 1 und 0: Ist etwas da oder ist es nicht da? Deleuze: „Der Barock ist untrennbar von einer neuen Herrschaft des Lichts und der Farben. Zunächst kann man das Licht und die Finsternis wie 1 und 0 betrachten, wie die zwei

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter, 1974 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Hrsg. C.F. Graumann und J. Linschoten, Band 7), S. 321, Anmerkung 46.

⁶⁹ Peucker, a.a.O., S. 204 (Anm. 128 zu S. 104).

⁷⁰ Heike Klippel, Thomas Knieper, *Transamerica – Roadmovie und Familienfilm über die Entdramatisierung der Geschlechterrollen*. In: Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, a.a.O., S. 189-208, hier S. 199.

⁷¹ vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 271.

⁷² ebenda, S. 272.

⁷³ vgl. ebenda, S. 411-412, Anm. 34.

durch eine winzige Wasserscheide getrennten Etagen der Welt: die Seligen und die Verdammten.“⁷⁴

Nur ein atmosphärischer, ja ein gasförmiger Körper wäre geeignet, die Fülle an Information zum Zeitpunkt ihrer Entstehung an all ihren Orten aufzunehmen und gleichzeitig das Feld zu werden, auf dem diese Information eingeschrieben wird: „Ich, mein Körper, wäre eher eine Menge von Atomen und Molekülen, die sich unablässig erneuern.“⁷⁵ Deleuze weiter:

„(...) geht man vom Festzustand aus, in dem die Moleküle sich nicht frei verlagern können (...), gelangt man anschließend zum flüssigen Zustand, in dem die Moleküle sich verlagern und ineinander verschieben, schließlich aber zum gasförmigen Zustand, der jedem Molekül freie Bahn läßt...“⁷⁶

Deleuze in der Folge: „Die Fabrik war ein Körper (...); in einer Kontrollgesellschaft tritt jedoch an die Stelle der Fabrik das Unternehmen, und dieses ist kein Körper, sondern eine Seele, ein Gas.“⁷⁷ Oder eben: ein gasförmiger Körper.

Aber welche Etappen gibt es auf dem Weg zu einem gasförmigen Körper, wie ihn die Medien für uns träumen? Und wie sieht das einzuschreibende Wissen aus, wie nimmt die Handhabung mit ihm buchstäblich Gestalt an? Diesen und ähnlichen Fragen soll sich die vorliegende Arbeit widmen.

II.2 Was ist ein Körper?

André Bazin sprach vom Körper als der „Rinde des Menschen“⁷⁸. Folgen wir dagegen den Ausführungen Maurice Merleau-Pontys:

„Wir behaupten also, dass unser Leib ein zweiblättriges Wesen ist, auf der einen Seite ist er Ding unter Dingen, und auf der anderen sieht und berührt er sie (...). Er ist nicht einfach *de facto* *gesehenes* Ding (ich sehe nicht meinen Rücken), er ist *de iure* sichtbar, er unterliegt einer Sicht, die unausweichlich und zugleich aufgeschoben ist. Umgekehrt: wenn er berührt und sieht, so liegen die sichtbaren Dinge nicht als Objekte vor ihm: sie sind um ihn herum, sie dringen sogar in seine Umfriedung ein, sie sind in ihm, sie ta-pezieren von außen und von innen seine Blicke und seine Hände. Er kann sie nur deshalb berühren und sehen, weil er – verwandt mit ihnen und als solcher selbst sichtbar und berührbar – sein eigenes Sein als

⁷⁴ Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock, a.a.O., S. 56.

⁷⁵ Deleuze, Das Bewegungs-Bild, a.a.O., S. 87.

⁷⁶ ebenda, S. 120.

⁷⁷ Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: ders., Unterhandlungen. 1972-1990, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, S. 254-262, hier S. 256.

⁷⁸ André Bazin, Was ist Film? Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, 2009, S. 385.

Mittel benutzt, um an ihrem Sein teilzunehmen, weil eine jede der beiden Seinsweisen Archetyp der anderen ist, weil also der Leib [corps] zur Ordnung der Welt gehört, so wie die Welt universelles Fleisch [chair] ist. (...) Noch die Rede von Blattseiten oder von Schichten bedeutet, (...) dass man das, was im lebendigen und aufrechten Körper zusammenbesteht, vor dem reflexiven Blick verflacht und nebeneinanderstellt. Wenn man schon Metaphern benützt, so würde man besser sagen, der empfundene und der empfindende Leib seien wie Vorderseite und Rückseite oder schließlich wie zwei Segmente eines einzigen Kreislaufs, der oben von links nach rechts und unten von rechts nach links verläuft, der aber in beiden Phasen nur eine einzige Bewegung ausmacht. (...) Mein Leib als sichtbares Ding ist im großen Schauspiel mitenthaltend.⁷⁹

Und weiter: „Der Leib ist unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben. (...) Und auf diese Weise ist der Leib Ausdruck der gesamten Existenz, nicht als deren äußere Begleitscheinung, sondern weil sie sich in ihm realisiert.“⁸⁰

Merleau-Ponty wurde nicht müde, zu unterstreichen, es gäbe „keinen einzigen ‚geistigen‘ Akt, der nicht auf einem leiblichen Untergrunde aufruhe“⁸¹:

„Man entgeht den Schwierigkeiten erst, wenn man auf eine Gabelung in ‚Bewusstsein von‘ und Objekt verzichtet und zugesteht, dass mein synergischer Leib kein Objekt ist, - dass er die ‚Bewusstseine‘, die mit seinen Händen und mit seinen Augen verwachsen sind, durch eine Tätigkeit bündelt, die zu ihnen seitwärts oder quer steht, - dass ‚mein Bewusstsein‘ nicht die synthetische, unerschaffene, zentrifugale Einheit einer Menge von ‚Bewusstseinen von...‘ ist, zentrifugal wie diese, dass es vielmehr von der prä-reflexiven und präobjektiven Einheit meines Leibes getragen und unterstützt wird.“⁸²

Schließlich, aus Merleau-Pontys letzten Notizen, Mai 1960:

„(...) mein Leib ist aus demselben Fleisch gemacht wie die Welt (er ist wahrnehmbar), und dieses Fleisch meines Leibes wird zudem von der Welt geteilt, diese *strahlt es zurück*, greift auf es über, und es greift über auf sie (das Empfundene zugleich Gipfel der Subjektivität und der Materialität), sie stehen zueinander im Verhältnis des Überschreitens oder des Übergreifens – Und das besagt zudem: mein Leib ist nicht nur ein Wahrnehmungsgegenstand unter anderen, er ist Maßstab für alles, *Nullpunkt* (...) aller Dimensionen der Welt.“⁸³

Gilles Deleuze über die Beziehung Körper/Gehirn:

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare. München: Wilhelm Fink Verlag, 32004 (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, begr. v. Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels, hrsg. v. Wolfgang Ißbach, Bernhard Waldenfels, Band 13), S. 180-182. Hervorhebung im Original.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 176, 198.

⁸¹ ebenda, S. 490.

⁸² Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, a.a.O., S. 186.

⁸³ ebenda, S. 313-314. Hervorhebungen im Original.

„Es gibt im Körper ebensoviel Denken wie im Gehirn Schock und Gewalt. Und es gibt ebensoviel Empfindung im Körper wie im Gehirn. Das Gehirn gebietet über den Körper, der lediglich ein Auswuchs von ihm ist, doch genauso gebietet der Körper über das Gehirn, das lediglich ein Teil von ihm ist (...).“⁸⁴

Und Michel Foucault schrieb über den Körper:

„(...) ich kann mich nicht ohne ihn fortbewegen. Ich kann ihn nicht dort zurücklassen, wo er ist, und selbst an einen anderen Ort gehen. Ich könnte bis ans Ende der Welt laufen, ich könnte mich morgens unter der Decke verkriechen, ich könnte mich so klein machen, wie ich wollte, ich könnte mich an den Strand legen und in der Sonne schmelzen, er wäre immer dort, wo ich bin. Er ist ganz unausweichlich immer hier und niemals anderswo. Mein Körper ist das genaue Gegenteil einer Utopie, er ist niemals unter anderem Himmel, er ist der absolute Ort, das kleine Stück Raum, mit dem ich buchstäblich eines bin.“⁸⁵

Das Medium Film arbeitet seit seinem Bestehen daran, eine eigene Utopie der Darstellung des menschlichen Körpers zu begründen. Das große Schauspiel der Feststoffmechanik des menschlichen Körpers: Dem Film ist es nicht unvertraut geblieben. Seit über hundert Jahren ist der männliche Held ein Stück Stein, Granit, unverrückbar. John Wayne und Arnold Schwarzenegger sind nur die bekanntesten Beispiele.

Der Film, seinen Zuschauer mit 24 Bildern pro Sekunde bombardierend, ist darauf angewiesen, seine Karten so früh wie möglich auszuspielen, für Wiedererkennungswert zu sorgen, mehr noch als das Theater rollenspezifisch zu besetzen: So ist der klassische Held so kräftig wie möglich – bis zur charakterlichen Unbeweglichkeit, mineralisch wie die Helden in Anthony Manns Western.

Der männliche Körper wird zu einem Fetischobjekt, denkt man nur etwa an John Milius' *Conan the Barbarian* (mit Arnold Schwarzenegger, USA 1982) seine Kraft wird ausgestellt, muss auf den ersten Blick an seiner Physis ablesbar sein. Seine Muskeln wie aus Stein gemauert, und Superman heißt nicht umsonst „Man of Steel“ (so auch der Titel des Superman-Filmes von Zack Snyder, USA/Kanada/UK 2013).

Paul Virilio erinnert an Futurismus und Faschismus, die hier im Hintergrund lauern: „der metallische Traum vom menschlichen Körper in vollkommener Stärke“⁸⁶. Ein Traum, den schon die Futuristen träumten – gewiss nicht als erste, man denke nur an die Metallgewandungen in der Geschichte des Krieges/der Krieger, Benjamin erinnert an Marinetti: „die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers“⁸⁷ – dass hier nur der männliche Körper

⁸⁴ Deleuze, Das Zeit-Bild, a.a.O., S. 265.

⁸⁵ Michel Foucault, Der utopische Körper. In: ders., Die Heterotopien/Der utopische Körper. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 23-36, hier S. 25.

⁸⁶ Paul Virilio, Fahren, fahren, fahren... Berlin: Merve, 1978, S. 16. Hervorhebung im Original.

⁸⁷ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 168.

gemeint ist, darauf muss wohl kaum hingewiesen werden. Ein Traum, der vielleicht nur lethal enden kann; Jana Herwig meinte zum Schluss von Zack Snyders 300: „Der Tod in letzter Sekunde ist oft die einzige Lösung für unveränderliche Helden (...).“⁸⁸ La Mettrie 1748 in *Die Maschine Mensch*, und dies taucht in den Klischees immer wieder auf:

„Der Mann (...), dessen Gehirn und Nerven an der Festigkeit aller soliden Körper teil haben, hat sowohl einen ausgeprägten Geist wie Gesichtszüge: die Erziehung, die den Frauen fehlt, verstärkt nochmals um weitere Grade seine Seele. Wie sollte er bei dieser Unterstützung der Natur und der Kunst nicht dankbarer und großzügiger, beständiger in Freundschaften, widerstandsfähiger im Unglück etc. sein?“⁸⁹

Das Flüssige hingegen wird in der Regel mit dem weiblichen Körper assoziiert: das Veränderliche, Biegsame. Schon Poseidon verleiht sein Dreizack Gewicht, während ihm die Nixen unterstellt sind. In Ovids *Metamorphosen* verwandelt sich Cyane in Wasser⁹⁰, Arethusa ist die Quelle⁹¹, lediglich Alpheos ist als Mann mit dem Wasser konnotiert, allerdings wohl eher in seiner Eigenschaft als reißendes Gewässer⁹², ebenso wie Silenos bei Nonnos⁹³. Dieser berichtet in seinen *Leben und Taten des Dionysos* von der Jägerin Aura: „Der Kronide ließ sie zu einer Quelle sich wandeln. An diesem vom Berge rauschenden Wasser wurden die Brüste zum Ausfluß, der Körper zum Strom (...).“⁹⁴ Der Greis Battus wird bei Ovid hingegen in Stein verwandelt⁹⁵, dasselbe Schicksal trifft, neben denen, die die Gorgo geschaut haben, auch, als Beispiel für besonders ausgeprägten Starrsinn, ein Opfer ihres Hauptes, Polydektes⁹⁶.

Wenn dies kurz illustriert werden darf: John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (USA 1962) handelt vom Übergang des Faustrechts hin zum allgemein-bürgerlichen Gesetzbuch, festgemacht an zwei Figuren. Dabei zählt dem festen Körper die physische Stärke, so sagt der Kyniker bei Lukian: „Der Leib befindet sich übel, wenn er schwächlich ist, denn

⁸⁸ Herwig, Mann oder Maus, Mensch oder Maschine? Körpersemantik in Zack Snyders 300, a.a.O., S. 72.

⁸⁹ Julien Offray de La Mettrie, *Die Maschine Mensch*. Übersetzt und hrg. v. Claudia Becker. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009, S. 39.

⁹⁰ Ovid, *Metamorphosen*. In: Werke in zwei Bänden. Band 1. Übersetzung von Reinhart Suchier bearbeitet von Liselot Huchthausen. 2. Auflage. Berlin: Aufbau-Verlag, 1973 (Bibliothek der Antike), S. 120. In: Mark Lehmsstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 12497-13171, hier Gesamtseite 12700.

⁹¹ ebenda, S. 127 (Gesamtseite 12711).

⁹² ebenda.

⁹³ Nonnos, *Leben und Taten des Dionysos*. In: Nonnos, Werke in zwei Bänden. Band 1. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1985 (Bibliothek der Antike), S. 289. In: Mark Lehmsstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 8025-9233, hier Gesamtseite 8508.

⁹⁴ ebenda, S. 281 (Gesamtseite 9231).

⁹⁵ Ovid, *Metamorphosen*, a.a.O., S. 50 (Gesamtseite 12580).

⁹⁶ ebenda, S. 115 (Gesamtseite 12690).

seine Vollkommenheit besteht in seiner Kräftigkeit.“⁹⁷ Der Übergang vom Festkörper John Waynes, blockhaft, hin zum langen, schlaksigen, eher flüssigen Körper James Stewarts ist auch der Übergang von einem archaischen Verständnis von Gesetz hin zu einer wesentlich biegsameren, drehbaren, flüssigen Rechtsprechung. Der feste Körper ist stets fest entschlossen, der flüssige ist offen für Neues. Und, so Aischylos in der *Orestie (Agamemnon)* „Vermuten und fest wissen sind verschiedene Dinge.“⁹⁸

Oder, wie es Gilles Deleuze ausdrückte: „die Umwandlung des Gesetzes vom epischen, ungeschriebenen Faustrecht des Wilden Westens zum romanhaften Gesetz der industriellen Revolution“⁹⁹. Und am Ende gilt: James Stewart gets the girl.

Der feste Körper in Reinkultur hingegen: „Der geistige Automat ist zur Mumie geworden, einer ausrangierten, paralysierten, versteinerten Instanz, die für die ‚Unmöglichkeit [zeugt], zu denken, was das Denken ist.“¹⁰⁰ Das Denken ist nicht unbedingt Sache des Unverrückbaren: Im Ausgleich dafür ist der feste Körper befreit von der Möglichkeit des Wahnsinns – selbst das Niederbrennen des Farmhauses in *The Man Who Shot Liberty Valance* hat seinen Grund, der uns im Vergleich im Zusammenhalt der Erzählung als absolut logisch erscheint – „gleichsam als sei die Dynamik der Phantasmagorie, dem Wahn verschwistert (wie ehedem das Wasser) und die Statik der Vernunft“¹⁰¹.

Paul Virilio zitiert in diesem Zusammenhang Bachelard: „Das dem Wasser ausgesetzte Wesen ist ein Wesen im Taumel. Es stirbt in jeder Minute, unaufhörlich zerfließt etwas von seiner Substanz.“¹⁰² Weiters berichtet Virilio vom Mittelalter: „Zu der Zeit war die Rolle der Frau in den Erzählungen vieldeutig. Sie wurde an einem bewegten, unsicheren und gefährlichen Ort angesiedelt, dem Wasser, dem Wald, dem undurchdringlichen, magischen.“¹⁰³

Dabei hat sich, Gilles Deleuze zufolge, eine ganze Reihe von Regisseuren dem Wasser und seinen Aggregatzuständen fest – das Eis - und flüssig – das Liquide - gewidmet, unter ihnen Jean Renoir:

⁹⁷ Lukian, Der Kyniker. In: ders., Werke in drei Bänden. Band 2. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland. Hrsg. v. Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1981 (Bibliothek der Antike). S. 65-74, hier S. 66. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 7153-7168, hier Gesamtseite 7156.

⁹⁸ Aischylos, Die Orestie. Agamemnon. In: Aischylos, Werke in einem Band. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1987 (Bibliothek der Antike), S. 153-208, hier S. 198. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 689-757, hier Gesamtseite 744.

⁹⁹ Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 201.

¹⁰⁰ Deleuze im Anschluss an Véronique Tacquin, Kino 2, a.a.O., S. 218.

¹⁰¹ Virilio, Fahren, fahren, fahren..., a.a.O., S. 22.

¹⁰² zit nach: Paul Virilio, Geschwindigkeit und Politik. Berlin: Merve, 1980, S. 51.

¹⁰³ Paul Virilio, Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt/M.: Fischer, 1989, S. 76.

„Wir verstehen nun, warum Renoir dem Wasser eine besondere Bedeutung zumißt, folgt er doch damit vollkommen der allgemeinen Vorliebe der französischen Schule des Wassers. Ihm zufolge gibt es zwei Zustände des Wassers: das gefrorene Wasser an der Fensterscheibe, am flachen Spiegel oder in der Tiefe des Kristalls; und das lebhaft und fließende Wasser (oder auch der Wind, der in *Le Déjeuner sur l'herbe* die gleiche Rolle ausübt).“¹⁰⁴

Das Eis ist dabei ein fester Körper, der stets von der Gefahr bedroht wird, flüssig zu werden: In *Earthquake* von Mark Robson (USA 1974) ist Charlton Heston ein fester Held, der in jeder Situation die Nerven behält – kaltblütig und mit einer Physis wie aus Granit –, der aber am Ende vom Flüssigen verschlungen wird, in dem Moment, in dem er eine *Entscheidung* zu treffen hat: Als nach einem Erdbeben, das Los Angeles vernichtete, auch noch ein Staudamm bricht und Teile der Stadt sowie die Kanalisation überflutet, stürzt Heston sich ins Nass, um seine Ehefrau zu retten – Vereinigung mit dem flüssigen Element, das beiden, Heston und seiner Frau, unweigerlich den Tod bringt.

Das Flüssige kann aber auch für die Geburt stehen, die Taufe, etwa bei Karens Besuch im Schwimmbad in Lars von Triers *Idioterne* (Spanien/Dänemark/Schweden/Frankreich/Niederlande/Italien 1998): „Karen hat endlich eine neue Familie und regrediert zu dem Säugling, den sie verloren hat. Dass sich die Szene im Wasser abspielt, weist auf das spirituell Reinigende dieses Erlebnisses hin und bekräftigt die These der Wiedergeburt Karens.“¹⁰⁵

Die Einteilung in festen und flüssigen Körper in vorliegender Arbeit leitet sich ab von den Gedanken Klaus Theweleits. In dem zweibändigen Werk *Männerphantasien*, erstmals erschienen 1977, beschäftigt sich dieser vor allem mit der Produktion von Texten von Faschisten: aus Berichten, Briefen, Romanen, Biographien gelang es ihm, verschiedene, kaum verschüttete, kaum versteckte Inhalte herauszuschälen, die dennoch nicht offen ausgesprochen werden durften. Der männliche Körper bleibt in diesen Texten ein fester Körper, der immer wieder Angriffen von seiten des weiblichen flüssigen Körpers ausgesetzt ist, der standhaft und keusch bleiben muss: „(...) ein Phallus gegen die allgemeine Auflösung, der hart bleibt gegen jede Anfechtung weiblicher Brandung“, so Theweleit.¹⁰⁶ Er zitiert aus Peter von Heydebrecks *Wir Wehrwölfe: Erinnerungen eines Freikorpsführers* (1931):

„Die Haltung der Jäger war beispiellos. Marschierten, wie ich gewollt, marschierten in festgefügtter Kolonne, ein Korps erbarmungsloser Rache, die Garde des Schicksals, den langen Weg durch die Straßen, kein Frauenzimmer, keine Dirne wagte frech sich zu nähern, hätten alles zertreten, marschierten auf dem

¹⁰⁴ ebenda, S. 118-119.

¹⁰⁵ Antje Flemming, Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper. Berlin: Bertz + Fischer, 2010 (Deep Focus 9), S. 72.

¹⁰⁶ Theweleit, Männerphantasien. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1980. S. 58.

Platz vor dem Stadhaus im friderizianischen Paradeschritt an mir vorüber. Hielten, standen, ein Fels in der Brandung zwischen gaffenden Massen.“¹⁰⁷

Das Credo dieser Texte bleibt aber nicht auf den engeren Kreis des Faschismus beschränkt, diese Klischees werden weiterhin – und das wohl seit der Antike – erfolgreich tradiert, auch und gerade in der Populärkultur: „Sein Körper erscheint wie ein Bollwerk und suggeriert die erfolgreiche Abwehr aller Angriffe“, meint etwa Gerald Trimmel unschuldig zu Arnold Schwarzenegger in James Camerons *Terminator 2: Judgment Day* (USA/Frankreich 1991).¹⁰⁸

Um selbst diese Stärke zu erlangen, muss sich die Frau Sarah Connor maskuline Eigenschaften aneignen: „(...) anstatt der Zerstörung von Autonomie und Handlungsfähigkeit gelangt Sarah durch den heroischen Sieg über den Schmerz zu gestärkter und ‚gepanzelter Souveränität‘ (...).“¹⁰⁹ Denn, so Klaus Theweleit, Norbert Elias‘ *Der Prozess der Zivilisation* analysierend:

„Der Mann legt sich einen ‚Panzer‘ zu (ein Schlüsselwort von Elias), ein langer Prozess der ‚Selbstdistanzierung‘, ‚Selbstkontrolle‘, ‚Selbstbeobachtung‘ vollzieht sich, eine ‚Dämpfung der Affekte‘, ein Entgegensetzen von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, von nah und fern.“¹¹⁰

„Der Panzer ist keine Metapher“, so Theweleit.¹¹¹ Der Phallus ist der feste Körper, das Weibliche dem Flüssigen, der „weiblichen Brandung“ assoziiert. „Denn ringsumher brach grausame Brandung / das feste Gefüge des Körpers (...)“¹¹², wie es bei Timotheos heißt. Aber gleichzeitig ist der flüssige Körper das Leben: banal, aber der Mensch besteht zu 70 Prozent aus Wasser. „In den großen Wasserkünsten des Barock wiederholt sich das Gleichnis des ewig flutenden Lebens.“, wie Günter Peter Straschek schrieb.¹¹³ Und Leibniz erinnerte: „(...) im Grunde hat jeder feste Körper einen Grad von Flüssigkeit und jede Flüssigkeit einen Grad von Festigkeit (...).“¹¹⁴ Klaus Theweleit: „Phylogenetisch kommt das menschliche Leben aus dem Wasser wie jeder einzelne Mensch immer noch; in der Fruchtwasser blase des mütterli-

¹⁰⁷ Peter v. Heydebreck, *Wir Wehrwölfe: Erinnerungen eines Freikorpsführers*. Leipzig 1931, zit. nach: Theweleit, *Männerphantasien*. 1, ebenda.

¹⁰⁸ vgl. zu *Terminator 2*: Gerald Trimmel, *Körperdiskurse und Mythen der Gewalt im Film Terminator 2*. In: Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierung von Körperlichkeit*, a.a.O., S. 35-57, hier S. 42.

¹⁰⁹ ebenda, S. 49. Der Terminus „gepanzerte Souveränität“ entstammt, wie Trimmel angibt, einer Arbeit von Elena Pavlova.

¹¹⁰ Theweleit, *Männerphantasien*. 1, a.a.O., S. 311.

¹¹¹ ebenda, S. 322.

¹¹² Timotheos, Bruchstück aus dem Gedicht „Die Perser“. In: *Griechische Lyrik in einem Band*. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1980 (Bibliothek der Antike). S. 290-294. In: Mark Lemstedt (Textauswahl): *CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos*. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 10322-10327, hier Gesamtseite 10324.

¹¹³ Günter Peter Straschek, *Handbuch wider das Kino*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975, S. 13.

chen Lebens wächst er heran, und überall, wo eine menschliche Gesellschaft den einzelnen ein sie freundlich umgebendes Wasser wäre, wäre es schön zu leben.“¹¹⁵

Währenddessen versucht der feste Körper stets, Grenzen zu ziehen, eine Grenzziehung vorzunehmen, die für immer eingrenzt, trennt, eine Wunde durch Grenzübergänge, wie mit Nähten zusammengeflickt, wie die Nähte von Frankensteins Monster, oder ohne alle Nähte, ohne Nähe, nur zweimal die Ferne, das Inkommensurable: „Demnach sind die ‚willkürlichen‘ Regeln der Sprache und des Verhaltens – sowohl des einzelnen als auch der Gesellschaft – der Welt des Männlichen zuzuordnen, der ‚natürliche‘ Bereich der Gefühle und der Intuition hingegen dem Weiblichen.“¹¹⁶

Gleichzeitig wird die Sprache, wie wir bereits gesehen haben, mit dem Männlichen konnotiert, hier als Beispiel in der Titelsequenz von Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958): „Bezeichnenderweise erscheint der Name ‚James Stewart‘ in einer Einstellung, die den Mund von Kim Novak in einer Großaufnahme zeigt; das Organ des Sprechens und des Erzählens wird so mit dem Männlichen verbunden.“¹¹⁷ Im selben Film ortet Brigitte Peucker „Blumen (...) als Bild des weiblichen Körpers“, dies seien

„etablierte Ausdrucksformen der Kultur: Der Tod durch Ertrinken, den Gaston Bachelard die weibliche Form des Todes genannt hat, ruft das Bild einer blumengeschmückten, irre gewordenen Ophelia wach, ein weiteres Beispiel für den Zusammenhang von Frau und Blume.“¹¹⁸

Flüssiges Metall wird hingegen die Menschmaschine T 1000 in James Camerons *Terminator 2 - Judgment Day*: Zu den Unheimlichkeiten dieser Figur gehört, dass sie über eine nahezu unbegrenzte Wandlungsfähigkeit verfügt, sich, obwohl „männlichen Geschlechts“, auch problemlos in eine Frau verwandeln kann: „Die Simulation männlicher oder weiblicher Körper basiert nicht auf Präferenzen, sondern resultiert ausschließlich aus situationsbedingten Notwendigkeiten.“¹¹⁹

Klischees also, wohin das Auge reicht. Jana Herwig erinnert an Laura Mulvey und Steve Neale und schreibt anlässlich von Zack Snyders *300*:

¹¹⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Ins Deutsche übersetzt (...) von C. Schaarschmidt. Zweite Auflage. Leipzig: Dürr, 1904 (Philosophische Bibliothek, Band 69), S. 79. In: Frank-Peter Hansen (Textauswahl): CD-ROM Philosophie von Platon bis Nietzsche. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2000 (Digitale Bibliothek, Band 2), Gesamtseiten 18179-19162, hier Gesamtseite 18303.

¹¹⁵ Theweleit, Männerphantasien 1, a.a.O., S. 278.

¹¹⁶ Peucker, a.a.O., S. 129.

¹¹⁷ ebenda, S. 142.

¹¹⁸ ebenda, S. 143.

¹¹⁹ vgl. Gerald Trimmel, a.a.O., S. 46.

„Die entscheidenden Hinweise dieser Autoren und ihrer feministischen Filmtheorie war und ist, dass sich die patriarchale Gesellschaft an den Repräsentationen filmtechnisch modellierter Körper studieren lässt, dass Körper gerade im konventionellen Erzählfilm immer als ‚gendered bodies‘ in Erscheinung treten und dass alle Aspekte des filmischen Signifikationsprozesses – vom Mise-en-scène und Schauspiel über Kinematographie, Ton und Schnitt bis zu Distribution und Werbung – an der Konstruktion von Gender auf der Leinwand mit beteiligt sind. Geschlechtliche Körper werden im Mainstreamkino zum stenographischen Mittel der Narration (...).“¹²⁰

Das Medium Film hat jedoch auch andere Mythen verstärkt: Bei den Regisseuren Ridley Scott und Adrian Lyne, beide aus der Werbebranche kommend, nebelt Zigarettenrauch jedes Zimmer ein, in ihren Städten dampft es malerisch aus den Kanaldeckeln, der Rauch der Stadt hüllt alles ein. Der „Mythos Stadt“ ist vielleicht der wichtigste Protagonist von Ridley Scotts *Blade Runner* (nach einer Kurzgeschichte von Philip K. Dick, USA 1982) oder Adrian Lynes *9 ½ Weeks* (USA 1986), in letzterem, mit dem Song „This City Never Sleeps“ der Eurythmics, auch auf der Tonspur.

Neonlicht hüllte die 1980er Jahre ein: das Werk von Jean-Jacques Beineix, vor allem *Diva* (Frankreich 1981) und *La lune dans le caniveau* (Frankreich/Italien 1982), Luc Bessons *Subway* (Frankreich 1985) und *Nikita* (Frankreich/Italien 1990) ebenso wie *Xanadu* von Robert Greenwald (USA 1980), Steven Lisbergers *Tron* (USA/Taiwan 1982) und Francis Coppolas *One From the Heart* (USA 1982).

Dem Festkörper droht dabei durchaus Gefahr vom flüssigen. Sowohl dem Terminator T 800 (in James Camerons *The Terminator*, UK/USA 1984) als auch dem Nachfolgemodell, dem T 1000 (aus Camerons *Terminator 2: Judgment Day*), wird am Ende flüssiger Stahl zum Verhängnis.

Wenn Mutter Natur als Bestraferin auftritt, ob in *Eartquake*, wie bereits erwähnt, als Wasserflut, an Bord der *Poseidon* (in Ronald Neames *The Poseidon Adventure*, USA 1972) als auch der *Titanic* (in James Camerons gleichnamigem Film, USA 1997) mit ihren Räumen, die überflutet werden, den Tod bringen: Immer ist es die menschliche Hybris, die vom Wasser bestraft wird.

Fast der gesamte Film Noir zeigt, wie Helden klassischer Prägung durch geschmeidige Femme fatales in Not geraten. Zigarettenrauch hüllt die weiblichen Körper ein, gibt ihnen eine Konsistenz, die an Deleuzes Synzeichen, das Milieu, das Umgreifende gemahnt, lässt sie, etwa in *Out of the Past* (USA 1947) oder anderen Filmen Jacques Tourneurs, allen voran *Cat People* (USA 1942), ihre Umgebung mit Skrupellosigkeit vergiften: geradezu fantastische Figuren mit archaischer Präsenz.

¹²⁰ Herwig, Mann oder Maus, Mensch oder Maschine? Körpersemantik in Zack Snyders *300*, a.a.O., S. 63.

„La donna è mobile“: Nur der flüssige, mit dem Weiblichen konnotierte Körper ist zu grundlegender Änderung des Charakters und des daraus resultierenden Verhaltens fähig, während es dem festen Körper dieser Eigenschaft in der Regel gebricht. Jana Herwig: „Der Tod in letzter Sekunde ist oft die einzige Lösung für unveränderliche Helden, wie unvergessene Klassiker wie *Butch Cassidy and the Sundance Kid*¹²¹ [...] bestätigen.“¹²²

Das bevorzugte Erscheinungsfeld des festen Körpers ist ohne Zweifel der Western, der mit John Wayne sein statuarisches Sinnbild erfahren hat. Um den Übergang zwischen festem und flüssigem Körper zu illustrieren, wird nun etwas genauer auf die Western eines Regisseurs eingegangen, der gerade zu jener Zeit arbeitete, als sich zunehmend flüssige Körper auch auf dem Gebiet des Männlichen durchsetzten - während der „Krise des Aktionsbildes“¹²³, wie es Deleuze nannte: Sam Peckinpah.

Seine ersten beiden Kinofilme, *The Deadly Companions* (1961) und *Ride the High Country* (1962), stellen noch feste Körper in Reinkultur in den Mittelpunkt: Brian Keith und Randolph Scott. Aber im zweiten Film ist Scott bereits ein Gefährte zur Seite gestellt, Joel McCrea, dem man auf keinen Fall vertrauen sollte.

In Peckinpahs *Major Dundee* (1965) wird das Ideal der Männlichkeit, verkörpert von Charlton Heston als Titelfigur, schließlich destruiert. Dundee bricht mit einem Trupp, bestehend aus erfahrenen Männern und Rebellen der Südstaaten-Armee, auf, um Sierra Charribas habhaft zu werden, eines aufständischen Indianerhäuptlings. Aber eine größere Gefahr stellt für ihn offensichtlich Teresa Santiago dar, die er unterwegs kennenlernt: Nach einem gemeinsamen Bad in einem kleinen See ist aus ihm ein flüssiger Körper geworden, was hier mit Schwäche konnotiert ist.

Dundee fängt sich einen Indianerpfeil ein, an dem er lange laboriert, und verfällt beinahe der Trunksucht. Ausgerechnet der rebellische Südstaaten-Captain Benjamin Tyreen rettet Dundee davor, völlig rückhaltlos zu verelenden, und führt ihn seiner wahren Bestimmung zu: Charriba zu bekämpfen und zu besiegen. Eine Mission, die Tyreen letztlich mit dem Leben bezahlt, wenn er sich für den gesamten Trupp opfert.

Den Ansprüchen nicht mehr genügen zu können, das ist auch eines der Themen von Peckinpahs folgendem Film, *The Wild Bunch* (1969): Pike Bishop ist älter geworden als Chef der Outlaw-Gang aus dem Titel. Fester Körper, der er ist (dargestellt von William Holden), ebenso wie sein Kumpan Dutch (Ernest Borgnine), schafft er es in einer Sequenz kaum mehr auf sein Pferd.

¹²¹ Regie: George Roy Hill, USA 1969.

¹²² Jana Herwig, Mann oder Maus, Mensch oder Maschine? Körpersemantik in Zack Snyders *300*, a.a.O., S. 72.

¹²³ vgl. Deleuze, Kino 1, a.a.O., S. 264-288.

Aber er bleibt aufrecht, folgt dem Kodex des „Wild Bunch“ bis zum Schluss. Als sich die Gang schließlich in eine aussichtslose Situation gebracht hat – bedroht von einer ganzen Armee –, beginnt eine Schlacht ungeahnten Ausmaßes: Körper drehen sich während einer ausgedehnten Schießerei, bei der auch ein Maschinengewehr zum Einsatz kommt, in Zeitlupe, Blutfontänen spritzen auf.

Im Tod beginnen die Körper, sich zu verflüssigen, und die homoerotische Komponente der Beziehung zwischen den Freunden Pike und Dutch kommt endlich zum Ausdruck: Dutch schreit verzweifelt den Namen seines Freundes in die Welt hinaus, als dieser, von Kugeln getroffen, zusammenbricht – fast wie Anna Magnani in Roberto Rossellinis *Ro-ma, città aperta* (Italien 1945). Das Sich-Verflüssigen im Tode lässt endlich Platz für die Liebe zwischen Männern.

Zwei flüssige Körper stehen sich hingegen in *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973) gegenüber, zwei schlaksige Helden, von denen nur einer aber seinen Prinzipien treu bleibt: Billy the Kid bleibt, wer er war, während Pat Garrett sich von reichen Großgrundbesitzern anheuern lässt, um seinen alten Freund unter die Erde zu bringen.

Die beiden tragen ihr Duell in mehreren Etappen aus, am Ende ist es Garrett, der die Oberhand behält: Fast scheint es, als sei Billy nach einer Liebesnacht zu geschwächt, um noch Widerstand zu leisten. Hier trägt der flüssig(er)e Körper den Sieg davon – wenngleich es ein Pyrrhussieg ist, denn Garrett hat damit quasi sein „besseres Ich“ getötet, wie sein Schuss auf sein eigenes Spiegelbild unter Beweis stellt. Dieselbe Konstellation – zwei schlaksige, flüssige Protagonisten, die sich in einem Duell auf Leben und Tod gegenüberstehen – finden wir übrigens auch in Peckinpahs *The Killer Elite* (1975).

In den 1960er Jahren, zur Zeit der bereits erwähnten „Krise des Aktionsbildes“, beginnt, wie dieser kleine Parcours durch Filme Sam Peckinpahs gezeigt hat, der feste Körper zu bröckeln, vom Flüssigen zersetzt zu werden: Steter Tropfen höhlt den Stein. Der Körper wird biegsam, drehbar – in den 70er Jahren ist endgültig die Zeit Bruce Lees und Steve McQueens gekommen.

Charlton Heston hingegen, ein statuarischer Körper par excellence, ertrinkt, wie bereits erwähnt, am Ende von *Earthquake* (1974) gemeinsam mit seiner Ehefrau in den Fluten eines geborstenen Staudamms. Die „Krise des Aktionsbildes“ hat ein anderes Körperbild favorisiert, aber der feste Körper ist damit nicht völlig ausgestorben: Zu Zeiten der Präsidentschaft Ronald Reagans kehrt er in der Gestalt von Arnold Schwarzenegger oder Sylvester Stallone ungebrochen zurück.

Noch einmal ist der Mann körperlich wie charakterlich beinahe hybrisartig gefestigt, während in Jean-Pierre Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Frankreich/Deutschland 2001) die Titelfigur in einer Sequenz gar zu Wasser zerfließt. J. Hoberman zu Schwarzenegger:

„His films grossed a billion dollars worldwide during the Eighties; on the eve of the Gulf war, *Time* declared him ‘the most potent symbol of worldwide dominance of the U.S. entertainment industry. (...) lucky, clever Schwarzenegger was the blockbuster made human.’“¹²⁴

Natürlich treten sowohl feste als auch flüssige Körper selten in Reinkultur auf, Mischformen aller Art sind möglich. So tritt der T 1000 in *Terminator 2* im Unterschied zum Blockkörper Schwarzeneggers auf: „ein geheimnisvolles Wesen aus flüssigem Metall, das an Quecksilber erinnert. (...) Der T 1000 trägt keinerlei Züge differenzierbarer Individualität. Die Simulation männlicher oder weiblicher Körper basiert nicht auf Präferenzen sondern resultiert ausschließlich aus situationsbedingten Notwendigkeiten.“¹²⁵

In James L. Brooks' *As Good As It Gets* (USA 1997) ist Carol Connelly (Helen Hunt) aber so deutlich mit dem Flüssigen verbunden, dass sie ständig Tränen in den Augen zu haben scheint – sie ist „nahe am Wasser gebaut“.

In Paul Verhoevens *RoboCop* (USA 1987) hingegen wird aus dem schlaksigen Körper des Hauptdarstellers Peter Weller erst ein fester Körper generiert, der – buchstäblich aus Stahl – in der Folge auf Verbrecherjagd geht: „(...) und manchmal stehen heroische Männer für Maschinen oder heroische Maschinen für Männer.“¹²⁶ Claudia Becker schrieb, dass „Hobbes in seinem *Leviathan* (1651) den Staat als ‚Artificial Man‘, als Maschinenmenschen von Menschenhand, beschrieben hat.“¹²⁷ Die fleischlichen Anteile RoboCops, die ihren Tribut verlangen, erinnern dabei durchaus auch an christliche Märtyrermymen, wie sie Caroline Walker Bynum beschrieb, wobei sie an den mittelalterlichen Mönch Guibert von Nogent denkt:

„Die Märtyrer erduldeten unsägliche Qualen (Spalten der Fingernägel, Aufhängen an den Genitalien, Häuten und Vierteilen), weil sie wußten, daß jedes Partikel am Ende zurückkehren würde. Die Hostie – beim Abendmahl von den Zähnen und Verdauungsprozessen der Menschen fragmentiert, aber in jedem Krümel der unversehrte Leib Christi – biete die Gewähr für Ganzheit – Unteilbarkeit und Unverletzlichkeit – als letzte Verheißung Gottes an die Menschheit. Ganzheit war für Guibert eine so entscheidende

¹²⁴ J. Hoberman, The Servant. In: Film Comment, 5/6/2005 (Vol.41, No.3), Film Society of Lincoln Center, New York 2005, S. 28-34; hier: S. 30, 31.

¹²⁵ Trimmel, Körperdiskurse und Mythen der Gewalt im Film *Terminator 2*, a.a.O., S. 45, 46.

¹²⁶ Bernward Joerges, Technik – Körper der Gesellschaft. Arbeiten zur Techniksoziologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 191.

¹²⁷ Claudia Becker, Einleitung. In: de la Mettrie, Die Maschine Mensch, a.a.O., S. VII-XVIII, hier S. XVI.

de Voraussetzung der Erlösung, daß er die rhetorische Theorie bemühte, um die Synekdoche *pars pro toto* als buchstäblich wahr zu beweisen.“¹²⁸

Bynum auch erinnert an die den Frauen vorbehaltenen, mit dem Flüssigen konnotierten „Ausscheidungswunder (wundersame Öl- oder Milchabsonderungen, Heilungen durch Speichel oder ekstatisches Nasenbluten), die weibliche Heilige charakterisierten.“¹²⁹

In *Casino Royale* von Martin Campbell (UK/Tschechien/USA/Deutschland/Bahamas 2006) verfolgt James Bond in der ersten längeren Action-Sequenz des Films einen Flüchtigen über ein Stahlgerüst – bereits hier wird der Körper Bonds mit Stahl und Eisen konnotiert. Seine Begleiterin Vesper Lynd hingegen wird in der vielleicht beeindruckendsten Szene des Films weinend unter einer Dusche sitzen. Am Ende wird ihr das Flüssige zum Verhängnis, sie wählt beim Einsturz eines venezianischen Palazzo den Freitod durch Ertrinken.

Ein ironisches Spiel der flüssigen Körper, die so gerne feste wären, setzte William Friedkin mit *To Live and Die in L.A.* (USA 1985) in Szene: Auf der Jagd nach dem Geldfälscher Robin Masters sind die Polizisten Chance und Vukovich ihm im Grunde unterlegen. Chance wäre gern ein fester Körper, der härteste Polizist von L.A., aber seine Hybris, gepaart mit Dummheit, steht dem im Wege.

Vukovich ist ebenfalls flüssig, gleich wie Masters: Letzterer, als verkannter Künstler, verbrennt seine Selbstporträts, Autoporträts werden zu Autodafés, wie um die Welt im Rauch seiner Bössartigkeit, man denke an Jorge Luis Borges *Sandbuch*, ersticken zu lassen. Am Ende ist Chance tot, und Masters verbrennt selbst: Nach einem kurzen Moment der Epiphanie steht er schreiend in den Flammen, ehe Vukovich ihn durch mehrere Schüsse „erlöst“ zum Tode.

Aber könnte Masters gesiegt haben, das „Rauchopfer“ seiner selbst die Welt endgültig geschwärzt haben? Vukovich hat in der letzten Sequenz alle Skrupel verloren und nimmt die Rolle Chances, dieses alter egos von Masters, ein: Man müsste eben einer der Masters of Chance sein...

In der Realität begegnen uns nur flüssige Körper in den verschiedensten Konfigurationen zwischen fest und flüssig, allein feste Körper sind phantastisch. Wilhelm Reich ist der Charakter unter bestimmten Umständen ein „Körperpanzer“¹³⁰, hier sei angefügt, dass vor allem der männliche Charakter solche Panzerungen entwickelt.

¹²⁸ Walker Bynum, a.a.O., S. 7-8.

¹²⁹ ebenda, S. 107 (Anm. 79). Vgl. dazu auch S. 152-153. Die Konnotation des weiblichen Körpers mit dem Flüssigen ist auch bei Abelard zu finden: dieser meinte, „Frauen seien selten betrunken, da ihre Körper feucht seien und viele Öffnungen hätten (...)“ (Walker Bynum, a.a.O., S. 217, Anm. 107).

¹³⁰ zit. nach: Theweleit, Männerphantasien. 1, a.a.O., S. 229; Reich geht in seiner *Charakteranalyse* und in *Die Entdeckung des Orgons* auf diesen „Körperpanzer“ ein (vgl. bei Theweleit, Männerphantasien 1 Anm. 51 auf S. 476).

„Soldatisches Blut ist ‚phallisches‘ Blut, ist Fels, Höhe.“¹³¹ Theweleit erinnert auch an Canetti und dessen „mythische Urzeit“, „in der Verwandlung eine allgemeine Gabe der Geschöpfe war und unaufhörlich stattfand. Die *Fluidität* der damaligen Welt ist oft hervorgehoben worden.“¹³² In unserem Zusammenhang könnte man sagen: es war die Welt des Matriarchats, zumindest: des Weiblichen. Aber, so Theweleit weiter: „Die Natur ist zum Ausbeuten da, was an ihr Lust verspricht, wird bekämpft, indem die sinnliche Frau bekämpft wird.“¹³³ Dies sei der „ständige Herrschaftsicherungsvorgang im Patriarchat“, so Theweleit.¹³⁴

Das rohe Innere des Soldaten erscheint in den faschistischen Texten immer wieder einem „Rausch des *Bewußtseins*“¹³⁵ ausgesetzt, indem versucht wird, sich selbst zu ergründen. Aber es ist forciert immer ihr eigener Leib, der faschistische Leib, den sie „als Gesetz hinter allem Leben“ „erkennen“.¹³⁶ Theweleit, immer mit Zitaten aus faschistischen Werken operierend:

„Die ‚Angst‘ stammt also aus der Berührung mit sich selbst, aus dem Zusammenstoß zweier (sonst offenbar mühsam getrennter) Bereiche der Person, die mit dem Gegensatz Bewußtsein – Unbewußtes nur unzureichend beschrieben wären. Die Person ist gespalten in ein Inneres, das ein ‚starrglutflüssiges Meer‘ und ähnliche Gefahren birgt und eine eindämmende Außenhülle, den Muskelpanzer, der dies Innere einfaßt wie ein Kessel die brodelnde Suppe. Dieses brodelnde Eingefasste will heraus; die zitierten Kriegs- und Bürgerkriegsbeschwörungen spielen durchweg mit der Möglichkeit des Ausbruchs der eingesperrten heißen Fluten. Unterm Bild des Kessels, der waberndes Feuer, kupferrote Lava, Schmelzfluß, schwappernden Brei, wilde Glut etc. einfaßt, erscheint demnach der eigene Leib, aber auch ein größerer äußerer Leib (die Großstadt, die Erde vor allen Dingen). Das Böse des ‚Hexenkessels‘ Großstadt kocht auch im eigenen Innern. Die politische ‚Ordnung‘, die etwa die Großstadt im Zaum hält, erscheint als funktionsgleich mit dem eigenen Körperpanzer, der das brodelnde Innere ‚einkesselt‘.“¹³⁷

Der im Körperpanzer steckende Mann fürchtet den Ausbruch eines flüssigen Inneren, die Konsequenzen wären schrecklich. Theweleit zitiert Ernst Jünger:

„Das ist stärker als wir. Ein Nebel, der in uns liegt und zu solchen Stunden über den unruhigen Gewässern der Seele sein rätselhaftes Wesen treibt. Nicht Angst – die könnten wir ihn ihre Höhle scheuchen, wenn wir ihr scharf und spöttisch ins fahle Angesicht starren – sondern ein unbekanntes Reich, in das die Grenzen unseres Empfindens sich schmelzen. Da merkt man erst, wie wenig man in sich zu Hause ist.“

¹³¹ ebenda, S. 254.

¹³² ebenda, S. 268.

¹³³ ebenda, S. 326.

¹³⁴ ebenda, S. 326-327. Theweleit deckt auch in Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* ein versteckt-gerüttelt Maß an Misogynie auf: vgl. den Asterisk auf S. 327.

¹³⁵ ebenda, S. 248. Hervorhebung im Original.

¹³⁶ ebenda, S. 185.

¹³⁷ ebenda, S. 248-249.

Tief auf dem Grunde Schlummerndes, von rastlosen Tagewerken Überdröhntes, steigt empor und zerfließt, noch ehe es sich gestaltet, in dumpfe Traurigkeit.“¹³⁸

Eine Art Nebel also, aber eine Art *flüssiger* Nebel. Schafft es diese Flüssigkeit, den Körperpanzer von innen zu durchdringen, sind die Konsequenzen fatal: „Unter Gewalt und Schmerzen zerfließen die Körper ineinander, werden ihre Grenzen gesprengt“, der Soldat „löst sich auf in Angst“.¹³⁹ Denn auch der so feste, so starke Körper des Mannes ist ihn Wahrheit fragil, viel zu fragil, und stets zu beschützen: nicht nur vor dem (Prinzip des) Weiblichen, auch vor dem Strömen der eigenen Wünsche, das am Fließen gehindert werden muss - man denke an Wilhelm Reich, der „das Lustgefühl beim Orgasmus als ein ‚Strömen‘ zu bezeichnen versuchte, das Weichen der Körperspannung als ein ‚Abströmen‘.“¹⁴⁰

Dieses Fließen wird bei Deleuze und Guattari durch das Konzept der Wunschmaschinen strukturiert, die durch die Verbindung mit dem Fließen der Wünsche entstehen, „die zu funktionieren beginnen, neue Territorien erschließen, Grenzen überschreiten, sich wieder auflösen oder selbst zerstören.“¹⁴¹ Dabei haben Deleuze und Guattari im Kapitalismus ein System von Deterritorialisierungen (Ströme, die zum Fließen gebracht werden) und gleichzeitigen Reterritorialisierungen (Kappen dieser Ströme, um Freiheiten des Menschen zu verhindern)¹⁴²: „die Fessel der Löhne und die Angel der (staatlich kontrollierten) Glücksspiele“¹⁴³, erinnert Klaus Theweleit. Er spricht auch von einem künstlichen Gegensatz von in Produktion befindlichen Wunschstrom und Maschine, von einem artifiziellen Auseinander von Mensch und Maschine, das die spätbürgerliche Gesellschaft zu verantworten habe und denkt an die entsprechenden Bilder aus Fritz Langs *Metropolis* (Deutschland 1927) oder Chaplins *Modern Times* (1936): „beide zeigen die Maschine als Monster, statt des Kapitalisten, der die Monster gezeugt hat.“¹⁴⁴

Gleichzeitig kommt Theweleit Buster Keaton in den Sinn: hier fangen die Maschinen, nicht selten die von Keatons Charakteren selbst erfundenen, an, sich auf die Seite des Menschen – Keatons – zu stellen, „für ihn zu funktionieren“: Nicht sie unterdrücken ihn, nicht er unterdrückt sie, sondern ein beständiges Miteinander prägt die Umwelt und ist imstande, sie

¹³⁸ Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Berlin 1922, S. 72, zit. nach: Theweleit, *Männerphantasien* 1, a.a.O., S. 250.

¹³⁹ ebenda, S. 249.

¹⁴⁰ vgl. ebenda, S. 256.

¹⁴¹ ebenda, S. 262.

¹⁴² vgl. dazu etwa ebenda, S. 273 und 280.

¹⁴³ ebenda, S. 280. Man denke auch an Jorge Luis Borges' Erzählung *Die Lotterie von Babylon*, in der das Glücksspiel das gesamte Leben der Bevölkerung umfasst, für das Funktionieren des gesamten Systems verantwortlich ist.

¹⁴⁴ ebenda, S. 263-264.

im Sinne Keatons zu verändern – eines, so Deleuze und Guattari, „der größten Künstler von Wunschmaschinen“¹⁴⁵.

Dabei gilt es, so Theweleit, eines nicht zu vergessen:

„Die Ströme des Wunsches fließen in *realen* Strömen, in wirklichen physischen Vorgängen, im Samenstrom, im Tränenstrom, im Wärmestrom, den men beim autogenen Training in die verschiedenen Gliedmaßen leitet, in den Strömen, die die Muskulatur beim Orgasmus durchfluten. (...) Und es ist nicht einfach ‚der‘ Körper, aus, in, auf, dem etwas fließt, es sind seine Teile, Partialsubjekte, oder auch ‚Organmaschinen‘, wie es im *Anti-Ödipus* heißt. Nicht der Körper als Ganzheit, nicht eine Person setzt diese Prozesse (...). Die Ströme brauchen kein ‚Ich‘ als Damm und Vermittler (...).“¹⁴⁶

Auch Theweleit weist dabei darauf hin, dass „uns dieser Damm auch schützt und daß wir ihn brauchen, (...) die Frage dabei ist aber wohl: wovor.“¹⁴⁷ Fließen kann auch ein Strom des Bösen, des Todes. Theweleit denkt dabei an Jekyll und Hyde Stevensons oder Mary Shelleys Dr. Frankenstein – sie scheitern im Versuch, ihre Forschungen auf den Menschen selbst auszudehnen¹⁴⁸ (sh. natürlich dazu auch in unserem Zusammen Paul Verhoevens *Hollow Man* [USA/Deutschland 2000]). Theweleit weiter:

„Beim soldatischen Mann, der in seiner Panzerganzheit eingesperrt ist, käme es (...) vielleicht darauf an, ihn zur Anerkennung seiner Körperöffnungen zu bringen und des *Leibesinnern*, daß er bei einer lustvollen Belebung der Körperperipherie nicht mehr von der Furcht, aufgelöst zu werden, überschwemmt würde.“¹⁴⁹

Allgemein setzt das Melodram im Kino in der Regel die Fragilität der Körper in Szene. Nicht immer ist die Warnung vor dem flüssigen Inneren oder das Funktionieren der Wunschmaschinen dabei das Wichtige. Hauptthema von Brian De Palmas *Mission to Mars* (USA 2000) ist die Zerbrechlichkeit der Körper im Gegensatz zur Unendlichkeit des Weltraums: Winzige Meteoritensplitter vermögen diese Körper ebenso zu zerstören wie die Kälte des Alls; der Körper wird zu Eis oder droht zu ertrinken, und selbst Außerirdische sind nicht gegen den Tod gefeit.

Eine Satire über neue, junge feste Körper setzte hingegen Paul Verhoeven mit *Starship Troopers* (USA 1997) in Szene: Der Wissensstand der Jungsoldaten und –soldatinnen ist gleich Null, trotz Internet, Fernsehen, etc. sind sie mit so gut wie keinen Informationen ausge-

¹⁴⁵ ebenda, S. 481-482, Anm. 19.

¹⁴⁶ ebenda, S. 268.

¹⁴⁷ ebenda, S. 271.

¹⁴⁸ vgl. ebenda, S. 271-272.

¹⁴⁹ Klaus Theweleit, *Männerphantasien. 2: Männerkörper – Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1980. S. 258. Hervorhebung im Original.

stattet. Der Körper ist jung und schön, neu, fest, effizient, aber das Wissen ist absent. Konsequenterweise werden die Körper hier in der Folge laufend zerstückelt, auseinandergerissen, schließlich sogar buchstäblich ihres (kärglichen) Wissens entleert.

In Verhoevens *Hollow Man* schließlich verschwindet der Körper nach seiner Transformation ganz, um nur noch als/durch die Umwelt aufzutreten – und die ist gefährlich. Der Strom der Wünsche hat sich hier völlig dem Bösen ergeben und führt nur noch in den Tod. Ang Lees *Hulk* (USA 2003) setzt letztendlich buchstäblich den Kampf zwischen einem festen und einem gasförmigen Körper in Szene: Vater und Sohn stehen sich am Ende wie in einem Duell gegenüber, und der (gasförmige) Vater wird versuchen, alle Kraft seines Sohnes in sich aufzunehmen.

II.3 Der Kampf um den Körper

Der Kampf um einen idealen Körper hat bereits relativ früh begonnen: „(...) im 16.-17. Jahrhundert (...) ist zu beobachten, wie in der Armee, in den Kollegien, in den Werkstätten, in den Schulen eine regelrechte Dressur des Körpers einsetzt, die eine Zurichtung auf den nützlichen Körper ist.“¹⁵⁰

Im Körper meines Feindes hieß *Face/Off* von John Woo (USA 1997) im deutschsprachigen Raum. Ist mein Körper mein Feind? Der ewige Kampf gegen den Körper, der, wie Bärbel Tischleder ausführt, auch in den Aufzeichnungen zur *Dialektik der Aufklärung* seine Spuren hinterließ¹⁵¹, hat vielleicht ungeahnte Dimensionen erreicht, ständige Pflege im Kampf gegen die Zeit und die Umwelt sind erforderlich.

Hinzu birgt der Körper die, wenn man sie so sehen will, Gefahr der Reproduktion als Falle; aber den Körper dafür verantwortlich zu machen, wäre kurzsichtig: Dass der menschliche Körper denkt und die Lust als solche für sich entdeckt, damit konnten der Körper/die Natur nicht rechnen. Gilles Deleuze schrieb: „Die Zeit ist nicht das in uns befindliche Innerliche, sie ist, ganz im Gegenteil, die Innerlichkeit, in der wir sind und leben, in der wir uns bewegen und uns verändern.“¹⁵²

Was aber, wenn der Körper uns zum Feind wird, einem Feind, der, nichts vergessend, schön nur auf Zeit ist (und auch die Schönheit ist zum überwiegenden Maße angeboren), der Training und Pflege braucht? Im Kampf gegen den Körper ist die Zeit aber wieder in uns,

¹⁵⁰ Michel Foucault, *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 258.

¹⁵¹ Vgl. Tischleder, *Body Trouble*. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, a.a.O., S. 82-84.

¹⁵² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, a.a.O., S. 113. – Vergleiche dazu auch die Ausführungen von Elisabeth Büttner, in: *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs)* und Gilles Deleuze (*Cinéma 2, L'image-temps*). Wien: Synema, 1999, S. 34/35.

nicht wir in ihr – dies ist der Gegensatz zum Zeit-Bild-Kino der (vor allem) 1960er und 1970er Jahre.

Alter und Verfall als Antagonismen, Imperfektion und Hässlichkeit „bedrohen“ den Körper, dieses „Trojanische Pferd“, im öffentlichen Bewusstsein offenbar mehr denn je: „Die Werbung als zentrales Sprachrohr der Wirtschaft reagiert nicht schlicht auf körperliche ‚Nachfrage‘, sondern wirkt aktiv auf die moderne Körperbefindlichkeit mit.“¹⁵³

Im Extremfall winkt die Operation: „Die gegenwärtige Schönheitschirurgie (...) macht deutlich, daß Körper, um möglichst repräsentativ zu sein, in manchen Fällen sogar buchstäblich zurechtgestutzt werden.“¹⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty erinnert daran: „das anonyme Wesen unseres Leibes ist unauflöslich in eins Freiheit und Knechtschaft.“¹⁵⁵

Die Nacktheit an sich hat hingegen allem Anschein zum Trotz nichts von ihrer Skandalträchtigkeit verloren. Toleriert wird hingegen heute, wenn jemand seinen Körper bewusst nackt präsentiert, den Skandal begeht – wenn auch nur an genau festgesetzten Orten und Zeiten. Dies ändert aber im Grunde am Skandal der Nacktheit nichts.

Während des Holocausts manifestierte sich der Hass auf die jüdische Bevölkerung vor allem am Körper. Ein jüdischer Körper wurde hier gesetzt, der durch die verräterischen Spuren „des Jüdischen“ identifizierbar sein sollte, so wurde der Körper zum Stigma: durch Körperbau, Schädelvermessungen, Nase, Lippen, etc.

Dieser eine – wenn man so will: platonisch – alles Übel, darunter die sexuelle Virilität, tragende Körper sollte in all seinen Ausprägungen, d.h. Menschen, vernichtet werden.¹⁵⁶ Vertreibung, Nutzung als Instrument zur Zwangsarbeit waren im Grunde unwesentliche Methoden, wichtig war die Auslöschung „jüdischer“ durch „arische“ Körper.

Bleiben sollte letzterer, gezüchtet (und mit dieser Zuchtidee wäre auch die sexuelle Virilität, hier stets das Stigma der Unmoral tragend, verschwunden) und damit mit all seinen „perfekten“ körperlichen Prämissen weiter körperlich perfektioniert: der „arische“ Körper.

Es ist ein Irrtum, zu glauben, der Nationalsozialismus hätte den Körper gefeiert. Auch in Riefenstahls *Olympia* (Deutschland 1938) ist der Körper nur dann bewundernswert, wenn er verbessert, nein, perfektioniert, athletisiert, ästhetisiert geworden ist. Dem Nationalsozialismus galt der Körper als Quelle der Unsauberkeit, in höchstem Maße: Durchtrainiert, adrett, reinlich, sauber sollte der Riefenstahlsche Körper sein, in hellen Farben: blond, blauäugig;

¹⁵³ Tischleder, *Body Trouble*. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, a.a.O., S. 92.

¹⁵⁴ ebenda, S. 96.

¹⁵⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 110.

¹⁵⁶ vgl. Feichtinger, *Gegenkörper*. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in *Star Wars*, a.a.O., S. 58: „Das Böse bekämpfen hieß den Juden bekämpfen, dessen Verkörperung er war, das Böse zu vernichten hieß, seinen Körper zu vernichten.“

hart wie Kruppstahl; vor allem aber auch: sauber, selbst die Gaskammern waren, es ist bezeichnend, Duschen.

Heute ist es die Atombombe, die Körper zu Hunderttausenden auslöscht und deren Schatten an die Wand wirft, besonders auch die Neutronenbombe, die nur die Körper vernichtet, alles andere aber verbleiben lässt, die die Richtung vorgeben. Das Bodybuilding hat seine *téchne* an die Oberfläche des Körpers getragen, Schmink-Specials im TV, Models, Werbung für Cremes und Lotions: Alles Kriege gegen den Körper, den es zu unterwerfen gilt, denn ab der Pubertät (Pickelcremes in der Reklame) ist der Körper nicht nur Quelle der Unsauberkeit, sondern er trägt auch die Sigel der Zeit an sich: der eigene Körper erscheint als Verräter, als Feind.

Der Widerpart, in etwa zeitgleich mit dem Aufkommen des Bodybuildings, sind die FKK-Bestrebungen der Arbeiterbewegung. Slatan Dudows *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (Deutschland 1932) wurde natürlich zensiert, denn man wird noch heute in Kino oder TV alle Bilder der Grausamkeit gegen Körper sehen, aber kaum je den Körper als Quelle der Lust (wie eine Vagina oder einen erigierten Penis). Womöglich erregt nicht die Nacktheit, sondern die Erregung.

Heute scheint die Natur im Wesentlichen besiegt, bleibt der Körper: schneller, höher, stärker erst: „Der Wettkampfsport setzt mehr und mehr eine industrielle Technologie ins Werk, die den menschlichen Körper durch den Beitrag verschiedener biologischer und psychologischer Wissenschaften in eine leistungsfähige, unermüdliche Maschine verwandeln soll.“¹⁵⁷

Dann: das Verschwinden-Lassen, denn dem Holocaust war eben nicht die Vertreibung wichtig, sondern die Auslöschung der Körper, an denen auch die Signale festgemacht wurden, nach denen sie selektiert und vernichtet werden. Denn der Antisemitismus, die Xenophobie haben ja im Grunde keine „Theorie“, der Hass findet am Körper des anderen seine Nahrung, seinen Ort.

Der Körper wird entwertet, objektiviert, ein Buch, dessen Einband man sieht und das man aufgrund dieses Umschlages ins Feuer wirft. Bärbel Tischleder:

„Einen Teil seiner Attraktivität (...) bezieht der Rechner aus dem abstrakten, isolationistischen und scheinbar transparenten Prinzip seiner technischen Anordnung und den damit verbundenen Ordnungs- und Kontrollphantasien, die verwirrende Komplexität, das Amorphe, Vergängliche und Schmutzige der außermedialen Welt medial zu überwinden.“

¹⁵⁷ Bourdieu, Über das Fernsehen, a.a.O., S. 126-127, Anm. 3.

In Anbetracht dieser ‚sauberen‘ binären Logik des Digitalen wird deutlich, daß auch die Verführungen des Cyberspace nicht einzig auf den spielerischen Optionen virtueller Computerwelten basieren, sondern daß sie darüber hinaus ein phantastisches Komplement zur physisch-organischen Welt und ihren Bedrohungen darstellen. Die Anziehungskraft ist nicht bloß auf die Möglichkeiten des Virtuellen zurückzuführen, etwa in sogenannten Chatrooms beliebige Identitäten anzunehmen, sondern auch auf das, was hinter (oder vor) dem Bildschirm zurückgelassen wird: den diskontinuierlichen, schweren Körper. Er ist der Ausgangsort vieler expliziter Entkörperlichungsphantasien, für die der aseptische digitale ‚Raum‘ den geeigneten Fluchtpunkt bildet.“¹⁵⁸

Es ist gleichsam tragisch wie bezeichnend, dass auch Teile der feministischen Bewegung den Körper verleugnen. Hinzu kommt: Je höher die gesellschaftliche Stellung, desto behänder lässt man den Körper – etwa in weiten Anzügen – verschwinden.

Bela Balázs träumt in „Der sichtbare Mensch“ vom Zusammenrücken der „weißen Rasse“ durch den (Stumm-)Film¹⁵⁹ (und damit auch von der Nivellierung?). Auf jeden Fall scheint das Befreiende am (Stumm-)Film zu sein, dass der Körper wieder im Mittelpunkt steht. Balázs weiter:

„Nun ist aber die Erotik (...) das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich. Erstens darum, weil es immer, zumindest immer *auch* ein körperliches Erleben, also sichtbar ist. Zweitens gibt es nur in der Erotik eine restlose Möglichkeit des *stummen Verständnisses*. Ein Dialog der Verliebten kann nur mit den Augen geführt werden, ohne dass etwas ungesagt bleibt, und die plumpen Worte würden nur stören. Minnespiel und Mienenspiel waren seit jeher Schwestern.“¹⁶⁰

Was bedeutet Balázs der Körper?

„Der Körper ist nun das ganz Private, das von keiner zwischenmenschlichen Verständigung Bedingte. Der bloße Körper bedeutet, sogar in der Sexualität, die schlechtsinnige Einsamkeit. Und ist trotzdem das Unindividuellste und Unoriginellste am Menschen. Die unmittelbar physiologisch bestimmten Vorstellungen sind in ihrer Gleichartigkeit maßlos langweilig.“¹⁶¹

An Balázs‘ Betrachtungsweise hat sich jedoch in den vergangenen Jahrzehnten einiges geändert: Es

„ist (...) offensichtlich, daß die von der Kulturanthropologie, der feministischen Geschichtswissenschaft, der Psychoanalyse sowie dem poststrukturalistischen Theoriefeld geförderte Erkenntnis von der Be-

¹⁵⁸ Tischleder, Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, a.a.O., S. 98-99.

¹⁵⁹ Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, a.a.O., S. 22.

¹⁶⁰ ebenda, S. 107-108.

¹⁶¹ Balázs, Der Geist des Films, a.a.O., S. 165.

deutung kultureller Codes für die Formierung von ‚Realität‘ den bisher selbstverständlichen Ausgangspunkt einer kritischen Beschreibung der Industrialisierung und der Moderne – nämlich die Annahme eines stabilen Zusammenhangs zwischen bewußtem Subjekt und ‚seinem‘ Körper – erschüttert hat. (...) Das bedeutet, daß die Körper über ihre Zeichensprache auf ihren sozialen Kontext hin entschlüsselt werden müssen. (...) (G)enerell“ kann es „keine ‚authentische‘, das heißt nicht schon immer kulturell vermittelte körperliche Erfahrung und kein genuines Wissen vom Körper geben.“¹⁶²

In diesem Sinne ist der Körper kein unhintergehbare Block, der sich jeder kulturellen Analyse entzöge, sondern stets Anlass einer kulturellen Dechiffrierung. Gleichzeitig haben wir, so Zygmunt Bauman, die Zeit der „festen“ Moderne mit ihrer „Befriedigung primär im Versprechen langfristiger Sicherheit“¹⁶³ hinter uns gelassen zugunsten des „flüchtig-modernen Konsumismus“ mit seiner „Unbeständigkeit der Wünsche und Unstillbarkeit der Bedürfnisse“¹⁶⁴ und seiner „pointillistischen Zeit“ – diese „ist zersplittert, ja geradezu pulverisiert, zu einer Vielzahl von ‚ewigen Augenblicken‘ – Ereignissen, Zwischenfällen, Unfällen, Abenteuern, Episoden -, in sich abgeschlossenen Monaden, einzelnen Fragmenten, wobei jedes Fragment so stark reduziert ist, dass es sich immer mehr dem geometrischen Ideal der Nulldimensionalität annähert.“¹⁶⁵

Und die Angst vor der Langeweile des Körpers bei Balázs ist einer Angst vor der Natur gewichen, für die der Körper wichtigster Schauplatz ist – von Fuß bis Kopf. Die Jugendlichen in *Blair Witch Project* haben sich eigentlich nur in einem Wald verirrt, dessen ungeachtet werden sie schnell hysterisch, als sie etwa einen Bach überqueren sollen: „Indem Bilder gezeigt werden, die eine Differenzierung der Umgebung und somit eine Orientierung im Gelände unmöglich machen, verschmelzen der Wald und die Strukturen der Landschaft zu einem – ob seiner Homogenität – gegenstandslosen Ort.“¹⁶⁶

Währenddessen herrschte in Großbritannien Empörung über David Cronenbergs *Crash* (Kanada/UK 1996) vor allem vielleicht, wie Tom Shakespeare meint, über „the juxtaposition of sex and disability“:

¹⁶² Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Einleitung. In: dies. (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, S. 12-43, hier S. 15.

¹⁶³ Bauman, *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 43.

¹⁶⁴ ebenda, S. 45.

¹⁶⁵ ebenda, S. 46. Vgl. dazu auch Zygmunt Bauman, *Leben in der Flüchtigen Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 180-181.

¹⁶⁶ Hendrik Wahl, *Körperbilder und körperlose Bilder. Eine bildtheoretische Betrachtung von The Blair Witch Project und Cloverfield*. In: Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*, a.a.O., S. 241-265, hier S. 258.

„(...) the idea of disabled people having sexuality, or being desirable, or being perverts, was challenging to non-disabled people, and was felt by some to be insulting or humiliating for disabled people. The furore is perhaps reminiscent of the negative reactions to Tod Brownings 1932 American *Freaks*.“¹⁶⁷

Auch ein anderer Film hat für Kontroversen gesorgt: Kirby Dicks *Sick: The Live and Times of Bob Flanagan, Supermasochist* (USA 1997). Denn auch Piercings oder Tattoos tragen ein Moment des Gewinns an Kontrolle über den eigenen Körper an sich:

„Paul Sweetman reports his research from the piercing subculture. Some respondents found pain to be pleasurable. However, for others, piercing was as much about a sense of achievement and a feeling of confidence: having overcome fears or expressed individuality or confronted taboos. Interviewees saw the act of becoming tattooed or pierced as asserting control of the body, or as reclaiming the body or even as self-creation. Tattoos and piercings challenge the meaning and cultural evaluation of pain, subverting the dichotomy between it and pleasure. (...) These accounts connect very strongly with Bob Flanagan's and Sarah's own accounts in 'Sick'. As survivors of CF¹⁶⁸, they experience others tendering to their body from an early age: parents, doctors, physiotherapists. This lack of control, coupled with the lack of control of the disease itself, is countered by their deliberate acts of self-mutilation. It would be too simplistic to see, that piercing or sado-masochism asserted a rejection of or revenge on, the failing body – which is the explanation provided by Flanagan's mother. Rather, matching pain with pain is an expression of mastery over the body, and control over one's life. As Sarah says, 'Bondage. I can relate to that. Being able to control *something*.' Flanagan calls it 'fighting sickness with sickness'. Equally, to non-disabled people, the impaired body may be a source of disgust and revulsion, and this response is something else beyond the control of disabled individuals, and is a denial of their humanity. As Sweetman found, piercing and piercings evoke a visceral response of disgust from onlookers (...). By transferring the disgust from the impaired body to the pierced body, Sarah and Bob Flanagan are regaining some control over the way they are perceived by others.

As a survivor of CF, an artist and a public figure, Flanagan was obviously a role model for many young people with CF, who perhaps rarely encounter positive images of life with the disease. *Sick* shows him performing his darkly comic songs as a counsellor at summer camp for the CF community. Some of his audience clearly found his sexuality and attitude to his own body also worthy of emulation. A weblog by a fellow CF survivor shows how Bob Flanagan's example inspires some others who share his disease: I was so excited to learn of an artist with cf. Through the years I would read more about him, and read works by him, and found myself simultaneously consoled and excited to learn of someone who struggled with similar pain and frustration by creating other pain and control for themselves. My body is decorated with colours and metal rings – each from a painful act to make peace with this vessel that betrays me. (...)¹⁶⁹

¹⁶⁷ Tom Shakespeare, Sex, Death and Stereotypes: Disability in *Sick* and *Crash*, in: Graeme Harper, Andrew Moore (Eds.), *Signs of Life: Medicine and Cinema*. Brighton: Wallflower Press, 2005, S. 58-69, S. 66.

¹⁶⁸ Cystische Fibrose, eine vererbare Stoffwechselerkrankung (Anmerkung v. O.S.).

¹⁶⁹ Shakespeare, a.a.O., S. 65. Hervorhebung im Original.

Der Krieg gegen den Körper ist damit eröffnet. Vivian Sobchack schrieb über die Avatare von heute:

“Such an insubstantial presence can ignore AIDS, homelessness, hunger, torture, and all the other ills the flesh is heir to outside the image and the datascape. Devaluing the physically lived-body and the concrete materiality of the world, electronic presence suggests that we are all in imminent danger of becoming mere ghosts in the machine.”¹⁷⁰

Sobchack spricht auch von “the electronic I whose materiality and various forms and contents engage its spectators and ‘users’ in a phenomenological structure of sensual and psychological experience that seems to belong to ‘no-body’.”¹⁷¹

Wird im body building die *téchne* der Körperertüchtigung an die Oberfläche des Körpers getragen, ist es bei piercings vor allem eine Art der „Rebellion“, die obenan gesetzt wird. Sheree Rose, Partnerin von Bob Flanagan, liefert ein weiteres Moment: „(...) Sheree (...) explains her interest in body piercing in terms of ,being able to control your body for a change’.”¹⁷²

Das hier angesprochene “denial of their humanity” trifft freilich nicht nur Behinderte, sondern entzündet sich auch an Hässlichkeit und Physionomie im allgemeinen, an der anderen Rasse, der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kulturkreis...

Man vergleiche nur James Camerons *True Lies* (USA 1994) mit seiner aggressiv karikierenden Islamophobie. In M. Night Shyamalans *Signs* (USA 2002) oder Stephen Spielbergs *War of the Worlds* (USA 2005) ist der Feind von außen schließlich betont nicht-menschlich, außerirdisch. Die Vorab-Satire dazu lieferte Paul Verhoeven bereits 1997 mit dem bereits erwähnten Film *Starship Troopers*.

Das Internet wird hier zur Waffe, zumindest der Werbung: Die Armee-Spots verheißen ein Leben voller Abenteuer, und ihr Slogan – „Want to know more?“ – wird zu einer gefährlichen Drohung, keinem Versprechen. Das Internet fungiert hier eher als Distanzwaffe, als Fortsetzung von Pfeil, Kanone, Gewehr, Rakete mehr als des Telefons.

Piercings wieder, als Verbindung von Fleisch und Metall, stellen das Feste und das Flüssige nebeneinander, nein: ineinander; die Verbindung von Fleisch und Metall stellt das Metall auf die Seite des Geldes, des Goldes, des Kapitals.

¹⁷⁰ Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen. Envisioning Cinematic and Electronic “Presence”*. In: Andrew Utterston (Ed.), *Technology and Culture. The Film Reader*. New York, London: Routledge, 2005, S. 127-142, hier S. 140.

¹⁷¹ ebenda, S. 136.

¹⁷² Shakespeare, a.a.O., S. 64.

Dabei müssen die Körper nicht einmal leben, um Körper zu sein: *The Corporation* von Mark Achbar und Jennifer Abbott (Kanada 2003) zeigt, wie Konzerne in den USA seit 1986 nach einem Urteil des Obersten Gerichtshofes als Individuen behandelt werden – mit allen Rechten, während die Verantwortlichkeit der Unternehmer selbst stark in den Hintergrund gedrängt wurde.

Die Essenz ist dabei im Grunde die Rückkehr des Theologischen – oft ungewollt. Warhol und Malewitsch, die Verkleidung der Nacktheit: der geschlechtliche Unterschied soll aufgehoben werden, auch bei Transvestiten, die dann oft in der Bürgerlichkeit sehr nahen Familien leben und teils in politischer Hinsicht eine durchaus konservative Haltung pflegen. Diese Essenz ist überall auflösbar und integrierbar.

Dabei ist der Körper das, woraus er gemacht ist. Der eigene Körper war und ist immer ein Nicht-Dasein, das beschrieben wird: mit Tätowierungen, mit Piercings, Kleidung, Eifer. Der Körper wird hier zum Palimpsest.

II.4 Der Körper in *Mary Shelley's Frankenstein* von Kenneth Branagh

Der flüssige Körper kann ein echtes Geheimnis tragen (denken wir an Alain Delon, an Jean-Louis Trintignant), der feste Körper nicht. Er ist es, der am besten eine Rüstung trägt: „(...) nicht nur die Brust, sondern auch der gesamte übrige Körper ist durch den Harnisch geschützt“¹⁷³, die zur zweiten Haut wird:

„(...) und stellen so ein Schuppenhemd her, das, ohne lästig zu fallen, überall am Körper anliegt, jedes Glied umschließt, sich zusammenzieht und ausdehnt, so daß man sich ungehindert darin bewegen kann. (...) Das also ist der Panzer; von ihm prallen die Geschosse ab, jede Verwundung schließt er aus.“¹⁷⁴

So heißt es bei Heliodor. Der Elefant wird durchaus beneidet, denn ihm ist die Rüstung zur reinen Oberfläche geworden: „Außerdem ist seine Haut schon von Natur gepanzert und sein Körper mit einer harten schuppenartigen Schicht bedeckt, an der beim Anprallen

¹⁷³ Heliodor, Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia. Übersetzt von Horst Gasse. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1957 (Sammlung Dieterich, Bd. 196). S. 306. In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseite 4017-4431, hier Gesamtseite 4360.

¹⁷⁴ ebenda.

jede Lanzenspitze abbricht.“¹⁷⁵ Und bei Homer lesen wir: „Überall deckte den Körper die prachtvolle eherne Rüstung (...)“.¹⁷⁶

Der flüssige Körper kann durch die Milieus fließen, kann changieren (die femme fatale). Der flüssige Körper ist das Andere im Film, „l'autre du sexe“, grundsätzlich das Weibliche. Und wenn in Dreyers *Jeanne d'Arc* die Körper dekadriert und dehydriert werden, mutieren sie dann nicht ebenfalls zu festen Körpern?

Gilles Deleuze widmet sich den Figuren in Filmen Jacques Doillons und stellt fest: „Er setzt nicht nur einen Schlusstrich unters Aktions-Bild, er entdeckt auch eine Nicht-Wahl des Körpers als Ungedachtes, Kehrseite oder Kehre der geistigen Wahl.“¹⁷⁷ Der Körper/die Figur, die stets vor einer Wahl steht, das ist der flüssige Körper mit – auch – festen Bestandteilen, der Mensch als „voller“ Mensch im Gegensatz zum festen Körper.

Der feste Körper rückt hingegen die eigenen festen Teile, das Materielle in den Vordergrund:

„In Hollywoods Ikonographie des weißen heterosexuellen Paares spielt der Helldunkel-Kontrast eine fast ebenso signifikante Rolle wie für die Darstellung der Rassenbeziehungen. In den Filmen und *film stills* berühmter (und unberühmter) Leinwandpaare – Lillian Gish und Lars Hanson, Humphrey Bogart und Lauren Bacall, Vivian [sic!] Leigh und Clark Gable, Michelle Pfeiffer und Al Pacino oder jüngst Kate Winslet und Leonardo DiCaprio (...) – sind Gesicht und Erscheinung der Frau immer weißer, d.h. heller und strahlender als die des Mannes, und es entsteht bisweilen der Eindruck, als seien die Frauen selbst die Quelle des Lichts, die ihr Gegenüber mehr oder weniger illuminieren.“¹⁷⁸

Licht, das sich in Wellen ausbreitet... Demgegenüber die Materie des festen Körpers, bis hin zur Automatisierung: Das Skelett aus Stahl des „Terminators“; Judge Dredd (im gleichnamigen Film von Danny Cannon, USA 1995) und der gegnerische Roboter, der „Krieg!“ ruft; der Übermensch Roy Batty aus Ridley Scotts *Blade Runner*, der buchstäblich mit dem Kopf durch die Wand bricht...

Der flüssige Körper hingegen stellt seine feminine Seite zur Schau: der zweite Terminator aus *Terminator 2: Judgment Day*, der nicht nur aus flüssigem Metall besteht, sondern auch mit weiblicher Stimme sprechen kann; Pris in *Blade Runner*, die mit bloßer Hand in den Wasserkocher greift und ihre flüssigen Bewegungen zur Schau stellt.

¹⁷⁵ ebenda, S. 310 (Gesamtseite 4364).

¹⁷⁶ Homer, *Ilias*, a.a.O., S. 419 (Gesamtseite 5341).

¹⁷⁷ Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 262.

¹⁷⁸ Tischleder, *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*, a.a.O., S. 130.

Eine enharmonische Verwechslung? Eine disharmonische Verwechslung, gibt es das? Auf jeden Fall eine Dissonanz: Die Figur des Hauser/Quaid in Paul Verhoevens *Total Recall* (USA 1990) sollte ursprünglich von Richard Dreyfuss gespielt werden – einem flüssigen Körper, der, wie es das Drehbuch vorsah, zwischen Milieus, hier: Schein und Sein oszillieren könnte.

Unglücklicherweise spielte schließlich Arnold Schwarzenegger diese Rolle – der flüssige Körper wurde also abgelöst vom blockhaften, festen Körper par excellence. Daher funktioniert der Film am Ende nicht so, wie es ursprünglich, zumindest von Verhoeven, intendiert war; dem festen Körper fehlt völlig die Fähigkeit, zwischen welchen Milieus auch immer zu changieren. Sein „Charakterpanzer“ ist nahezu undurchdringbar.

Die Faszination für die Verbindung Mensch-Maschine ist in diesem Zusammenhang Festes und Flüssiges, Maschine und Mensch, das miteinander verbunden wird. Klaus Theweleit:

„Der neue Mensch ist ein Mensch, dessen Physis maschinisiert, dessen Psyche eliminiert ist; zu einem Teil ist sie in den Körperpanzer eingegangen, in seine ‚raubtierhafte‘ Geschwindigkeit. Wir sehen einen Roboter, der die Uhr lesen, der erkennen kann, wo Norden ist, der am glühenden MG aushält und geräuschlos Draht schneidet – im Moment seiner Aktion: ohne Angst wie ohne jedes andere Gefühl. Sein Bewußtsein von sich selbst: zu *können*, was er tut.

Ich glaube, wir haben den Wunschmenschen konservativer Utopie vor uns: den Menschen mit maschinisierter Peripherie und bedeutungslos gewordenem Inneren (...).

Der Ursprung dieser Utopie liegt nicht in der Technisierung der Produktionsmittel; er hat mit der Entwicklung der maschinellen Technik nichts zu tun. Sie wird lediglich benutzt, etwas dem Körper dieser Männer Spezifisches auszudrücken. Der Ursprung der konservativen Utopie vom maschinisierten Leib liegt vielmehr in der Notwendigkeit, das eigene Menschliche, das Es, die Produktionskraft des Unbewußten in sich zu beherrschen, von sich abzustößeln. Auf die von seiner Geburt an (und wahrscheinlich schon vorher) geschehene Eindämmung und Chaotisierung seiner Wunschproduktion, seines Unbewußten antwortet der soldatische Mann damit, daß er sich als Stahlgestalt phantasiert: neue Rasse.

(...)

Nicht aus der Entfaltung der industriellen Produktionsmittel, sondern aus der Hemmung und Verwandlung der menschlichen Produktionskraft stammt also die konservative Utopie des maschinisierten, des ganzheitlich maschinisierten Körpers.“¹⁷⁹

In Kenneth Branaghs *Mary Shelley's Frankenstein* (USA/Japan 1994) sind es die schweren, festen männlichen Körper, die einander in homoerotischer Anziehung verfallen. Branaghs Film ist voller Anspielungen an sexuelle Mesallianzen: „Bruder und Schwester“ (so werden sie direkt angesprochen) Victor und Elizabeth.

¹⁷⁹ Theweleit, Männerkörper. 2, a.a.O., S. 162. Hervorhebung im Original.

Die Genese des Monster: Victor entkleidet sich, schwitzt, es gibt Anspielungen an die Penetration (Spritzen, Kolben), schließlich die Balgerei mit dem nackte Monster in glitschigem Saft, beide Körper, der Victors und jener des Monsters, wie eingeölt. Während der Genese des Monsters bricht in Ingolstadt eine Epidemie aus (der Vampirismus galt in Francis Coppolas *Bram Stoker's Dracula* [USA 1991] manchem Kritiker als Symbol für Aids – bei Branaghs *Mary Shelley's Frankenstein* war Coppola Produzent).

„Verbotene Experimente“ werden angesprochen. Das Monster hat Victors Tagebuch in seinen Händen (das dieser von seiner Mutter erhalten hat), wünscht sich einen „Freund“, „Vater“, trägt eine rektumartige Narbe im Gesicht und spielt, ausgerechnet, Flöte.

Nach dem „Akt“, der Geburt/Balgerei, verspürt Victor Abscheu und Ekel: „Was habe ich getan?“ ruft er zweimal. Victor schreibt in sein Tagebuch über das Monster, es sei „funktionsgestört und mitleiderregend“ und sieht klar seine „Hässlichkeit“. Victor flieht, wird aber vom „Partner“ verfolgt, und das Monster zerstört sein Familienleben: Vater, Bruder; Dienerin, die Victor eventuell besser kannte als seine „Schwester“ Elizabeth.

In der Hochzeitsnacht ist Victor sexuell erregt, hört aber mittendrin (noch mit der Hose bekleidet) auf, da er Flötentöne hört. Er bricht den Akt ab und läuft weg, das Monster zu verfolgen. Elizabeth wird quasi Zeugin von Victors Unfähigkeit, den Geschlechtsakt mit einer Frau zu vollziehen, das Flötenspiel des Monsters stört ihn, er bricht ab, sie stirbt, vom Monster getötet – indem es ihr das Herz aus dem Leib reisst.

Victor belebt seine tote Frau wieder. Er näht die rechte Hand Elizabeths an: damit sie den Ehering tragen kann. Sie kann sich nach ihrer „Geburt“ zuerst nicht an seinen Namen erinnern, aber an ihren eigenen, tanzt zuerst mit Victor, findet dann aber auch Gefallen am Monster (ihr Körper stammt von Juliette, der Dienerin, diese entstammte niederen Schichten – eine Prise reaktionärer Gesellschaftspolitik?).

Das Monster ist ohnehin, auch bei Shelley, die Vereinigung mehrerer Männer sozusagen – wenn man so will: eine homosexuelle Intimität, ja, Orgie auf zwei Beinen. Bei Branagh ist Elizabeth, das weibliche Monster, dann die Vereinigung zweier Frauen.

Vater und Kind sind auch Victor und sein Monster. Frankensteins Monster ist ein Puzzle, eine Collage, eine Fotomontage, eine Montage (sh. französisch: „zusammenfügen“). Es ist „der Mensch“, vor allem der Neuzeit: sich selbst aus mehreren Teilen begreifend, rhizomatisch sozusagen: auseinandergerissen, -gezerrt, aneinandergefügt von inneren und äußeren Einflüssen, eine Vielheit sozusagen.

Und Victor ist das Gegenteil aller, die ihre Opfer zu Tode bringen – das genaue Gegenteil ist der wahnsinnige Betreiber des Wachsfigurenkabinetts in Michael Curtiz' *Mystery of the Wax Museum* (USA 1933).

Alles Geschehen wird ausgelöst durch den Wunsch des Mannes, selbst zu gebären: hier stirbt die Mutter Victors bei der Geburt Wilhelms. Zuvor, zu seinem Examen, hat sie Victor noch ein Geschenk gemacht: ein Tagebuch mit einer Widmung, das dann von ihm mit Aufzeichnungen gefüllt wird.

Victor will zunächst nicht Tote zum Leben erwecken, sondern selbst im Labor Leben schaffen – um der Mutter nachträglich das Gebären abzunehmen offensichtlich, aber damit gleichzeitig auch, um den Mann von diesem Vorgang, der in weiblicher Hand liegt, abzulösen, ihn autark zu machen.

Schelm, wer dabei nicht an die Gentechnologie denkt: Ersetzt sie den Mann oder die Frau? Ist sie ein Wunschtraum des Mannes oder der Frau?

Das Monster schließlich ist auch ein alter ego Victors: Wilhelm, sein kleiner Bruder, war „schuld“ am Tod der Mutter. Er muss nun sterben, von der Hand des Monsters. Der Vater, der ebenso „Schuld“ am Schicksal der Mutter trägt – er zeugte Wilhelm, diesen Boten des Todes - wird getötet. Juliette, das Dienstmädchen das Victor mit ihrer Liebe verfolgt, ebenso. Elizabeth wird in der Hochzeitsnacht umgebracht. Victor ist so ein versteckter Rächer, gleichzeitig soll er unschuldig, ein Kind bleiben.

III. Der gasförmige Körper

III.1 Einer als viele, viele als einer

Fest und flüssig – ein dritter Aggregatzustand fehlt hier. Dabei ist es eben der gasförmige Körper, den die Massenmedien für uns träumen. Ein gasförmiger Körper – was könnte das sein? „(...) ein Dunst, weil ein Dunst ja ein Körper ist.“¹⁸⁰ Wie könnte ein Körper beschaffen sein, der mit unserer Informationsflut heute Schritt hält? Maurice Merleau-Ponty: „Es gibt Autoren, die beweisen, daß jedes ‚Bewußtsein‘ gleich ‚Erinnerung‘ ist, und zwar deshalb, weil ich heute beispielsweise einen Stern sehe, der vielleicht seit Jahren schon erloschen ist, und weil allgemein jede Wahrnehmung ihrem Gegenstand nachhinkt.“¹⁸¹ Ein wichtiger Punkt dabei ist die Mobilität, denn:

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, Logik des Sinns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 (Aesthetica. Hrsg.v. Karl Heinz Bohrer), S. 20-21.

¹⁸¹ Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, a.a.O., S. 204-205.

„(...) allerdings ist das Fernsehsubjekt von Beginn an unübersehbar *mobil*. Aus dem filmischen *gaze* werden deshalb sodann die televisuellen *glances*, und die User/innen vernetzter Computer werden – als vorläufig letzte Stufe – insgesamt als ‚nomadische Subjekte‘ begriffen.“¹⁸²

Der gasförmige Körper müsste, so der Traum, an allen Punkten der Erde gleichzeitig sein und über eine unendliche Einschreibfläche verfügen, um die Information sofort aufnehmen zu können, in der Sekunde ihres Entstehens:

„Immerhin gibt es noch einen geographischen Abstand zwischen den Aufnahmen, den Aufzeichnungen der Kamera und den Übertragungen in den Kontrollempfängern der Techniker und den Empfangsgeräten der Fernsehzuschauer; dieser auf die Ausdehnung der wahrnehmbaren Welt zurückzuführende Abstand muß, da ein solcher bei den Fernsehzuschauern nicht mehr besteht, durch eine Ortsveränderung der Aufnahmeoperatoren in dem Maße kompensiert werden, wie es trotz der geostationären Satelliten der Fernmeldetechnik noch immer keine Kameranetze gibt, die stationär in allen Himmelsrichtungen installiert sein müßten, wie das ja schon der Fall ist bei den großen städtischen Straßenkreuzungen. Obwohl man jetzt über zahlreiche Bedienungsstände für den Straßen-, Eisenbahn- und Luftverkehr als auch über verschiedene Typen von Informationsständen (Kontrollempfänger, Mischpulte) verfügt, gibt es immer noch keinen *Universalmonitor* mit Direkt- und Dauerübertragung des vollständigen Bildes einer Welt ohne toten Winkel, ohne Horizont und Antipoden...“¹⁸³

Ein *gasförmiger Körper* wäre eben dieser „Universalmonitor“, er nimmt die Information zum Zeitpunkt ihrer Entstehung an all ihren Orten auf und wird damit gleichzeitig das Feld, auf dem diese Information eingeschrieben wird.

„Um die objektive Realität einer großen Schlacht zu erfassen, hätte das Kamera-Auge – Napoleons, Griffith – nicht das eines Generals oder Bühneninspizienten, sondern ein Monitor sein müssen, mit der Fähigkeit, eine weitaus größere Zahl von Fakten und Effekten, als sie das menschliche Auge und Gehirn an einem Ort und zu einer Zeit wahrzunehmen in der Lage ist, aufzuzeichnen, zu analysieren und in den Dekor wieder einzuspeisen.“¹⁸⁴

Nicolas Bourriaud denkt dabei auch an die Werke eines Franz Ackermann:

„Während er sich irgendwo auf der Welt aufhält, rekonstruiert Franz Ackermann eine ‚geistige Karte‘, die neben rein kartographischen Elementen persönliche Erinnerungen und Notizen enthält. Diese Formen und Daten werden dann zu großen malerischen Kompositionen zusammengefügt, die sich manchmal zu Objekten entwickeln und den Ausstellungsraum architektonisch gestalten. Als Erbe der Psycho-Geographie,

¹⁸² Angerer, *Screening the Body: Zur medialen Materialität des Körpers*, in: a.a.O., S. 236.

¹⁸³ Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*. München, Wien: Hanser, 1989 (Edition Akzente. Hrsg. v. Michael Krüger), S. 166-167. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁴ ebenda, S. 116.

die von den Situationisten erfunden wurde, beschreibt Ackermann eine zeitgenössische Erfahrung des Raumes. Durch die Erfindung einer Malerei, die zur Topographie wird, durch den Anschluss des GPS-Geräts an einen Farbdrucker zeichnet er Strecken-Formen mit dem Ziel nach, einen Atlas der Mutationen städtischer Räume zu erstellen. Seine Gemälde kommen durch eine mehr oder weniger enge Verbindung farbiger Flächen zustande, die mal fließend und mal eckig sind und auf denen sich Fragmente von Figuren abzeichnen, die in einem Netz aus miteinander verschlungenen Linien eingefangen werden. Bei seinen Installationen wird eine Leinwand mit einer metallischen Struktur verbunden und durch Objekte, Photos und Zeichnungen ergänzt. Eine Ausstellung von Franz Ackermann erinnert damit an einen dreidimensionalen Computerbildschirm, an die Oberfläche, auf der viele Dateien geöffnet sind, Fenster für heterogene Daten über einen Ort.¹⁸⁵

Die Landkarte ist das Kunstobjekt des gasförmigen Körpers, denn sie zeichnet nach: „Google Earth“ ist ein Attribut Gottes, ein allsehendes Auge. Und der menschliche Körper wird zu einem Terminal¹⁸⁶:

„Da, wo die interaktiven Telekommunikationstechniken einen Raum ohne Hindernisse und damit ohne Widerstände für die beschleunigte Beförderung der Dateninformation benötigen, muß eine Art *Supra-lei-ter-Umgebung* entstehen, die weder irgendeines tellurischen ‚Bodenbezugs‘ noch einer geophysikalischen ‚Einschreibefläche‘ bedarf, da selbst der Bildschirm erlischt und bald ganz verschwindet, und zwar zu-gunsten einer ganzen Serie von Übertragungen zugleich an den Datenanzug (DATASUIT) sowie den ste-reoskopischen Datenhelm, der den Empfänger in einen TERMINAL-MENSCHEN verwandelt, so als sei die letzte Oberfläche oder, besser gesagt, die letzte Schnittstelle diejenige des *Hinterhauptkortex*!“¹⁸⁷

So wird das Subjekt zu einer Personifizierung von Deleuzes Synzeichen: dem Milieu, dem Umgreifenden¹⁸⁸, zeigt sich aber auch als „geistige Materie“ mit einer ebenso beschaffenen, nicht-physikalischen Einschreibefläche. Denn:

„(...) jetzt geht es um Allgegenwärtigkeit, um die Schwierigkeit, in einem weltweiten und unsicheren Umfeld die Gleichzeitigkeit der Informationen im Griff zu behalten, von denen das photographisch-filmische Bild die konzentrierteste und auch sicherste darstellt.“¹⁸⁹

Konzentrierter und sicherer wäre nur der gasförmige Körper: Dieser Aggregatzustand wird, von seinen theologischen Implikationen scheinbar befreit, gerade in den letzten drei Jahrzehnten zu einem bevorzugten Schauplatz massenmedialen - kapitalistischen - „Träumens“: Man braucht nur zu denken an das „Marvel Universe“, den Schauplatz der Helden der

¹⁸⁵ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 128-129.

¹⁸⁶ vgl. Paul Virilio, Fluchtgeschwindigkeit. Frankfurt/M.: Fischer, 1996, S. 21-22.

¹⁸⁷ ebenda, S. 185. Hervorhebungen im Original.

¹⁸⁸ Deleuze, Kino 1, a.a.O., S. 195.

¹⁸⁹ Virilio, Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, a.a.O., S. 159.

Marvel Comics, und an Gestalten wie „Galactus“, den Weltenfresser,¹⁹⁰ an „Ego – the living planet“¹⁹¹ oder an den „Watcher“, den „Beobachter“,¹⁹² aber auch an das Universum des Perry Rhodan und die Superintelligenz „Es“.¹⁹³ Diese Romanheft-Serie bringt auch ein schönes Beispiel für die Aufnahme von Wissen ohne Anstrengung und mit minimalem Zeitaufwand: die „arkonidische Hypnoschulung“. Wie schnell und erfolgreich das vonstatten geht, die Sprache der Soltener, der Bevölkerung eines fremden Planeten zu erlernen?

„Die Bordpositronik arbeitete im Augenblick nur für das Spezialkommando. Mit der Planetensprache der Soltener wurde sie schnell fertig. Innerhalb einer Stunde hatte sie die Grammatik, den Wortschatz, die Syntax zusammengestellt.

„Auch das noch...“, knurrte Bully, als er von Hypnoschulung hörte, die ihm über das von den Arkoniden entwickelte Suggestivverfahren die Sprache dieses Volkes beibringen sollte.

Rhodan, Marshall, Gucky (...) und der Telekinet Yokida unterwarfen sich ebenfalls diesem Hypnolehrgang. Knapp eine halbe Stunde später verließen sie, perfekt in Wort und Schrift in der Sprache der Soltener, den Hypno-Schulraum. (...)“¹⁹⁴

Paul Virilio 1980 zu den ersten Schritten hin zu einer solchen Technik:

„Der Neurochirurg Delgado, ein Pionier der elektrischen Phänomene des Denkens, behandelt seit zwei Jahrzehnten seine Patienten mit Implantaten, vor allem aber *beruhigt* er sie damit. Andere denken daran, ‚die Intelligenz‘ des Computers als innere Prothese zu benutzen: ‚ein winziges Silikonplättchen würde dem Menschen augenblicklich die Kenntnis einer Fremdsprache oder der Relativitätstheorie vermitteln...“¹⁹⁵

In Brian De Palmas *Mission to Mars* ist die Sandwolke zu Beginn ein gasförmiger Körper, der nur durch eine überragende außerirdische Intelligenz entsteht, ähnlich der zerstörerischen Wolke aus Monaden, in die sich der fremde Roboter in Scott Derricksons *The Day The Earth Stood Still* (USA/Kanada 2008) verwandelt. „Ego – the living planet“ tritt auch in *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (USA 2017, von James Gunn) auf. Als dieser Planet dort in seiner menschlichen Materialisation stirbt, verwandelt er sich in - Sand. Paul Virilio:

„Mit den technischen und medizinischen Prothesen entstehen mehr und mehr neue Mischformen, die vor

¹⁹⁰ erstmals in: Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): The Coming of Galactus! In: The Fantastic Four #48, New York: Marvel, 1966.

¹⁹¹ erstmals in: Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): Where Gods May Fear To Tread. In: Thor #132, New York: Marvel, 1966.

¹⁹² erstmals in: Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): The Fantastic Four Vs. The Red Ghost and His Indescribable Super-Apes! In: The Fantastic Four #13, New York: Marvel, 1963.

¹⁹³ erstmals in: K.H. Scheer, Der Unsterbliche. In: Perry Rhodan #19, Rastatt: Moewig, 1962.

¹⁹⁴ aus: Kurt Brand, Preis der Macht. In: Perry Rhodan # 97. Rastatt: Moewig, 1979 (4. Auflage, Erstauflage 1963).

¹⁹⁵ Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 54. Hervorhebung im Original.

allem *befrieden* sollen, d.h. ein ‚Bewußtsein ohne Grund und Ufer (schaffen), ein totales Bewußtsein, in dem die fieberhafte *Unruhe* der Einzelwesen erlischt...‘ (Empedokles).¹⁹⁶

Der gasförmige Körper sucht das „totale Umfängen“ Merleau-Pontys:

„Insofern ich einen Leib habe und durch ihn hindurch in der Welt handle, sind Raum und Zeit für mich nicht Summen aneinandergereihter Punkte, noch auch übrigens eine Unendlichkeit von Beziehungen, deren Synthese mein Bewußtsein vollzöge, meinen Leib in sie einbeziehend; ich bin nicht im Raum und in der Zeit, ich denke nicht Raum und Zeit; ich bin vielmehr zum Raum und zur Zeit, mein Leib heftet sich ihnen an und umfängt sie. Die Weite dieses Umfängens ist das Maß der Weite meiner Existenz; aber nie vermag sie eine totale zu sein: der Raum und die Zeit, denen ich einwohne, sind stets umgeben von unbestimmten Horizonten, die andere Gesichtspunkte offenlassen.“¹⁹⁷

Klaus Theweleit führte zum Körper der faschistischen Männer einiges aus, das natürlich auch für den gasförmigen Körper gilt:

„Bei aller Abwesenheit ‚logischen‘ oder ‚kritischen‘ Denkens sind die soldatischen Männer keineswegs schläfrig oder dumm. Ihre Bewußtseinsfunktionen sind lediglich absorbiert von ihren unentwegten Versuchen, alles was passiert, von der nächsten Umgebung bis zur Weltlage, zu beobachten, unter Kontrolle zu bringen.“¹⁹⁸

Und Deleuze meinte im Anschluss an Jean-Louis Schefer: „(...) das Grau, der Dunst, der Nebel sind ‚sämtlich ein Diesseits des Bildes‘, kein undeutlicher, vor die Dinge gelegter Schleier, sondern ‚ein Denken ohne Körper und Bild‘.“¹⁹⁹ Dies ist aber zu vervollständigen: Der gasförmige Körper kann das Synzeichen an sich sein oder personifiziert, individuiert, verkörpert auftreten. Ein gasförmiger Körper ist Hitler in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (Deutschland 1935), hier als Beherrscher: Er steigt von den Wolken hernieder, um selbst Ausdruck der Massen zu sein. Paul Virilio: „Bald wird man lernen müssen, im Äther zu fliegen bzw. auf dem Äther zu schwimmen.“²⁰⁰ Und Klaus Theweleit zu *Triumph des Willens*:

„Als müsse es erst geboren werden aus dem sinfonischen Gewoge, das den Film einleitet, erscheint das erste Bild nach fast einer Minute Weißfilm doch schon als ein Endbild: Endbild einer gewesenen, zurückgelassenen Geschichte, der Geschichte der Wirren.“

Die mächtig ausgebreiteten Schwingen des steinernen Reichsadlers nehmen die Zuschauenden auf in ihren Schutz, wie der Film überhaupt vor allem ein Film von einem Fest des Schutzes ist. Schutz

¹⁹⁶ ebenda, S. 55. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 170.

¹⁹⁸ Theweleit, *Männerphantasien*: 2, a.a.O., S. 258.

¹⁹⁹ Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 220

²⁰⁰ Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, a.a.O., S. 11.

für die, die an ihm teilnehmen. ‚Wer dazu gehört, dem kann nichts mehr passieren.‘ – Der Film beginnt schon im Reich des Heils.

Der Faschismus kommt aus dem Himmel und aus der Geschichte: Blick aus dem Flugzeug in hohe Wolkenbänke. Ohne ihn zu sehen, weiß man, daß es sich um das Flugzeug handelt, das den Führer nach Nürnberg bringt. Der Zuschauer sieht für lange Momente mit *dessen* Augen, schwebt mit ihm zusammen ein nach Nürnberg, ohne Flugzeuggeräusch, fast wie eine Feder, auf gedankenschweren Klängen, die um die Melodie des Horst-Wessel-Liedes komponiert sind. Die Fahne hoch...²⁰¹

Auch der gasförmige Körper soll Schutz bieten: Sind etwa Pinocchios Strafen „literarische“? Eselsohren, Schlaraffenland, Walfisch: Hätte Pinocchio mehr gelesen, konnte er dies alles und wüsste es vielleicht zu vermeiden... Jedenfalls verschwindet im gasförmigen Zustand der Körper nicht, er wird nur durchlässiger, kompatibler (*The Matrix* [von Andy und Larry Wachowski, USA/Australien 1999]) und mobiler (*Tron*) – der gläserne Mensch, einer der Träume des Kapitalismus. Gilles Deleuze:

„Die schizoide Position stellt den introjizierten und projizierten, toxischen und exkrementellen, oralen und analen Partialobjekten eben kein seinerseits partielles gutes Objekt entgegen, vielmehr einen Organismus ohne Teile, einen organlosen Körper, ohne Mund und ohne Anus, der jeder Introjektion oder Projektion abgeschworen hat und um diesen Preis vollständig ist. Genau dort bildet sich die Spannung zwischen dem Es und dem Ich. Was sich gegenübersteht, das sind zwei Tiefen, die hohle Tiefe, in der sich Stücke drehen und explodieren, und die volle Tiefe – zwei Gemische, das eine aus harten und festen Fragmenten bestehend, das entstellt, das andere liquid, flüssig und vollkommen, ohne Teile oder Entstellung, da es die Eigenschaft hat, (alle Knochen in einen Blutblock) zu schmelzen oder zu verschweißen.“²⁰²

Und weiter:

„Ein organloser Körper ist kein leerer Körper ohne Organe, sondern ein Körper, auf dem sich das, was als Organe dient (...) in Form von molekularen Mannigfaltigkeiten ausbreitet. (...) Der organlose Körper widersetzt sich weniger den Organen als der Organisation der Organe, insofern sie einen Organismus bilden. Der organlose Körper ist kein toter Körper, sondern ein lebendiger Körper, der um so lebendiger ist und von Leben wimmelt, als er den Organismus und seine Organisation auffliegen läßt.“²⁰³

Ein erster Schritt ist das Schreiben *auf den Körper*: Brigitte Peucker:

„Als Gegenstand der literarischen Phantasie hat das Spiel mit der Kluft zwischen Signifikat und Signifikant eine lange Tradition, die davon kündigt, daß es von Anfang an Ziel der Literatur war, die ‚Wirk-

²⁰¹ Theweleit, Männerphantasen: 2, a.a.O., S. 397.

²⁰² Gilles Deleuze, Logik des Sinns, a.a.O., S. 234. – Vgl. weiters: „Der organlose Körper besteht nur aus Knochen und Blut.“ Ebenda, S. 117, Anm. 2.

²⁰³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve, 1997, S. 48.

lichkeit' und deren Wiedergabe miteinander zu verbinden. Prosa und Lyrik sind gleichermaßen geprägt von dem Bewußtsein der Differenz zwischen der Faktizität der Wirklichkeit und der Fähigkeit der Sprache, diese wiedergeben oder sich ihr auch nur nähern zu können. In der Prosa beispielsweise begegnet der Wunsch, diese Differenz zu überwinden, als Wunsch, auf den Körper zu schreiben – in Laclos' *Liaisons dangereuses* schreiben sich die Liebhaber gegenseitig Briefe auf den Rücken – oder, radikaler noch, als Wunsch, sich *in* den Körper einzuschreiben. Dies ist jedenfalls die Funktion der sadistischen ‚Schreib-Egge‘ in Kafkas *In der Strafkolonie*.²⁰⁴

Ist der gasförmige Körper androgyn? Er ist jedenfalls durchlässig, ohne festen Standpunkt, völlig flexibel. Die Transformation, Mutation beginnt beim Weiblichen mit dem Zurückdrängen sekundärer Geschlechtsmerkmale (Brüste, Kurven), beim Männlichen mit einem wenig muskulösen, dünnen Körper. Paul Virilio: „In der Verachtung der Heterosexualität und im Verbergen der Körperlichkeit drückt sich letztendlich nur der Widerwille des kriegerischen Übermenschen gegen eine wertlos gewordene logistische Partnerin aus.“ Man denke auch an die Mäntel aus *The Matrix* und die Ummantelung der Kabel aus Fiberglas: der Körper muss stromlinienförmig sein, letztlich ein steriles Computerbild, wenn man so will: um in die Verbindungskabel zu passen. Und mehr noch, wenn wir folgende Worte Paul Virilios lesen:

„Im Ersten Weltkrieg kommen die Machthaber darin überein, daß es bei der Farbzusammenstellung der Uniformen vorteilhaft ist, auf auffallende Farben zugunsten von eher neutralen zu verzichten, um die Sichtbarkeit der Truppen im Felde zu verringern. Im Krieg gibt es nun nur noch Komparsen, die zusammen eine große Masse darstellen sollen. Das zu stark leuchtende Krapprot wird abgelöst vom *Bleu horizon*, vom Feldgrau, vom *grigio verde* und schließlich vom Khaki der englischen Armee, von dieser Farbe, die mehr als nur Farbe ist... denn man sorgt sich weniger um die Identifizierung der eigenen Truppen als um die Auflösung ihrer Sichtbarkeit, letzteres kommt ja vom Hindi *Khaki*, was Farbe des Staubs bedeutet. Die Eigentümlichkeiten der Körper verschwinden in der Einförmigkeit der Militär- oder Zivilkleidung und die Körper selbst in der Einlinigkeit der Geschwindigkeit.“²⁰⁵

Der Anteil der Erfahrung wird dabei auch zu einem Sektor der Sie-fahrung, der Es-fahrung („Es“ natürlich nicht im Freud'schen Sinne). Die Information soll im Körper frei zirkulieren können – die „Neue Züchtigkeit“ brachte bislang etwa den westlichen Erfolg des indischen Bollywood-Kinos. Die Androgynität kann aber nur ein Schritt hin auf dem Weg zum gasförmigen Körper sein. Aber um ihn informationstechnisch in Form zu bringen, ist es nötig, ihn zunehmend von seinem Geschlecht zu "befreien": im Gegensatz zur Androgynität, die das "Geheimnis" des Geschlechts unterstreicht, sind die Etappenfiguren aus z.B. *The Matrix* in hohem Maße computergeneriert (und ihre Splitter der Zerstörung stammen direkt aus Comics

²⁰⁴ Brigitte Peucker, a.a.O., S. 110. Hervorhebungen im Original.

²⁰⁵ Paul Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 103.

von Geof Darrow²⁰⁶, der bei *The Matrix* als Konzeptkünstler mitgearbeitet hat) -, auch, damit durch das Geschlecht der Fluss an Information nicht behindert wird: „es entsteht eine Beziehung zwischen *einem Unisex* (endgültig werden alle physiologischen Merkmale verwischt) und einem technischen Vektor“²⁰⁷. Sind die folgenden Sätze Paul Virilios reaktionär oder prophetisch (oder beides?)?

„Zu Beginn des [20., Anm. O.S.] Jahrhunderts begibt sich auch die Frau zunehmend ihres Rechts auf Schönheit; sie gibt ihr berühmtes Korsett auf zu einer Zeit, als die Rüstung des Wettlaufs und der Rüstungswettlaufs gesellschaftliche Dimensionen annehmen. Die Befreiung der Frau setzt etwas frei, die Verführung durch die Technik. Die Frau kann nun sportliche Rekorde aufstellen, in schnelle Maschinen steigen; auch für sie wird das Cockpit des Flugzeugs oder die Fahrkabine des Autos zum neuen Korsett. Die Anziehungskraft der Frau als Nebenprodukt des Mordes oder als Vektor der Reise schwindet; das Gespann ist entzweit und das artifiziell Weibliche wird nunmehr eingesetzt zur Aufwertung des Fahrzeugs, im Schönheitswettbewerb, als Werbemetapher und in der politischen oder militärischen Propaganda. Die Frau ist zu einem Ornament alter oder exotischer Kulturen geworden, die der moderne Mensch nach Gutdünken ablehnt oder verwendet.“²⁰⁸

In der Folge spricht Virilio auch vom „Verschwinden der Frau in der Fatalität des technischen Objekts“²⁰⁹.

Die Information soll auf jeden Fall, ohne Hemmnis durch das Geschlecht, frei zirkulieren können – rein physisch gesehen, denn diese Art der Information kommt ohne „Geist“, „Intellekt“ aus, ist rein reproduzierend. Die Information soll in diesem Stadium auf dem Körper abgebildet sein, der eben die Matrix bilden soll.

Deleuze erinnert hier wieder an Virilio, der an Photographie und Kino denkt und ihre Verbindung mit dem Maschinengewehr etwa: „Das Kino überwindet sich selbst in Richtung auf das elektronische Bild, das als ziviles und militärisches Teil eines militärisch-industriellen Komplexes ist.“²¹⁰ Dabei ist zu denken auch an die Kamera und den Zug mit seinen Schienen, den Zug auf Schienen, an Medvedkin, etwa in Chris Markers *Le train en marche* (Frankreich 1973). Die DVD von Steven Lisbergers *Tron* klärt im Bonusmaterial darüber auf, dass das Entstehen des elektronischen Bildes eng mit Forschungen hinsichtlich der Atomenergie verbunden war. Und Paul Virilio:

„Zum Zwecke einer vollständigen Radarerfassung des gesamten nordamerikanischen Luftraums beauf-

²⁰⁶ etwa in: Frank Miller (Text), Geof Darrow (Zeichnungen): *Hard Boiled*. Milwaukee: Dark Horse, 1990.

²⁰⁷ Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 104-105.

²⁰⁸ ebenda, S. 103.

²⁰⁹ ebenda.

²¹⁰ Gilles Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 400 (Anm. 17).

tragte die US Air Force das Lincoln-Laboratorium des Massachusetts Institute of Technology mit der Schaffung einer Forschungsstruktur, um so schnell wie möglich ein Frühwarnerkennungssystem zu installieren: das SAGE-Netz (Semi-Automatic-Ground-Environment). Das in Lexington ansässige Institut, das bereits den ersten in Echtzeit arbeitenden Computer ‚Whirlwind‘ entwickelt hatte, befaßte sich deshalb mit der Entwicklung eines Abwehrnetzes für Amerika, einem gigantischen Spinnennetz, dessen Aufgabe darin bestand, die Kontrolle der Umwelt eines ganzen Kontinents sicherzustellen.

Bei der endgültigen Installierung dieses Warnsystems, das erstmals ein in Echtzeit arbeitendes Radarnetz nutzte, wurde eine Vielzahl technologischer Neuerungen geschaffen: erwähnt seien beispielsweise der Begriff des *Time-Sharing*, die Kopplung von Computer und Telefon, die zur TELEMATIK führen sollte, die Computersimulation und sogar die Ansätze digitaler Bilderzeugung.²¹¹

Ob die Information am oder im Körper verbleiben soll, ist dabei zweitrangig, wichtig ist, dass sie sichtbar wird. In Stanley Kubricks *2001, Tron* von Steven Lisberger, *Tron: Legacy* von Joseph Kosinski (USA 2010) oder John Badhams *WarGames* (USA 1983) tauchen direkt Computer-Programme als Individuen auf. *The Soldier* von James Glickenhaus (USA 1982), *Tron*, *WarGame* oder Nick Castles *The Last Starfighter* (USA 1984) inkorporierten Videospiele in ihre narrative Textur, die Waffen in Hal Needhams *Megaforce* (USA/Hongkong 1982) waren sichtlich von Computerspielen beeinflusst.

Auf den Ego-Shooter von *The Soldier* antwortete Phillip Noyce mit *Clear and Present Danger* (USA 1994), in dem US-Angriffe mit Mitteln des Videospiels visualisiert werden. Bei Roy Lichtenstein oder Andy Warhol wird der Körper durchlässig für die Werbung, ist überall und nirgends. Milos Formans *Man on the Moon* (UK/Deutschland/Japan/USA 1999) zeichnet hingegen ironischerweise einen virtuellen Körper, der gleichzeitig ein schwerer, fester Körper ist.

Die physische und intellektuelle Omnipotenz, für den festen Körper Ziel des Wunsches, kann für den gasförmigen Körper aber nur ein Schritt auf dem Weg seiner Genese sein: Figuren aus *The Matrix* vervielfachen sich, schlüpfen in die Körper ihrer Gegner, zerstören sie virusartig von innen, nicht unähnlich einem Akt, der von Terroristen ausgeführt wird. In *The Matrix* wird der Körper zum Informationsschauplatz, klinkt sich direkt in die Informationsströme ein (denken wir etwa an die Handys mit Kopfhörern von heute, etc.), wo die Informationskriege ausgefochten werden.

Hier, in *The Matrix*, ist der Körper eingepackt, zugeschnürt, vollgestopft mit Informationen und bereits absurd perfektioniert. Der gasförmige Körper ist überall, selbst im Feind, und durchlässig für alles Wissen. Dass dieses automatisch erlangte reproduzierende Wissen ebenso automatisch programmierbare Individuen erzeugt, sei hier nur angedeutet. Das Sequel

²¹¹ Paul Virilio, *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. München (u.a.): Hanser 1994 (Edition Akzente. Hrsg. v. Michael Krüger), S. 149. Hervorhebungen im Original.

Matrix Reloaded (wieder von Andy und Larry Wachowski, USA/Australien 2003) widmet sich im Besonderen einer ausgedehnten Auto-Verfolgungsjagd, denn Autos sind nicht zuletzt auch Waffen, angetrieben durch Verbrennung und Explosion. Und, so Klaus Theweleit zum Körper des soldatischen Mannes:

„Der Moment der Sprengung des Körperpanzers, des Verschwindens des starren Körper-Ichs – er wird ja ersehnt. Aber nicht zu den Bedingungen der Masse, wo etwas in ihn eindringt, wo er zerfällt und untergeht, nein, zur Bedingung des Ausbruchs aus sich selbst molekularisiert sich dieser Leib. Aus sich heraus, auf etwas zu und in dies hinein will er – wie ein Geschöß. Er will aber auch überleben. (...) Die Geschütze können etwas, was die Soldaten normalerweise nicht können: entladen und trotzdem ganzbleiben. (...) Das Geschützrohr bündelt alle Energie des ‚zischenden‘ Blutes zum Ausbruch, zum Geschöß: gerichtet gegen das *Universum*, seinen ganzen falschen Bau. Aus dem Rohr rasen (das heil bleibt) und in andere Körper einzudringen, ist sein einziger Trieb (...).“²¹²

Dabei geht es in *The Matrix*, wo in andere Körper eingedrungen wird, diese übernommen werden, aber auch von innen heraus gesprengt, nicht um einen Kampf gegen die Gesellschaftsstrukturen. Nicht sie sind falsch, nicht das Soziale. Es ist das System als Universum betrachtet: „That system is our enemy“, erklärt Morpheus Neo. „But when you’re inside, you look around, what do you see? Businessmen, teachers, lawyers, carpenters. The very minds of the people we are trying to save. But until we do, these people are still a part of that system“, Neo sieht einen Polizisten, der ein Strafmandat ausstellt, „and that makes them our enemy. You have to understand most of these people are not ready to be unplugged. And many of them are so inert, so hopelessly dependent on the system, that they will fight to protect it.“ Morpheus weiter: „(...) if you are not one of us, you are one of them. (...) anyone we haven’t unplugged is potentially an agent. Inside the Matrix, they are everyone and they are no one. We have survived by hiding from them and by running from them, but they are the gatekeepers. They are guarding all the doors, they are holding all the keys, which means that sooner or later, someone is going to have to fight them.“²¹³

Die Erklärungen Morpheus’ weisen einige Gemeinsamkeiten mit der Sprache von Terroristen auf: *Jeder*, der Teil des Systems, des Universums ist – wenn auch unfreiwillig, das ist nicht unwichtig – ist der Feind. Zygmunt Bauman zu den Wurzeln der heutigen Überwachungstechnologie:

„(...) jener ‚Andere‘, den zu fürchten wir neigen oder angehalten werden, ist kein Individuum, auch keine Kategorie von Individuen, die sich aus freien Stücken oder gezwungenermaßen außerhalb der Stadtmau-

²¹² Theweleit, Männerphantasien. 2, a.a.O. S. 178-179. Hervorhebungen im Original.

²¹³ vgl. die deutsche DVD des Films, D2A / 17737, Beginn bei 0:54:14.

ern finden, weil man ihnen das Aufenthalts- oder Niederlassungsrecht verwehrt. Vielmehr sind diese Anderen fast immer die Nachbarn, Passanten, Bummler und Streuner, denen wir begegnen: letztlich jeder, den wir nicht kennen. Und da die meisten Stadtbewohner einander bekanntlich fremd sind, ist jeder von ihnen prinzipiell verdächtig, eine Gefahrenquelle zu sein, und daher ist es uns ein Bedürfnis, daß die flüchtigen, diffusen und unbenannten Bedrohungen in Kategorien ‚üblicher Verdächtiger‘ zusammengefaßt werden. (...) Der menschliche Körper wird zunehmend ‚informationalisiert‘. Im Zuge von Überwachungsmaßnahmen wird er an vielen Orten in eine Datensammlung verwandelt.“²¹⁴

Dabei ist jeder, wirklich jeder ist potentiell ein Agent des Feindes. Und, ebenfalls ganz wichtig: „If you are not one of us, you are one of them.“

The Matrix geht dabei sehr geschickt vor, wendet sich eng an jene Zielgruppe der jungen Menschen, die Schwierigkeiten im Berufsleben haben – und wer hätte die nicht? Die Hauptfigur Thomas Anderson ist *der* Prototyp der Nerds: Unauffällig, sitzt er jede Nacht am Computer, führt ein ruhiges Leben – abgesehen davon, dass er bei seinem Chef unbeliebt ist. Hinter diesem eintönigen Leben aber steckt ein großes Geheimnis: Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Neo ein Doppelleben führt. Sein Chef und der Fed-ex-Bote kennen ihn nur als Thomas Anderson, für die Community – und die ist es, die wirklich zählt – ist er hingegen der berühmte Hacker Neo (vermutlich ein selbst gewählter Name).

Eines Tages nun – und wir werden als Filmzuschauer Zeugen – wird, ohne Andersons eigenes Zutun, sein Leben als grauer Maus beendet, bittet man ihn um Hilfe und bietet sie ihm an; sein Leben als Neo findet Eingang in sein Berufsleben. Und die Schwierigkeiten Neos in seiner Welt, in seinem Berufsleben zählen nicht: Die Welt, so wie sie alle, etwa sein Chef, kennen, existiert gar nicht. Zudem ist Neo offensichtlich nicht nur kein grauer Angestellter, sondern ein „Auserwählter“, auf den die Welt gewartet hat. Und das „Construct“ bringt Zugang zu allem, was man sich erträumen kann: In der „wirklichen Welt“ wird mittels eines Inputs direkt in das Gehirn gelernt. Das angesprochene „Training“ entfällt damit. Das Wissen wird direkt hochgeladen, der Traum des mühelosen Zugangs zu jeder Fertigkeit geträumt, etwa die *téchne*, einen Hubschrauber fliegen zu können.

Neo verwandelt sich zum Schluss in einen unsichtbaren Körper, der imstande ist, seinen Gegner von innen heraus zu zersetzen. Dabei ist es nicht unplausibel, vom Blockbuster selbst zu sprechen, der imstande ist, den Willen seiner „Gegner“ – des Publikums – zu brechen, in ihnen den Wunsch zu wecken, diesen und keinen anderen Film zu sehen.

In *The Matrix* wird das Thema Wissen und Erlernung einer *téchne* aufgegriffen wie in keinem anderen Film zuvor: Wenn, es hier der Fall ist, die Umgebung ohnehin nicht real ist,

²¹⁴ Zygmunt Bauman, in: ders., David Lyon, Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung, a.a.O., S. 130, 164-165.

warum dann, suggeriert der Film, sich darum kümmern? Wozu lernen, wozu trainieren, wozu durch Denken wollen? „Wisdom is ignorance, stupidity I call freedom“, wie Paul Westerberg sang.²¹⁵ Die gnostisch anmutende Philosophie von *The Matrix*: Schlaft weiter, ihr werdet erweckt werden, den ihr seid auserwählt, und dann wird die Erleuchtung über euch kommen ohne euer Zutun. Cooles Textil und Design bestimmen den Film in seinen monochromen Bildern. Neo ist der gnostische Auserwählte, ein Übermensch. Der Faschismus liegt (nicht nur) im Detail: Die Agents der Matrix schlüpfen in die Körper von Menschen. Wenn diese dann von der Résistance getötet werden, sterben die Menschen in der Realität, in ihren Kokons offensichtlich ebenfalls: Neo mäht reihenweise Polizisten und Wachpersonal um – für den „guten Zweck“. Die „Untermenschen“, die noch nicht erweckt wurden, sind dabei so weit unten, dass sie kein Zuschauer hören kann, wenn sie in ihren Kokons schreien mögen in Agonie. Wie sollten wir sie auch hören? Und wozu? „Businessmen, teachers, lawyers, carpenters“: Sie alle sind potentiell der Feind, wie es Morpheus so prägnant ausdrückt.

Wir sind mit Neo oben in der Matrix und töten, die da unten sterben. Kein Wunder, wenn Highschool-Amokläufer schwarze *Matrix*-Mäntel tragen: Ich muss dich töten, auch wenn es dir und mir wehtun mag – für den guten Zweck. Neo, das ist älter, als man denkt.

Lange schon wirft man Produzent Joel Silver vor, faschistische Filme in die Welt zu setzen. Vielleicht ist *The Matrix* der erste, auf den dieser Vorwurf wirklich zutrifft – der ihm diesmal gar nicht gemacht wurde.

Wie geschickt *The Matrix* arbeitet, lässt sich nicht zuletzt am Publikumszuspruch und an den zahlreichen euphorischen Kritiken ablesen, die der Film bei Kinostart erhielt. Manch ein Rezensent ergab sich dabei vollends dem Sog des Films.²¹⁶ Die dabei oft hervorgehobenen Kampfszenen von *The Matrix* lassen sich dabei von Filmen wie Paul W. S. Andersons *Mortal Kombat* (USA 1995) oder Stephen Norringtons *Blade* (USA 1998) inspirieren. Anderson musste sich später den Vorwurf gefallen lassen, *The Matrix* in seinem Film *Resident Evil* (UK/Deutschland/Frankreich/USA 2002) imitiert zu haben. Das Drehmoment der Kamera um die still stehende Figur herum war bereits in *Buffalo '66* (USA 1998) von Vincent Gallo zu sehen gewesen, einem kleinen, relativ unbekannt gebliebenen Film. Die Ästhetik der Kampfszenen, das Aufsplittern der Masse ist, wie bereits erwähnt, von der Arbeit des Comiczeichners Geof Darrow beeinflusst, der in der Bildergeschichte *Hard Boiled* in Zusammenarbeit mit Frank Miller bereits dasselbe zeigte, und der bei *The Matrix* als Konzeptkünstler mitarbeitete.

²¹⁵ im Song „Knockin On Mine“ auf dem Album „14 Songs“, Sire/Reprise, WEA 9362-45255-2.

²¹⁶ vgl. etwa, nur als Beispiel, Christian Jürgens, Keanu im Wunderland. In: Die Zeit, Nr. 25 vom 17.6.1999, S. 36.

Das „Revolutionäre“ wird in *The Matrix* zurückgestutzt auf Designer-Stoffe und Sonnenbrillen. Die Grundidee – die Wirklichkeit ist nur vorgegaukelt – bezieht sich auf das Werk des SF-Autors Philip K. Dick, allerdings ohne dessen Fähigkeiten, Grenzen zu überschreiten (wie es Dick gelungen ist etwa in der Erzählung *Rautavaara's Case*²¹⁷, wo ein buchstäblicher Anti-Christus seine Jünger aufisst, auf dass ihr Fleisch das seine werde).

Das Wissen und Erlernen einer *téchne* ist in *The Matrix* stets nur einen Download entfernt. Davon träumte der Wissenschaftler Ray Kurzweil 1999 für das Jahr 2100:

„Wir werden eine ganze Reihe von Kombinationen zwischen Mensch und Maschine haben. Computer werden so klein sein, dass sie innerhalb unseres Körpers und unseres Gehirns existieren können. Menschen werden ihre Organe und ihren Geist mit nichtbiologischer Intelligenz aufrüsten und vervollkommen. Kleinstcomputer von der Größe einer Zelle werden unsere Gehirnfunktion verbessern.“²¹⁸

Und weiter: „Im nächsten Jahrhundert wird ein Punkt erreicht werden, an dem die Fähigkeiten eines Durchschnittsmenschen nicht mehr ausreichen. Wer dann am Wirtschaftsleben teilnehmen will, wird sein Gehirn mit künstlicher Intelligenz aufrüsten müssen.“²¹⁹

Die Fortsetzungen von *The Matrix* - *The Matrix Reloaded* und *The Matrix Revolutions* (Australien/USA 2003) - widmen sich diesem Thema nicht mehr im gleichen Maße. Etwas anders liegt der Fall bei *The Animatrix* (diverse Regisseure, USA 2003), einer Sammlung von neun animierten Kurzfilmen, die im Matrix-Universum spielen und die zeitgleich mit dem Kinostart von *The Matrix Reloaded* als DVD-Premiere erschien. Ironischerweise zeigen sich die animierten Kurzfilme körperbetonter als die realen Darsteller in *The Matrix*: Die beiden Hauptfiguren von *Final Flight of the Osiris* von Andy Jones (Drehbuch von Andy und Larry Wachowski) stehen sich schnell halbnackt gegenüber, *Matriculated* zeigt kurz Körper beim Liebesspiel. Auch der athletische Körper von *World Record* ist plastischer dargestellt als die Figuren von *The Matrix*, die stets die Asexualität feiern, den Körper verdammen, der verhüllt wird bis zum Kinn: jenen Körper, der vielleicht die einzige Revolution ist.

The Matrix Reloaded geht als Fortsetzung einen etwas anderen Weg als sein Vorgänger: Der Körper wird nicht mehr negiert, Trinity und Neo wird gar eine Liebesszene zugestanden. Dem Thema „Wissensvermittlung“ wird hingegen wenig Neues abgewonnen, lediglich Trinity sucht einmal bei Operator Link um einen Download in Sachen „Motorrad“ an. Interessant ist hingegen, was sich in Sachen „gasförmiger Körper“ tut. Wir haben bereits gesehen,

²¹⁷ Deutsche Übersetzung: Philip K. Dick, Der Fall Rautavaara. In: ders., Erinnerungen en gros. Zürich: Haffmann, 1991, S. 125-139 (Haffmanns Taschenbuch 58).

²¹⁸ Ray Kurzweil, Was bleibt vom Menschen? Interview mit Ray Kurzweil. In: Die Zeit, Nr. 46 vom 11.11.1999, S. 6-7; hier S. 6. Das Interview führte Christian Tenbrock.

²¹⁹ ebenda, S. 7.

dass die Verdoppelung ein wichtiger Schritt in Richtung gasförmiger Körper ist. Agent Smith gelingt es in dieser Fortsetzung nun, sich selbst zu kopieren – in unbegrenztem Ausmaß. Zahllose Agents Smith kämpfen nun gegen Neo. Und Morpheus und Trinity bekommen es mit Zwillingen zu tun, die ihre Stofflichkeit jederzeit hinter sich lassen können, um als Geister unangreifbar zu sein. Dabei wird auf Menschenleben mehr Acht gelegt als in *The Matrix*; Wachpersonal wird außer Gefecht gesetzt, ohne zu töten.

The Matrix Revolutions bringt hingegen etwas ins Spiel, das wir bereits aus Steven Lisbergers *Tron* kennen: Computerprogramme, die sich wie Menschen benehmen, die zur Liebe fähig sind. Und Agent Smith schafft es gar, in die Realität überzuscheln. Und es zeigt sich wie in *The Matrix*, dass die Realität nur Fiktion ist, die Maschinen herrschen als „Big Brother“ und überwachen alles in ihrem Einflussbereich.

Im Anschluss an Walter Benjamin weist Nicolas Bourriaud darauf hin, „dass sich jeder von uns im Gewühl der Großstädte von nun an im Auge der Kamera befindet“²²⁰. Diese Kamera ist der gasförmige Körper, dies ist sein Traum: alles zu sehen. Sein Film ist der *Mann mit der Kamera* (*Chelovek s kino-apparatom*) von Dziga Vertov (Russland 1929), der sogar im Bierglas sitzt – wobei der gasförmige Körper aber nicht das Leben feiert, sondern überwacht. „Google Earth“ ist, worauf bereits hingewiesen wurde, einer der Träume des gasförmigen Körpers. Die Aneignung, die appropriation art, ist seine Kunstform, wie sie Nicolas Bourriaud definiert hat:

„Seit Beginn der 80er Jahre ist ‚appropriation art‘ (...) der am häufigsten gebrauchte Begriff, zumindest auf Englisch, um künstlerische Praktiken zu bezeichnen, die auf der Inszenierung eines bereits vorhandenen Werks oder Produkts basieren. Diese Praktiken sind eindeutig nicht von gestern, und über den Gebrauch von Kunstwerken hinaus dient der Begriff der Aneignungskunst dazu, sämtliche Praktiken zu bezeichnen, die aus Marcel Duchamps Ready-made hervorgegangen sind.“²²¹

Das, was schon gewesen ist, wird zu dem, was ist. Dabei wird im Falle des gasförmigen Körpers auch das ausgeschaltet, was z.B. im Falle Duchamps den Wert ausmacht: die Idee – auch, wenn etwa Jacques André eine Sammlung von Büchern von Jerry Rubin ausstellt (*Do It*).²²² Die heutige Kunst ist Nicolas Bourriaud ein „Übersetzen“ und „Umherschweifen“²²³. Der gasförmige Körper stellt sich in diesem Sinne in eine Extremposition: Es kommt nur noch darauf an, seine Augen überall gleichzeitig zu haben, um den Feind zu überholen. Er träumt davon, überall gleichzeitig zu sein, sich direkt in die Informations-

²²⁰ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 40.

²²¹ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 182.

²²² vgl. zu Rubin ebenda, S. 186-187.

²²³ vgl. ebenda, S. 198-199.

kanäle einzuklinken, ein Kunstwerk zu sein, selbst zu einem durch seine Unwiderstehlichkeit geprägten Blockbuster zu werden (Zygmunt Bauman: „*Der Konsument wird in den Status einer verkäuflichen Ware gehoben.*“²²⁴), seriell (vgl. Benjamins *Kunstwerk*²²⁵, aber ohne Aura) und unendlich verdoppelbar (*Casino Royale* aus 1967 versammelt unzählige James Bonds [Regie: Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Richard Talmadge], *Halloween Resurrection* (Regie: Rick Rosenthal, USA 2002): Michael Myers ist hier, da, dort; auch das Remake der *Thomas Crown Affair* (von John McTiernan, USA 1999): der mittlerweile berühmt gewordene Gangster verschwindet in seinen Doubles – doppelte Ironie, wenn dieser Gauner von James-Bond-Darsteller Pierce Brosnan gespielt wird, einem unter mehreren James-Bond-Darstellern), gleichzeitig aber einer und einer allein. Walter Benjamin führte aus, dass die „gegenwärtigen Massen“ versuchen, „des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden.“²²⁶

In der Masse seiner Reproduktionen droht das Original unterzugehen; David Lyon erinnert im Anschluss an Kevin Haggerty und Richard Ericson daran, dass „das ‚Überwachungsdispositiv‘ den menschlichen Körper als Datensatz erfasst und damit ein hochgradig fluides und mobiles ‚digitales Double‘ erschafft“²²⁷, der Wunschartner der Partnervermittlungen etwa wird „jeder moralischen Beurteilbarkeit entzogen“²²⁸, dies ist eine der Konsequenzen, die Subjektivität nicht weitergeführt zu haben: „sie sich in eine rigide kollektive Apparatur im ausschließlichen Dienst der Macht verwandeln zu sehen“²²⁹, worauf Nicolas Bourriaud hinweist. David Lyon weiter:

„Die Daten, die dabei an die Stelle eines Menschen treten, sind dessen Kontrolle völlig entzogen und nur mehr insofern ‚personenbezogen‘, als sie einmal vom Körper des Betroffenen ausgegangen sind und seine Chancen und Aussichten im Leben sehr massiv zu beeinflussen vermögen. (...) Jeder Mensch ein wandelnder Hyperlink.“²³⁰

Benjamin weist darauf hin, dass sich die Reproduktion vom Bilde unterscheide, nur fehle den Rezipienten in zunehmendem Maße die Fähigkeit, ihre fehlende Einmaligkeit rich-

²²⁴ Zygmunt Bauman, *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 77.

²²⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., S. 136-169.

²²⁶ ebenda, S. 142-143.

²²⁷ David Lyon, Einleitung, in: ders., Zygmunt Bauman, *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, a.a.O., S. 14.

²²⁸ Zygmunt Bauman, in: ders., David Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, a.a.O., S. 167-168.

²²⁹ Nicolas Bourriaud, *Das ästhetische Paradigma*. In: Henning Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*. Berlin: Merve, 1995, S. 39-64, hier S. 43.

²³⁰ David Lyon, Einleitung, in: ders., Zygmunt Bauman, *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, a.a.O., S. 19, 21.

tig wahrzunehmen.²³¹ Über diesen Punkt sind wir sozusagen hinausgelangt: So sind die zutiefst „menschlichen“ Androiden (die „Kopien“) in Ridley Scotts *Blade Runner* auf kaum eine Weise (nur unter Zuhilfenahme eines aufwändigen Tests) noch von Menschen (den „Originalen“) zu unterscheiden. In der Vorlage des Filmes, Philip K. Dicks Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (erschienen 1968), hält sich der Kopfgeldjäger Rick Deckard ein elektrisches Schaf, kaum mehr von einem echten zu unterscheiden: Das Tierische wird zum Künstlichen.

Gleichzeitig schämt sich, worauf etwa auch Zygmunt Bauman im Anschluss an Günther Anders hinweist, geboren statt hergestellt – wie etwa ein Blockbuster – zu sein. „Der ‚rohe‘, natürliche, ungeformte und unbearbeitete Körper ist etwas, wofür man sich schämen muss (...).“²³²

Der gasförmige Körper kann nun auch unter der Bedingung des Vervielfachten existieren (wie das Kino selbst). Er trägt einige Kennzeichen der Masse im Sinne Canettis²³³: „Zu den Eigenschaften der Masse, im Sinne von Canetti, gehören eine große Quantität, Teilbarkeit und Gleichheit ihrer Mitglieder (...).“²³⁴ Er trägt aber keine Merkmale der Meute (vor allem gibt es für den gasförmigen Körper keine Richtungsvielfalt – oder vielmehr: es gibt keine Richtung mehr, die Frage nach der Richtung stellt sich beim gasförmigen Körper nicht mehr). Paul Virilio:

„Mit dem Auftauchen des Motors ist eine neue Sonne aufgegangen, die das Sehen radikal verändert hat. Ihr Licht wird bald auch das Leben verändern: dank eines doppelten Projektors, der Geschwindigkeit erzeugt und zugleich (kinematische und kinematographische) Bilder verbreitet. Zusehends beginnt alles sich zu bewegen, das Sehen löst sich allmählich auf und bald auch die Materie und die Körper. (...) Als der Futurist Marinetti und seine Mitstreiter, auf die Macht der Bewegung versessen, sich einen anthropozentrischen Übermenschen vorstellten (daß Mensch und Motor bald identisch wären), dachten sie an die Übertragung stählerner Organe, an die sperrigen Prothesen der damaligen Technologie, in denen die Körper verschwanden. Das erinnert ein wenig an den Kriegsbeschädigten in einer Poe-Erzählung, der ein Puzzle künstlicher Organe und Glieder geworden ist, eine mechanische Gliederpuppe, die sich selber auseinandernehmen, ja ganz und gar verschwinden kann, wenn sie zum Stillstand kommen will. Die Futuristen konnten sich nicht vorstellen, daß Identifikation mit einem Motor auch Identifikation mit einem Vektor heißt, ähnlich wie Burroughs die Sprache beschreibt: ‚Sie ist ein Bestandteil des Körpers wie jeder andere auch... Bis hin zu den differenzierten Ebenen der Bedeutung sind die Wörter Mikroorganismen, lebende Staubkörner, die nur durch die elektronische Revolution verbunden und geordnet werden.‘“²³⁵

²³¹ vgl. ebenda.

²³² Zygmunt Bauman, *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 80.

²³³ vgl. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, a.a.O., S. 52.

²³⁴ ebenda.

²³⁵ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 56, 74-75.

Klaus Theweleit über den faschistischen Mann, in Angst versetzt durch die Massen aufständischer Arbeiter 1918:

„Die ‚Überflutung‘ seines Denkens durch das ausgebrochene Unbewußte ist nicht metaphorisch. Der Mann befindet sich in einem Auflösungs/Zersetzungs/Molekularisierungsvorgang, der seine Ganzheit, den kontrollierten Zusammenhang seiner Sinneswahrnehmungen vollkommen aufzuheben, in unendlich viele, sich gegenseitig bedrohende Partikel zu zersprengen droht.“²³⁶

Dieser Drohung sieht sich der gasförmige Körper nicht (mehr) ausgesetzt: Er bleibt, auch unendlich vervielfacht, stets einer, eines: „Er fügt sich selbst zusammen zur ganzen Gestalt, tritt in Kontakt mit dem Gott des Systems selber (dessen Name ist: der, den keiner hat...)“²³⁷ – wie Klaus Theweleit über den faschistischen Führer schrieb. Und weiter:

„Im Kampf selbst löst sich die Formation auf. Die Makromaschine zerlegt sich in ihre Einzelteile. Jetzt können die durch den Drill von außen funktionalisierten Teile des Ganzen des soldatischen Leibes zeigen, daß sie im Prinzip funktionieren, wie die ganze Maschine selbst. Jede Einzelteilganzheit ist ihr Abbild im Kleinen (...).“²³⁸

Die Zahl der aufnehmenden Organe des gasförmigen Körpers ist unbegrenzt begrenzt, es gibt keine Metamorphosen (mehr). Ein Beispiel für einen Schritt hin zum gasförmigen Körper ist sicher auch der Journalist: Er ist in hypertrophierter Form überall; aber der gasförmige Körper ist ein Journalist, der nicht einmal mehr berichtet. Dafür ist keine Zeit (in seiner Zeitlosigkeit). Denken wir hier auch an die Figur des Voyeurs aus *Sliver* (von Phillip Noyce, USA 1993), die alles sieht und wahrnehmen kann, aber nicht handeln kann.

Ist dieses Nichtstun ein Widerspruch zum Star? Nein, davon lebt Paris Hilton: nur noch zu sein, „Star“ zu sein, davon träumen die Casting-Shows von Beginn jeder Staffel von neuem an.

Luis Buñuels *Cet obscur objet de la désir* (Frankreich/Spanien 1977) bildet hier sicher den Gipfelpunkt: Hier dient die Verdoppelung als ironische Spitze gegen die Physiognomie, wenn die Hauptdarstellerin von zwei im Aussehen völlig unterschiedlichen Schauspielerinnen gespielt wird. Und zugleich heben diese Doppelbesetzung und die Unterschiede zwischen den beiden die Widersprüchlichkeit des Charakters hervor.²³⁹

Vielleicht ein Schritt weg von der Physiognomik ist auch Roberto Benignis *Pinocchio* (Italien/USA 2002) gewesen: Eben keine Puppe aus Holz und kein Kind als Collodis Schöp-

²³⁶ Theweleit, Männerphantasien. 1, a.a.O., S. 444.

²³⁷ Theweleit, Männerphantasien. 2, a.a.O., S. 125.

²³⁸ ebenda, S. 158.

²³⁹ vgl. zu Vorbereitung und Dreharbeiten des Filmes *Carrière*, a.a.O., S. 94-96.

fung, sondern Roberto Benigni, was – allerdings nur außerhalb Italiens – für Ratlosigkeit und einigen Unmut bei der Kritik geführt hat. Hier haben wir vor uns den

„Raum vor der Aktion, der immer von einem Kind oder einem Hanswurst beherrscht wird oder von beiden zugleich: es ist ein prä-hodologischer Raum, ähnlich einer *fluctuatio animis*, die nicht auf eine Unentschiedenheit des Geistes, sondern auf eine Unentscheidbarkeit des Körpers verweist.“²⁴⁰

Gilles Deleuze sprach im Anschluss an Hanns Eisler von der „Zärtlichkeit der Heiterkeit einer Barkarole als atmosphärischer Ausdruck eines Ortes im Gegensatz zu den gewalttätigen Ereignissen, die sich dort abspielen“²⁴¹: eben diese Barkarole aus Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* erklingt, als in *La vita è bella* (von Roberto Benigni, Italien 1997) Benigni sich mit seinem Sohn außerhalb des Nebels wagt und, mitten im KZ, auf einen Leichenhaufen stößt. Der gasförmige Körper ist hier das Lager, wie es Benigni seinem Sohn vermittelt, die Wahrheit liegt außerhalb dieses Nebels.

Man vergleiche dazu etwa Chabrols *Les innocents aux mains sales* (Frankreich/Italien/Deutschland 1975) oder Nagisa Ôshimas *Ai no borei* (Japan/ Frankreich 1978). In beiden Filmen ist der gasförmige Körper der tote Ehemann: Bei Chabrol die Nacht, mit ihrer Wärme, ihren Geräuschen und dem fast unhörbaren Flüstern, mit dem der Verstorbene die Mittäterin lockt, bei Ôshima hingegen der Nebel.

Am Ende des Films *Pinocchio* ist Benignis Holzfigur übrigens, wie auch schon in der Vorlage bei Carlo Collodi, ein Mensch, ein Junge, aber, anders als im literarischen Text, ein simpler Körper geworden, der sich in nichts von allen anderen unterscheidet: vom Geist Pinocchios, der als Schatten davonschwebt, von allen Geistern verlassen. „(D)ie Zombies singen ein Lied, aber es ist das Lied des Lebens.“²⁴² Sie singen das Lied Pinocchios, der sie verlassen, der sie im Stich gelassen hat.

III.2 Der Zuseher als Film

Ich, der Film: als Vorläufer dient die Stadt, so Paul Virilio:

„Wenn man heute in Toulouse und anderswo von der kurz bevorstehenden Einrichtung eines *Nahbereich-Fernsehens*, eines *lokalen Fernsehens* spricht, dann ist man sich nicht dessen bewußt, daß man dieses Wort der Videoskopie entlehnt oder, wenn man es vorzieht, im Falle einer verkabelten Stadt, einer ‚Vi-

²⁴⁰ Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 262.

²⁴¹ ebenda, S. 307/308.

²⁴² ebenda, S. 269.

deographie' entlehnt, die es der Stadt ermöglicht, *sich zu sehen und sich sehen zu lassen*; anders ausgedrückt: sie selbst führt ihre eigene ‚Regie‘, sie wird ihr eigener Film...²⁴³

Dazu passt das berühmte Wort Pasolinis: „Der Tod vollendet die gewaltige Montage unseres Lebens.“²⁴⁴ Ähnlich, worauf Gilles Deleuze hinwies, Jean Epstein: „Der Tod gibt uns seine Versprechungen durch den Kinematographen...“²⁴⁵ Deleuze weiter: „Den Worten des Romanciers Belyj zufolge ‚sind wir selbst das Ablaufen eines Films, das dem minutiösen Wirken okkultur Kräfte gehorcht; hält der Film an, dann verharren wir auf immer in einer künstlichen Pose des Entsetzens.“²⁴⁶ Paul Virilio: „Zu versuchen, seinen Tod hinauszuschieben, den letzten technischen Unfall, die ‚endgültige Trennung von Bildstreifen und Tonspur‘, wie William Burroughs sagt.“²⁴⁷ Letztlich altert der analoge Film wie der Mensch, worauf etwa Annette Brauerhoch eingegangen ist.²⁴⁸

Georges Duhamel bemerkte um 1930: „Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.“²⁴⁹ Und Virilio berichtet: „Filmkritik hat keinen Sinn mehr“, sagte mir kürzlich Hanns Zischler, einer von Wim Wenders' Schauspielern, „wir müssen die Realität mit Film durchdringen.“²⁵⁰ Schließlich meint Virilio, und das nicht ohne eine gewisse Resignation, über unser aller Zukunft: „*Ein Film zu werden*, das scheint also unser gemeinsames Schicksal zu sein.“²⁵¹

Ein Weg zum „Blockbuster-Ich“ ist auch der Film, der sich auf sich selbst ausbreitet, über sich selbst ergießt, sich selbst und/oder seine Protagonisten dirigiert: der „Film im Film“ als Gag (von H.C. Potters *Hellzapoppin'* [USA 1941] über den Beginn von Philip Kaufmans *Rising Sun* [USA 1993] bis zu *Stab in Scream 2* [Wes Craven, USA 1997]), als narratives Element in Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (USA 1985) bis hin zur Heimsuchung in *Ringu* (Hideo Nakato, Japan 1998), dem Schluss von Monte Hellmans *Two-Lane Blacktop* (USA 1971), *The Last Movie* von Dennis Hopper (USA 1971) und Peter Tscherkasskys *Outer Space* (Österreich 1999).

Den Filmstatus überschreitet aber auch das „a parte“, das etwa in der Nouvelle vague en vogue war, in Richard Lesters *The Knack... and How to Get It* (UK 1965) oder John

²⁴³ Paul Virilio, *Rasender Stillstand*. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 14. Hervorhebungen im Original. Vgl. dazu die folgenden Ausführungen über das Synzeichen „Stadt“ in Rossellinis *Germania anno zero*.

²⁴⁴ zit nach: Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 53-54.

²⁴⁵ ebenda, S. 370, Anm. 16.

²⁴⁶ ebenda, S. 166.

²⁴⁷ Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 86-87.

²⁴⁸ vgl. Christian Hüls, Natalie Lettenewitsch, Anke Zechner, Vorwort. In: dies. (Hg.), *Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft*. Annette Brauerhoch zum 60. Geburtstag, a.a.O., S. 11-15, hier S. 12.

²⁴⁹ zit. nach: Walter Benjamin, a.a.O., S. 164.

²⁵⁰ Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 143.

²⁵¹ Virilio, *Rasender Stillstand*, a.a.O., S. 46. Hervorhebung im Original.

Hughes' *Ferris Bueller's Day Off* (USA 1986) etc.; hierhin sind auch fake documentaries zu zählen wie Peter Greenaways *The Falls* (UK 1980) oder *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgien 1992). Zu welchem Zweck die Verwandlung des Zusehers in die Sendung selbst dient, darüber gibt Paul Virilio Auskunft:

„Wenn uns heute ein Fachmann für Spezialeffekte im Fernsehen erklärt: ‚Je mehr Bilder es zu sehen gibt, um so weniger sieht man. Wir sind keine Fliegen‘, dann setzt er uns, allerdings ein wenig spät, über die Unmäßigkeiten der audiovisuellen Regie und die daraus folgende Blindheit in Kenntnis, aber er scheint dabei zu vergessen, daß die aktive Optik uns nicht mehr dazu bestimmt, ‚Fernsehzuschauer‘ zu werden – die Sache ist erledigt! –, sondern dazu, ein Film, eine Fernsehsendung zu werden, anders ausgedrückt, schwerelose Wesen, deren Schicksal als unsichtbare Wesen ebenso rätselhaft ist wie das ihrer ‚letzten Ruhestätte‘, eine andere mögliche Bezeichnung für dieses *letzte Vehikel*, das zur Besiedlung einer endgültigen Niederlassung, einer vollkommenen Seßhaftigkeit bestimmt ist: die bewegungslose Abgeschiedenheit eines Ortes, aller geographischen Orte, die aus jeden von uns den *Teleakteur* macht, den Bewohner einer Zeit, die weniger diejenige der Uhren und Kalender sein wird, als diejenige der *Realzeit*, die wahrer ist als die Natur, die uns augenblicklich aus dem Raum verbannt, aus diesem sehr wirklichen Raum, der gestern noch das Innen vom Außen trennte, das Zentrum von der Peripherie, so wie die Langzeiten es ermöglichen, die Ursache von der Wirkung zu unterscheiden. Genau das ist *die Kontrolle der Umwelt*.“²⁵²

Übergangsformen zum gasförmigen Körper sind dabei das Tier-Werden (Werwölfe, Vampire) oder das Maschine-Werden (Cyborgs). Im Zeitalter des Scannens und Kopierens sollte man dabei auch an das unendliche Erinnerungsvermögen bei Jorge Luis Borges, etwa in *Das unerbittliche Gedächtnis*,²⁵³ ebenso denken wie an die sichtbare Beschriftung durch Informationsströme an den Grenzen des menschlichen Körpers (*Xanadu* von Robert Greenwald, USA 1980) oder darüber hinein: die Tätowierung, die die Insassen der Konzentrationslager trugen; die Figuren aus der Computerwelt von *Tron* und *Tron: Legacy*.

Die Frage stellt sich, ob jedes Kopieren auch ein Zerstören ist. Das grelle Licht, das den zu kopierenden Körper abtastet, erinnert an die Zerstörung Hiroshimas, wo die Körper Schatten an die Wände warfen im Moment ihrer Vernichtung, Kopien ihrer selbst im Augenblick ihres Todes.²⁵⁴ Man denke auch an das Verbot, wertvolle alte Bücher kopieren zu dürfen, und an den Reproduktionsaspekt des Zeugungsvorganges. Das „Danach“ und die Gesellschaftskopien: In *The Bed-Sitting Room* (deutscher Verleihtitel: eben „Danach“) von Richard Lester (UK 1969) und in L.Q. Jones' *A Boy And His Dog* (USA 1975) entwerfen die Überlebenden des Atomkrieges bizarre Kopien der zuvor herrschenden Gesellschaftsordnung, in *The Bed-Sitting Room* trifft es einen Lord besonders hart, der sich endgültig in einen festen Körper

²⁵² ebenda, S. 60-61. Hervorhebungen im Original.

²⁵³ Jorge Luis Borges, *Das unerbittliche Gedächtnis*. In: ders., *Fiktionen*. Frankfurt/M.: Fischer, 1994, S. 95-104.

²⁵⁴ vgl. die Abbildung in: Virilio, *Revolutionen der Geschwindigkeit*, a.a.O., S. 35.

verwandelt – eben in das Wohn-Schlafzimmer aus dem Titel.

Womöglich ändert sich aber der Status der Kopie in unseren Jahren: Trug sie bislang immer den Nimbus des Imperfekten, beginnt nun aber die Kopie, perfekter als das Original sein zu wollen: DVD-Auflagen sind im Bild remastered, eventuell in der Spielzeit länger, mit zahlreichen bonus features ausgestattet, etc. Auch das Medium Film bleibt in diesem Drang nach Perfektion natürlich nicht unangetastet:

„Die Entwickler von HDCam streben nach der Erschaffung eines perfekten Bildmediums, doch sind es gerade die Mängel, die technische Fehlerhaftigkeit des Mediums ‚Film‘, die den künstlerischen Gestaltungswert und seine Bildästhetik bestimmen: Eingeschränkte Tiefenschärfe, Bildrauschen durch die Körnung des Filmstreifens, Kratzer und Staubpartikel auf der Leinwand, Bildstandsfehler durch den mechanischen Transport bei der Projektion. Das Fehlen dieser für den Film charakteristischen Mängel bei der digitalen Projektion von HDCam in D-Cinemas lässt digitale Aufnahmen einem durch 120 Jahre Filmgeschichte konditionierten Publikum als ‚kalt‘ und ‚steril‘ empfinden. Film wiederum wird die spezifische ‚warme‘ Ästhetik zugesprochen.“²⁵⁵

In Ang Lees *Hulk* (von Ang Lee, USA 2003) stehen sich nun buchstäblich fester und gasförmiger Körper gegenüber, aber diesmal behält der feste, schwere Körper die Oberhand, obwohl er stets Gefahr läuft, noch vor seinem Sieg selbst durchlässig, ja gasförmig zu werden.

Stets gekennzeichnet auch durch "Effizienz" und "Professionalität", nähert sich dieser hypermodern-archaische gasförmige Körper schrittweise einer absolut gesetzten Flexibilität, in der er ohne jeden festen Standpunkt bleibt. Der Staat trägt Insignien eines gasförmigen Körpers, obwohl er es nicht bis zum Individuum bringt; so schreibt Michel Foucault zu diesem Gedankenpunkt:

„Der Staat ist Überbau in Bezug auf eine ganze Serie von Machtnetzen, die die Körper, die Sexualität, die Familie, die Verhaltensweisen, das Wissen, die Techniken usw. durchdringen, und diese Beziehungen werden ihrerseits von einer Art Über-Macht konditioniert und wirken konditionierend auf sie, die im wesentlichen um eine gewisse Anzahl großer Verbotsfunktionen herum strukturiert ist; aber diese Über-Macht mit ihren Verbotsfunktionen kann nur insofern wirklich greifen und sich halten, als sie in einer ganzen Reihe vielfältiger, nicht definierter Machtverhältnisse verwurzelt ist, die die notwendige Grundlage dieser großen Formen negativer Macht bilden (...).“²⁵⁶

²⁵⁵ Carsten Kurpanek, Film ist nicht gleich Film. Digitale Aufnahmetechnik: der Tod des Zelluloids? In: epd Film, 8/2005, S. 30-35, hier S. 32.

²⁵⁶ Michel Foucault, Wahrheit und Macht. Interview mit Michel Foucault von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino. In: Michel Foucault, Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, 1978, S. 21-54, hier S. 39.

Umgekehrt trägt der Intellektuelle, wie man ihn lange Zeit gesehen hat, als Individuum einen guten Teil gasförmigen Körper in sich; wenn wir ihn mit Michel Foucault folgendermaßen illustrieren, sehen wir deutlich eine, wie Foucault es genannt hat, „'Subjektivierung' der Machtverhältnisse“²⁵⁷:

„Tatsächlich ging man lange Zeit davon aus, daß, wenn ein sogenannter ‚Linksintellektueller‘ das Wort ergreift, ihm dabei das Recht zuerkannt wird, als Träger der Wahrheit und Gerechtigkeit zu sprechen. Man hörte auf ihn als Repräsentanten der Allgemeinheit oder er erhob den Anspruch, als solcher gehört zu werden. Als Intellektueller war man ein wenig das Bewußtsein aller. (...) Der Intellektuelle wäre somit die klare, individuelle Gestalt einer Allgemeinheit, deren dunkle, kollektive Form das Proletariat ist.“²⁵⁸

Der ideale gasförmige Körper wäre allerdings ein Gott: „Überall sofort sein, alles sehen, allgegenwärtig sein; diese Möglichkeiten, die der Mensch erstrebt, sind solche des Göttlichen.“²⁵⁹ So sieht sich Apocalypse in *X-Men: Apocalypse* (von Bryan Singer, USA 2016) in seinen Wunschträumen allgegenwärtig, wie ein Gott. Wie sollte es auch anders sein in einer Gesellschaft, die nicht an nichts, sondern an vieles glaubt, wie schon bei Lukian:

„Was ihre Meinungen von den G ö t t e r n betrifft, davon ist vollends gar nichts zu reden: da den einen eine gewisse Zahl Gott ist, andere bei Hunden, Gänsen und Platanen schwören, wieder andere die übrigen Götter samt und sonders ihrer Ämter entsetzen, um die Regierung einem einzigen zuzuwenden: so daß es mir oft recht erbärmlich vorkam, daß die arme Welt sich in einem solchen Göttermangel befinden sollte: da hingegen andere desto verschwenderischer sind und ihrer eine unendliche Menge aufstellen und sie dann sortieren, so daß einer der Erste ist, die übrigen aber an dem zweiten und dritten Rang sich begnügen müssen.“²⁶⁰

Guy Debord bezeichnet das Spektakel als „ein ‚Pseudo-Heiliges““²⁶¹, der gasförmige Körper wäre sein Gott. „Das Spektakel ist der materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion“²⁶², so Debord. Dem gasförmigen Körper ist die Information Grund für eine religiöse Rezeption, eine religiöse Kontemplation. Maurice Merleau-Ponty:

²⁵⁷ Michel Foucault, Mächte und Strategien. Antwort auf Fragen von „Les révoltes logiques“. In: ders., Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, a.a.O., S. 199-216, hier S. 206.

²⁵⁸ Wahrheit und Macht. Interview mit Michel Foucault von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino, a.a.O., S. 44.

²⁵⁹ Paul Virilio, Revolutionen der Geschwindigkeit. Berlin: Merve, 1993, S. 15.

²⁶⁰ Lukian, Ikaromenippus oder Die Luftreise. In: ders.: Werke in drei Bänden. Bd. 1. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland. Hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1981 (Bibliothek der Antike). S. 113-135, hier S. 118. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 6464-6497, hier Gesamtseite 6472.

²⁶¹ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition TIAMAT, 1996 (Critica Diabolis 65), S. 23.

²⁶² ebenda, S. 20.

„So ist es denn wahr, daß alle Wahrnehmung eines Dinges, einer Form oder einer Größe als wirklicher und jede Wahrnehmungsinstanz zurückverweist auf die vorgängige Setzung einer Welt oder eines Erfahrungssystems, in dem mein Leib und die Phänomene aufs strengste aneinander gebunden sind. Doch die-ses Erfahrungssystem breitet sich nicht vor mir aus, als sei ich Gott, ich erlebe es von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, nicht sein Zuschauer bin ich, sondern ein Teil von ihm, und meine Bindung an einen Gesichtspunkt ist es selbst, die in eins die Endlichkeit und die Offenheit meiner Wahrnehmung für das Weltganze als ihren Horizont begründet.“²⁶³

Der gasförmige Körper ist Gott, der verschwinden, sich verflüchtigen kann, aber nur, um überall, um Gott zu sein. Körper oder kein Körper? „Überdies behaupten einige, die Gottheit sei ohne Körper und ohne Gestalt; andere hingegen dachten sich dieselbe als etwas Körperliches.“²⁶⁴ Denken wir bei den folgenden Worten Merleau-Pontys etwa an Chris Markers *La jetée* (Frankreich 1962):

„(...) wenn es für dieses oder jenes Phänomen in der ‚objektiven‘ Welt kein sichtbares Anzeichen gibt, so dürfen wir nicht darauf verzichten, es in der Lebenswelt auftreten zu lassen; die diskontinuierlichen Bilder des Films beweisen nichts im Hinblick auf die phänomenale Wahrheit der Bewegung, durch die diese in den Augen des Zuschauers verbunden werden, - sie beweisen im übrigen nicht einmal, daß die Lebenswelt Bewegungen ohne Bewegliches enthält: das Bewegliche könnte durchaus durch den Wahrnehmenden hineinprojiziert werden.“²⁶⁵

Dieser gasförmige Körper projiziert in die Information das Vermögen, das Subjekt – sich selbst – zu komplettieren. Dicht gefolgt wird der gasförmige Körper vom "Star", der überall ist, der uns in allen Massenmedien ohne Pause begegnet. „Berühmt zu sein“ ist der Traum, worauf Zygmunt Bauman hinwies:

„Berühmt zu sein heißt in diesen Träumen nicht mehr (aber auch nicht weniger!), als auf den Titelseiten von Tausenden von Zeitschriften und auf Millionen von Bildschirmen gezeigt zu werden, im Gespräch zu sein, gesehen, wahrgenommen und damit, vermutlich, von vielen *begehrt* zu werden – genau wie die Schuhe, Röcke oder Accessoires, die derzeit in Hochglanzmagazinen und auf den Fernsehbildschirmen prangen und damit im Gespräch sind, gesehen werden, wahrgenommen, begehrt... (...) Hinter dem Traum vom Berühmtsein verbirgt sich ein anderer Traum, der Traum, sich nicht mehr in der grauen, farb- und gesichtslosen Masse der Waren aufzulösen und darin aufgelöst zu bleiben, der Traum, sich in eine beachtenswerte, beachtete und begehrte Ware zu verwandeln, eine Ware, über die man spricht und die sich von der Masse der Waren abhebt, eine Ware, die man unmöglich übersehen, verlachen, ent-

²⁶³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 352.

²⁶⁴ Lukian, *Ikaromenippus oder Die Luftreise*, a.a.O.

²⁶⁵ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 205.

lassen kann. In einer Gesellschaft von Konsumenten ist die Verwandlung in eine begehrte und begehrte Ware der Stoff, aus dem die Träume und Märchen sind.“²⁶⁶

Paul Virilios Worte zeigen, wie sehr der Star – nicht nur wie hier jener des Stummfilms - eine wichtige Vorstufe des gasförmigen Körpers ist:

„In den frühen Filmen der Brüder Lumière fällt auf, wie stark die weiße Kleidung reflektiert. Sie wurde von Frauen und Kindern getragen, weil es Mode war und auch Furcht vor Epidemien, also aus hygienischen Gründen. In dem Augenblick, wo auf den Modefotos die erst seit kurzem vom Korsett befreiten weiblichen Mannequins vor weißem Hintergrund erscheinen und so die Umrisse ihrer Körper zeigen, entwickelt sich im Gegenzug dazu auf der Leinwand das geheimnisvolle System der Stars, das für die junge Unterhaltungsindustrie von entscheidender Bedeutung sein wird. *Per definitionem* muß der Star leuchten: Schauspieler beiderlei Geschlechts pudern sich übermäßig Gesicht und Körper, brünette Frauen gelten als ‚weniger verführerisch‘, und die Mode der gebleichten Haare und Lamé-Kleider, der spiegelnden Stoffe aus blinkenden Metallen soll aus der Schauspielerin selbst ein Wesen machen, das keine feste Form besitzt und so durchscheinend ist, als würde das Licht den Körper durchdringen.“²⁶⁷

Der Star, so Guy Debord, ruft zur Identifikation auf: „Der Stand eines Stars ist die Spezialisierung des *scheinbar Erlebten*, ist das Objekt der Identifizierung mit dem seichten, scheinbaren Leben, welches die Zerstückelung der wirklich erlebten Produktionsspezialisierungen aufwiegen soll.“²⁶⁸

Debord spricht von „der illusorischen Repräsentation des Nicht-Erlebten“²⁶⁹, dies geht aber noch weiter: Die gesamte *auteur*-Theorie lebt vom Synzeichen Regisseur, etwa von oft nur kurzen Auftritten des Regisseurs, sobald er der wahre „Star“ des Filmes ist: Alfred Hitchcock natürlich²⁷⁰, Tinto Brass, Claude Chabrol... Laura Poitras setzt z. B. in ihrem Dokumentarfilm über Edward Snowden, *Citizenfour* (USA/Deutschland/UK 2014), auch sich selbst als Regisseurin ins Bild; Katrin M. Kämpf dazu: „Somit setzt sie dem Versuch, allsehendes, aus dem Nirgendwo blickendes Auge zu sein, einen verkörperten, partialen und situierten Blick entgegen (...).“²⁷¹ Zur Wucherung zählt hingegen auch der Star vor und hinter der Kamera: von Charles Chaplin und Buster Keaton oder Orson Welles bis zum Projekt des Stars, etwa Mel Gibsons *The Passion of the Christ* (USA 2004).

²⁶⁶ Bauman, *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 22.

²⁶⁷ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 60-61. Hervorhebung im Original.

²⁶⁸ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 48.

²⁶⁹ ebenda, S. 160.

²⁷⁰ vgl. Peucker, a.a.O., S. 140-141.

²⁷¹ Katrin M. Kämpf, *Held im Bademantel. Laura Poitras' Citizenfour als reparative Lektüre einer paranoiden Welt*. In: Hüls, Lettenewitsch, Zechner (Hg.), *Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft*, a.a.O., S. 250-264, hier S. 256.

Vor allem gehört hierhin aber auch: der Star in mehreren Rollen im narrativen Gefüge eines Filmes: Alec Guinness in *Kind Hearts and Coronets* (Robert Hamer, UK 1949), Dieter Hallervorden in *Didi und die Rache der Enterbten* (Dieter Hallervorden und Christian Rateuke, Deutschland 1985), Eddie Murphy in *The Nutty Professor* (Tom Shadyac, USA 1996), Tom Hanks computeranimiert in *The Polar Express* (Robert Zemeckis, USA 2004) (Deleuze und Guattari haben dagegen Proust in *À la recherche du temps perdu* als organlosen Körper bezeichnet, der „nichts sieht noch hört“²⁷²).

Ewige Jugend haben dabei einige Körper bereits – unfreiwillig – innerhalb des kapitalistischen Gesamtkomplexes erreicht. „Elvis Presley“ ist eine amtlich registrierte Marke, „Audrey Hepburn“ und „John Wayne“ sind ein Trademark. Paul Virilio: „Ob Fred Astaire oder Michael Jackson, der überreizte Mensch hat viele Vorgänger (...).“²⁷³

Die Limited-Edition-DVD-Box von Steven Spielbergs *Schindler's List* (USA 1993) erschien als Sammleredition, die einen „atemberaubenden Fotoband“ enthielt, den Soundtrack, aber auch ein „Seltenes Senitype ® - Hergestellt aus einem Einzelbild des Films, jeweils mit eigener Kennzahl – Echtheitszertifikat“. Dass Kennzahlen und Zertifikate etwas sind, was in den Konzentrationslagern von besonderer Bedeutung war, ist dabei offenbar niemandem aufgefallen.

Das System von Verdoppelung und Multiplikation, das als Etappe auf dem Weg zum gasförmigen Körper erscheint, ist dabei gerade dem Medium Film durchaus wesenseigen, lebt es doch von Verdoppelungen und Vervielfachungen - von Beginn an, denkt man etwa an Muybridges und Mareys Bewegungsstudien.

Ein gewünschter Nebeneffekt des gasförmigen Körpers wäre sein Vermögen, nicht zu altern, ewig jung zu bleiben, stets in Form und informiert. Jung sein, wie die Information stets jung, aktuell ist. Aber welche Form soll das Wissen, das der gasförmige Körper sich einschreiben will, tragen?

III.3 Der gasförmige Körper und das Wissen

Gus Van Sants *Good Will Hunting* (USA 1997) setzt Wissen und Genie mit einem fotografischen Gedächtnis gleich: ein reproduzierendes Xerox-Wissen²⁷⁴, in dem Sehen gleich Verstehen ist - ohne Denken. *Good Will Hunting* und, z.B., Peter Webbers *Girl With a Pearl*

²⁷² vgl. Deleuze, Guattari, Anti-Ödipus, a.a.O., S. 88.

²⁷³ Virilio, Die Eroberung des Körpers, a.a.O., S. 120.

²⁷⁴ Die Firma Xerox arbeitete übrigens auch für die US-Marine, vgl. Paul Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, a.a.O., S. 144.

Earring (UK/Luxemburg 2003) präsentieren Wissen und Kunst als Foto, als Kopie: Vermeer lebt in letzterem Film in einer Vermeer-Welt, die er lediglich noch quasi fotografisch abbilden muss, Mittel dazu sind ihm Schmuck, Kleider, das spartanische Interieur seines Ateliers, vor allem aber auch Mannequins und eine camera obscura.

Der Künstler wird hier selbst zu seinem Milieu, zum gasförmigen Körper. (Ein umgekehrter Weg wurde übrigens von Lech Majewski für *The Mill and the Cross* [Polen/Schweden 2011] beschritten: Die Umgebung beginnt, sich Breughels Skizzen für sein Gemälde anzunähern...)

Weg von der Invention, die das wahre Plus des Menschen gegenüber der Mechanik, dem reproduzierten Wissen ist. Propagiert wird, dass Intelligenz gleich der angeborenen Gabe Will Hunting des fotografischen Gedächtnisses ist, wodurch auch hier gilt: Sehen ist gleich Wissen. Ein Blick genügt, und Will Hunting sieht und versteht, ohne die lästigen Umwege des Denkens hinter sich bringen zu müssen.

Für den Zuschauer übersetzt kann das nur heißen: Watch TV, geh' ins Kino, glaube; zahle, und du wirst erleuchtet sein. Der Internethype, der auch durch den Börsencrash zerstört wurde, gerierte die Designerdroge *Prozac*, die den Körper dazu bringen sollte, mehr Information aufzunehmen – was sich letztendlich als unmöglich herausstellte.

In *The Matrix* hingegen wird das praktische Wissen von Kampfkunst und Waffenbeherrschung, die *téchne* durch Hochladen erreicht. Der Traum überforderter College-Studenten und des „white trash“, der doch bitte auf ewig weiterträumen soll, Kampfkünste und das „richtige“ Wissen als Ausstattung zu bekommen, ohne Schweiß, ohne die Schmerzen des Fleisches oder des Kopfes. Deleuze hat darauf hingewiesen, dass „man in den Kontrollgesellschaften nie mit irgend etwas fertig wird“²⁷⁵, auch dies ist ein Grund mit für den Traum von Wissen und Fertigkeiten ohne die Mühen der Vermittlungen.

In Robert Longos *Johnny Mnemonic* (Kanada/USA 1995, nach einer Kurzgeschichte von William Gibson, Hauptdarsteller ist - wie in *The Matrix* - Keanu Reeves) ist es ein Chip-Implantat, das Wissen speichern kann. Allerdings ist es hier nicht für den Protagonisten gedacht: Er dient lediglich als Kurier, der das Wissen von einem Ort zum anderen befördern kann. Dies ist, wie sich herausstellt, nicht ungefährlich: Nicht nur sind die von/in Johnny gespeicherten Daten Ziel verschiedener Parteien, die vor nichts zurückschrecken, zudem hat er seine eigene Speicherkapazität weit überschritten, was eine schwere Schädigung der Synapsen hervorrufen kann.

²⁷⁵ Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, a.a.O., S. 257.

Superman, das Wesen vom Planeten Krypton, erhält seine Kräfte durch unsere gelbe Sonne²⁷⁶, die *X-Men* erben die ihren (gehen aber zur Schule, um den Umgang mit ihnen zu lernen), *Spider-Man* erwirbt sie durch Zufall: stets ein Wissen ohne Vorgang des Lernens, Beherrschung von Techniken mit wenig oder ganz ohne Training, und gleichzeitig beraten Tageszeitungen und Wochenblätter über eine Funktionssteigerung des menschlichen Gehirns durch synthetische Mittel: *ad hoc access to all areas*.

In Richard Donners *Superman – The Movie* (UK/USA 1978) lernt der angehende Superheld Kal-El im Babyalter von Kristallen an Bord seines Raumschiffes, in Luc Bessons *The Fifth Element* (Frankreich 1997) klickt sich die weibliche Hauptfigur Leeloo in Windeseile durch eine lexikalische CD-ROM, um „die vergangenen fünftausend Jahre“ nachzuholen. Der jugendliche Held aus *Transformers: Revenge of the Fallen* (von Michael Bay, USA 2009) blättert in Sekundenschnelle ein Astronomie-Lehrbuch durch und hat die Informationen in Sekundenschnelle aufgesogen.

Paul Virilio denkt an den Photographen Jacques-Henri Lartigue, dieser meinte:

„(...) es ist etwas, das ich als kleines Kind machte. Ich schloß die Augen halb und ließ nur einen kleinen Schlitz offen, durch ihn betrachtete ich intensiv das, was ich sehen wollte. Dann drehte ich mich dreimal um die eigene Achse und glaubte so das Angesehene eingefangen zu haben. Ich dachte, es wäre mir in die Falle gegangen und ich könnte es beliebig lange behalten, und zwar nicht nur das Gesehene, sondern auch Gerüche und Geräusche. Mit der Zeit bemerkte ich natürlich, daß das nicht funktionierte, und erst da habe ich technische Hilfsmittel verwendet, um dasselbe zu erreichen...“²⁷⁷

Der eigene Körper dient dem Kind hier als Fotoapparat, der alles, inklusive von Gerüchen und Geräuschen, aufzeichnet – das ist der gasförmige Körper: Alles behalten zu können, hier durch eine simple Abfolge von Bewegungen. Bergson ging so weit, zu sagen, dass „der Mechanismus unseres gewöhnlichen Bewußtseins (...) kinematographischer Natur“ sei.²⁷⁸

Der Matrix-Download, das Wissen, ohne zu lernen, ist der Traum, Beherrschung ohne zeitaufwändige Übung, Kräfte ohne Training, Information ohne Suche. Paul Virilio erinnert hier an „intelligente Tabletten, mit deren Hilfe unsere geistigen Fähigkeiten angeblich weiter ausgereizt werden können“²⁷⁹, und darüber hinaus: „Drogen, Anabolika oder Dopingmittel“ als „Symptome dieser bevorstehenden Permutation der Sinne“ durch „die Kommunikations-Mikromaschinen“²⁸⁰.

²⁷⁶ vgl. Thomas Hausmanninger, *Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989 (suhrkamp taschenbuch materialien), S. 67-69.

²⁷⁷ Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 11.

²⁷⁸ zit. nach: ebenda, S. 130, Anm. 6.

²⁷⁹ zit. nach: Virilio, *Die Eroberung des Körpers*, a.a.O., S. 111.

²⁸⁰ Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, a.a.O., S. 82.

„Wie läßt sich heutzutage noch ernsthaft die Möglichkeit einer *neutro-technischen Behandlung der mentalen Bilder* bestreiten, wo doch gegenwärtig mehr als 90 % des Gesamtvolumens der mikroelektronischen Produktion auf die Herstellung von unauffälligen Bauelementen (Kollektoren, Sensoren, Detektoren usw.) entfallen und wo man ‚intelligente Pillen‘ für den menschlichen Organismus entwickelt, die Informationen unmittelbar an die Nervenfunktionen eines Individuums weiterleiten können?“²⁸¹

Und weiter:

„Durch das Überstreifen des ‚Datenanzugs‘ schlüft *der Mensch tatsächlich in die Information hinein*, sein Körper verfügt plötzlich über eine zweite Haut, über eine Muskel- und Nervenschnittstelle, die über seine eigentliche Hautschicht gelegt ist. Für ihn, für sie beide, wird die Information damit zur einzigen, plastischen Oberfläche‘ der körperlichen Realität, zu ihrem einzigen ‚Volumen‘.“²⁸²

Die Revolte ist in *The Matrix* nur ein plug-in entfernt. Virilio zitiert Marvin Minsky:

„*‚In Ihrem Schädel steht Ihnen der notwendige Raum dafür zur Verfügung, um zusätzliche Systeme und Speicher implantieren zu können. Auf diese Weise können Sie jedes Jahr nach und nach mehr lernen, neue Wahrnehmungsformen, neues Urteilsvermögen, neue Formen des Denkens und der Einbildung hinzuzufügen.*“²⁸³

Und Virilio stellt die Frage:

„Wenn die Möglichkeit, unmittelbar zu handeln, *ohne sich physisch fortzubewegen* – beispielsweise, um Fensterläden zu öffnen, das Licht einzuschalten oder die Heizung zu regulieren –, teilweise dazu führte, den praktischen Wert der räumlichen und zeitlichen Intervalle dank der Errungenschaften der Revolution der LIVE-ÜBERTRAGUNGEN auf-zuheben zugunsten des *Geschwindigkeitsintervalls* der Fernsteuerung, welche Konsequenzen wird es dann nach sich ziehen, wenn diese Form der Handlungsmöglichkeit oder, besser gesagt, diese Möglichkeit der unmittelbaren Interaktion mit Hilfe der biotechnologischen Revolution der Transplantationstechniken die Dichte der verkabelten Wohnungswände bzw. –decken verläßt, um sich nicht mehr nur an den Körper des Bewohners zu heften, sondern um in das Innere seines Organismus, in die geschlossenen Kreisläufe seines Lebenssystems einzudringen und sich dort niederzulassen?“²⁸⁴

Die Teaser-Poster zur Fortsetzung *The Matrix Reloaded* zeigten die Figuren nur von der Nasenspitze abwärts: Wir brauchen in Wahrheit keine Augen, kein Gehirn, wozu auch? Paul Virilio: „*Man kann sich eine Gesellschaft, die den Körper leugnet, wie man in zuneh-*

²⁸¹ ebenda, S. 141. Hervorhebungen im Original.

²⁸² ebenda, S. 145-146. Hervorhebungen im Original.

²⁸³ zit. nach: ebenda, S. 115. Hervorhebungen im Original.

²⁸⁴ Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, a.a.O., S. 78. Hervorhebungen im Original.

mendem Maße die Seele geleugnet hat, schwer vorstellen, doch gerade auf eine solche Gesellschaft treiben wir zu.“²⁸⁵

Ein Kopf ohne Körper ist allerdings dem Tod oder, wie in Dalton Trumbos *Johnny Got His Gun* (USA 1971), dem Wahnsinn geweiht. Erkenntnisse, Fähigkeiten, Wissen werden hier nicht gelernt, erworben, sie werden injiziert statt initiiert: ein zutiefst kapitalistischer Traum, der ähnlich in *Good Will Hunting* auftaucht. Dort ist der Held von Beginn an auserwählt, nicht, weil er über Kreativität verfügen würde – davon hat man sich längst verabschiedet. Es ist ein systemkonformes Wissen.

Das Erlernen neuer Praktiken, das Sammeln nützlicher Informationen, der Aufbau einer *téchne* ist in der Regel eine zeitaufwändige und mit physischen und psychischen Mühen verbundene Prozedur.

Fehlt hierzu der notwendige Rahmen, müsste hochgerüstet werden, und (nicht nur) massenmediale Produkte entwickeln für uns die Vision des schnellen Zugangs zu Fertigkeiten und Wissen: Vererbung, Zufall, Implantierung, synthetische Herstellung, aber auch Lotto oder Gameshows – mit minimalem Aufwand maximale Wirkung erzielen – und der „Instant-Star“ von Casting-Shows weisen hier den Weg.

Der Casting-Star erfährt hierbei eine, wie Deleuze/Guattari es nannten, körperlose Transformation:

„Wir können dem Wort Körper einen ganz allgemeinen Sinn geben (es gibt moralische Körper, Seelen sind Körper, etc.); wir müssen allerdings das Tun und Erleiden, von dem diese Körper affiziert werden, von Handlungen unterscheiden, die nur körperlose Attribute oder ‚der Ausdruck‘ einer Aussage sind. Wenn Ducrot sich fragt, worin eine Handlung besteht, stößt er genau auf das juristische Gefüge, und als Beispiel führt er das Urteil eines Richters an, das einen Angeklagten in einen Verbrecher verwandelt. Was vorher geschieht, das Verbrechen, dessen man jemanden beschuldigt, und was hinterher geschieht, die Bestrafung des Verurteilten, sind Tun-Erleiden, von dem Körper affiziert werden (der Körper des Eigentums, der Körper des Opfers, der Körper des Verurteilten, der Körper des Gefängnisses); aber die Verwandlung des Angeklagten in einen Verurteilten ist eine reine unmittelbare Handlung oder ein körperloses Attribut, das der Ausdruck des richterlichen Urteils ist. (...) Körper haben ein Alter, eine Reife, sie werden älter; aber Volljährigkeit, Ruhestand, diese oder jene Altersklasse sind körperlose Transformationen, die den Körpern in dieser oder jener Gesellschaft direkt hinzugefügt werden. ‚Du bist kein Kind mehr...‘: diese Aussage bezieht sich auf eine körperlose Transformation, auch wenn sie etwas über Körper aussagt und sich in ihr Tun und Erleiden einfügt. Die körperlose Transformation ist an ihrer Direktheit, an ihrer Unmittelbarkeit zu erkennen, an der Gleichzeitigkeit der Aussage, die sie ausdrückt, und der Wirkung, die sie hervorruft (...). Brot essen und Wein trinken sind Vermischungen von Körpern; auch mit Christus kommunizieren ist eine Vermischung von eigentlich geistigen, aber ebenso ‚realen‘

²⁸⁵ Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*, a.a.O., S. 291. Hervorhebung im Original.

Körpern. Aber die Verwandlung des Körpers von Brot und Wein in den Leib und das Blut von Christi ist der reine Ausdruck einer Aussage, die zu den Körpern hinzukommt. Die Drohung eines Luftpiraten, der bei einer Flugzeugentführung mit dem Revolver herumfuchelt, ist offensichtlich eine Aktion; ebenso die Hinrichtung von Geiseln, wenn sie denn stattfindet. Aber die Transformation von Passagieren in Geiseln und des Flugzeug-Körpers in einen Gefängnis-Körper ist eine unmittelbare, körperlose Transformation, ein *mass-media act* (...).²⁸⁶

Der Casting-Star ist dieser körperlosen Transformation unterworfen: Jury und/oder Publikum machen aus ihm in einem Moment „den“ Star – aufgrund von Kriterien, die nicht oder nur unzureichend nachvollziehbar sind, so dass hier oft von der Qualität „Es“ gesprochen wird.

Aber nicht nur dies:

„Wer einmal eines der überraschend leichten Präzisionsschützengewehr in den Händen gehalten und Ziele ins Visier genommen hat, der weiß, wie schwer es ist, sich der Faszination einer solchen Waffe zu entziehen: Man muss bloß den Finger krumm machen, um ein Leben auszulöschen; wenn man das Gewehr nur wenige Millimeter zur Seite bewegt, verfehlt man die Zielperson – trifft aber vielleicht jemand anders. Diese Waffe gibt einem Schützen das Gefühl, mit minimalem physischem Aufwand maximale Wirkung zu erzielen.“²⁸⁷

Minimaler Aufwand, maximale Wirkung: Die körperlose Transformation ist ein gutes Beispiel auch dafür: „Aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.“ Auch in Wissensgebieten wird von diesem Verhältnis geträumt, wie *Good Will Hunting* oder *The Matrix* beweisen. Ohne Aufwand etwas zu erreichen, das spielen uns Lotto, Game- und Castingshows vor, so dass man sich gern an Jorge Luis Borges und die *Lotterie von Babylon* erinnert fühlen kann.

Die für eine unaufwändige Anhäufung von Wissen zahlreich vorhandenen Beispiele lassen sich zunächst grob in verschiedene Kategorien einteilen:

- Vererbung: Massenmedien arbeiten allgemein gern mit dem Konzept der genetischen Weitergabe von Fertigkeiten, Begabung, Talent; ein gesamtgesellschaftlicher Diskurs, der, etwa mittels populärer Sprachwendungen wie „in die Wiege gelegt“, Eingang bis in die epistemologische Basis des sozialen Gesamtgefüges gefunden hat; vgl. etwa die „X-Men“ von Stan Lee und Jack Kirby²⁸⁸ oder *Dark City* von Alex Proyas (Australien/USA 1998). Christian Feichtinger, im Anschluss an Joseph Campbell: „die Ge-

²⁸⁶ Deleuze, Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, a.a.O., S. 113-114. Hervorhebung im Original.

²⁸⁷ Lars Oliver Beier, Gottes Finger am Abzug. In: Der Spiegel, 32, 4.8.2003, S. 136.

²⁸⁸ vgl. Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): X-Men. In: X-Men #1, New York: Marvel, 1963.

schichten wollen aufzeigen, „dass das Heldsein vorherbestimmt ist und nicht einfach erarbeitet [sic!].“²⁸⁹ In *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (von George Lucas, USA 1999) wird die Befähigung zum Jedi-Ritter mit Hilfe eines Bluttestes ermittelt²⁹⁰; in *Star Wars* (Regie: ebenfalls Lucas, USA 1977) ist der Held Sohn eines ehemaligen Jedi-Ritters. „In der gesamten faschistischen Literatur ist Blut ein Synonym für das richtige Fühlen.“, so Klaus Theweleit.²⁹¹ Blut ersetzt aber nicht nur das Unbewusste, worauf Theweleit hinweist²⁹², es ersetzt auch das Wissen per se: Nur das richtige Blut gewährt überhaupt erst die Möglichkeit, sich Wissen anzueignen. Festes und Flüssiges verbinden sich, Ernst Jünger: „Der Kampf schmilzt den Schnee, der auf den Gefühlen lag; im rauschenden Blut blühen sie auf...“²⁹³ Und weiter: „Das Blut hat seine eigenen, unabänderlichen Gesetze, vor denen alle Erfahrung versinkt...“²⁹⁴ – und alles Wissen wohl. Ernst Jünger: „Da war nur eine Verständigung: die des Blutes.“²⁹⁵

- Zufall: Ein weiteres gesamtgesellschaftliches Konzept, dessen Genese allerdings weit- aus fragiler erscheint als das vorige, bereits durch Stammes- und Erbfolge abgesi- cher-te. Stan Lees und Steve Ditkos „Spider-Man“ erhält durch den Biss einer radio- aktiven Spinne ungeahnte Kräfte²⁹⁶; in Jon Turteltaubs *Phenomenon* (USA 1996) ver- mag ein helles Licht überragende Intelligenz zu erwecken (das „Licht der Vernunft“ also wörtlich, die „Aufklärung“ meteorologisch genommen); Casting-Shows operieren mit dem Verständnis, dass binnen weniger Wochen „Stars“ gemacht werden können. *Daredevil* hingegen verfügt über antrainierte Kräfte – und war (in der Verfilmung von Mark Steven Johnson, USA 2003) prompt kein großer Kassenerfolg, eine Ausnahme ist hier aber *Batman*, der seine Kräfte durch Training erhielt und dessen ungeachtet Scharen in die Kinos lockt.
- Download in *Matrix* von Larry und Andy Wachowski erlaubt in Sekundenschnelle Zu- gang zu Informationen und Fertigkeiten.
- Synthetische Herstellung humaner Teile oder der Gesamtmasse: Cyborg-Technik in Paul Verhoevens *Robocop*, Androiden in Ridley Scotts *Alien* (USA/UK 1979) und

²⁸⁹ Feichtinger, Gegenkörper. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in *Star Wars*, a.a.O., S. 42. Feichtinger spricht nicht umsonst von einem „inneren Elitismus“, vgl. hier S. 71 sowie S. 112.

²⁹⁰ vgl. ebenda, S. 65.

²⁹¹ Theweleit, Männerphantasien. 2, a.a.O., S. 184.

²⁹² ebenda, S. 184-185.

²⁹³ Jünger, Kampf als inneres Erlebnis, zit. nach: Theweleit, Männerphantasien. 2, a.a.O., S. 185.

²⁹⁴ ebenda.

²⁹⁵ Jünger, Kampf als inneres Erlebnis, zit. nach: Theweleit, Männerphantasien 2, a.a.O., S. 193.

²⁹⁶ vgl. Stan Lee (Text), Steve Ditko (Zeichnungen): *Spider-Man*. In: *Amazing Fantasy* #15, New York: Marvel, 1962.

Blade Runner entwickeln übermenschliche Fähigkeiten in physischer und/oder intellektueller Hinsicht.

Vorstufen zu diesen Wissenskonzepten bieten Filme wie *Brainstorm* von Douglas Trumbull (USA 1983) oder *Strange Days* von Kathryn Bigelow (USA 1995), in denen Gedanken nicht nur sichtbar (wie ein Traum in Richard T. Heffrons *Futureworld* [USA 1976] oder Wim Wenders' *Until the End of the World* [Deutschland/Frankreich/Australien/USA 1991]), sondern per Gerätschaften direkt nachempfunden werden können. In letzterem Fall werden die Protagonisten zu Traum-Junies, die der Sucht verfallen, ihre eigenen Träume zu erkunden.

Muss das Wissen sich jetzt veräußerlichen, an die Oberfläche des Körpers wandern? Vielleicht. Jedenfalls wäre dies nur scheinbar etwas gänzlich Neues: Dresscodes der „Gelehrten-“, der „Intellektuellenmode“ (z.Zt. etwa die Godard-Brille, die auch Wim Wenders gern trägt, von Fuß bis Kopf überwiegend schwarze Kleidung, Umhängetaschen, etc.: das Outfit als Infit) gibt es seit Jahrtausenden.

Deleuze und Guattari zufolge muss sich der Kapitalismus nicht mehr in den Körper einschreiben: Seine Axiomatik hat es weder nötig, „tief ins Fleisch zu schreiben, die Körper und Organe zu markieren noch dem Menschen ein Gedächtnis zu erstellen“, so „richtet sich oder vielmehr müßte sich die Einschreibung im Prinzip nicht mehr unmittelbar auf die Menschen richten“.²⁹⁷ Dem ist doch zu widersprechen, allerdings handelt es sich bei diesen Prozeduren eventuell um Überbleibsel vergangener Gesellschaftsmaschinen: Vermutlich versucht der Kapitalismus, sich diese urbar zu machen, indem er sie deterritorialisiert.

Allgemein betrachtet, ist heute zwischen der einfachen Positionierung durch Labels mit sichtbarer Aufschrift oder komplizierteren Strategien, wenn das Label nicht sichtbar ist, zu unterscheiden. Wichtig kann in diesem Zusammenhang auch die Körperbearbeitung sein: Tattoos, Piercing; operative Eingriffe dienen hingegen der „Verjüngung“, „Verschönerung“; zur Steigerung der Effizienz kommen etwa Doping oder Drogen wie Kokain hinzu. Es geht darum, einen jungen, formbaren Körper zu bekommen; Zygmunt Bauman dazu:

„Die gefragten kulturellen Symbole im Zeitalter der Unmittelbarkeit sind ein schlanker, durchtrainierter und beweglicher Körper, leichte Kleidung und entsprechendes Schuhwerk, das unvermeidliche Handy (erfunden für die neuen Nomaden, die ‚immer in touch‘ bleiben müssen), und schließlich alles, was tragbar oder wegwerfbar ist. Größe, Gewicht und vor allen Dingen Fett – im realen, wie im übertragenen Sinne –, das für Wachstum und Gewichtszunahme verantwortlich ist, teilen das Schicksal der Langlebigkeit.

²⁹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 322-323.

Sie erscheinen als Gefährdungen, vor denen man sich hüten, die man bekämpfen und von denen man sich am besten fernhalten sollte.“²⁹⁸

III.4 Der Informatrix-Körper

Ein Gegenpol zur Physiognomie ist der auf den ersten Blick so harmlos scheinende (Massen-)Mörder populärer Filme: Schon bei Hitchcocks Mördern in *The Rope* (USA 1948) über *Strangers On A Train* (USA 1951) bis hin zu *Frenzy* (UK 1972), auch in Michael Powells *Peeping Tom* (UK 1960) ist keine der wesentlichen Informationen hier in den Körper eingeschrieben. Das macht wohl auch die besondere Faszination von Hannibal Lecter & Co. aus: Der irreführende Glaube, Information sei in die Physis eingeschrieben, liefert hier die Basis.

Auch die Beziehung zwischen Kino-Serienmörder und Kopie ist von Interesse: Nicht der Mörder Raskolnikoff ist interessant, sondern jener Mörder, der seine Opfer als Kopien betrachtet, unendlich vervielfältigbar: Immer wieder töten; ein weiterer Hinweis auf den Zusammenhang Opfer und Kopie: Der Serienkiller im Film „arbeitet“ stets nach einem Muster, das man als Handschrift (miss)verstehen könnte, das aber auch Züge einer Kopie trägt, entweder indirekt – der „Buffalo Bill“ genannte Mörder in Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (USA 1991), der seinen Opfern stets die Haut abzieht, und Hannibal Lecter, der sie zum Teil aufisst, also als der perfekte Kapitalist agiert: das Fleisch selbst des anderen ist sein – oder direkt, wie der Killer aus Jon Amiels *Copycat* (USA 1995), der Direktkopien von mörderischen Vorlagen aus der Kriminalgeschichte „herstellt“: Kopien der Kopie.

Indirekter ist die Ausrichtung an den Zehn Geboten, wie in David Finchers *Se7en* (USA 1995), in dem der Mörder als Kopie Gottes auf Erden agiert, und aus den Menschen Kopien machen, das heißt hier: töten, was der Killer schließlich auch für sich selbst vorgesehen hat.

Man vergleiche auch die verschiedenen Filmversionen von Jack Finneys Roman *Invasion of the Body Snatchers*, hier werden ungetreue, außerirdische Kopien der Menschen hergestellt, während diese schlafen.

Vielleicht steht hinter zumindest hinter letzterem Stoff auch eine unbewusste Angst vor dem Kopie-Aspekt der menschlichen Reproduktion, der Fortpflanzung; und mit „Gebärmutter“ hat die hypothetische Bezeichnung der Frau – „die gebärende Mutter“ – ja schließlich auch den Namen für ein Organ der Frau bereitgestellt.

²⁹⁸ Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, S. 152-153.

Jede Kopie ist auf jeden Fall nicht nur Vervielfältigung, sondern trägt auch einen Aspekt der Teleportation in sich – der mit dem Serienmörder, Hiroshima und den Schatten an der Wand zerstörerische Ausmaße annehmen kann. Gleichzeitig kopiert das Kino gern seine eigenen vergangenen Erfolge, bringt sie „in neuem Gewand“ als Remakes oder Sequels noch einmal auf die Leinwand. Aber hat nicht auch jede Theater-Aufführung einen Kopie-Aspekt? Das ja, aber jede Aufführung ist bekanntlich ein wenig anders, was den Kopie-Aspekt wieder abschwächt.

Ohne in dumpfen Kulturpessimismus zu verfallen, könnte man doch konstatieren, dass unser Zeitalter in spätere Geschichtsschreibung womöglich als die Epoche der Xerokopie eingehen wird (das könnte auch seine Chancen haben): von Kopien der Filme, Remakes bis zu jener beinahe vollständigen Eins-zu-eins-Übertragung von Alfred Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) durch Gus Van Sant (USA 1998), Sequels (noch einmal Hitchcocks *Psycho: Psycho II* von Richard Franklin, USA 1983; *Psycho III* von Anthony Perkins, USA 1986; *Psycho IV: The Beginning* von Mick Garris, USA 1990; der US-TV-Film *Bates Motel* von Richard Rothstein aus dem Jahr 1987; die TV-Serie *Bates Motel* [USA, ab 2013]), den Kopien im Theater, dem großen Interesse an szenischen Dramatisierungen von Romanen (ein Trend, den allerdings schon im 19. Jahrhundert etwa Alexandre Dumas d.Ä. befriedigte) und Kinofilmen (*Trainspotting* [Regie: Danny Boyle, UK 1996] entstand wiederum nach dem Roman von Irvine Welsh, usw.), und bei aller Veränderung in diesem allem.

Man denke im Bereich des Mediums Film auch an die grassierende „Director’s Cut“-Welle, in der bereits existierendes Material immer und immer wieder verändert und „neu“ herausgebracht wird. Literaturverfilmungen nutzt das Kino schon seit jeher, Comic-Verfilmungen sind in größerer Anzahl seit etwa zwei Jahrzehnten en vogue, es wimmelt von Hommage und Parodie. Kopiert werden vor allem aber auch Körper und Wissen. In *Star Wars: Episode II - Attack of the Clones* (USA 2002) werden Soldaten nach dem Vorbild eines Kopfgeldjägers geklont. Was ist das Kopieren anderes als ein Produktionsvorgang, dessen Ergebnis möglichst vorherbestimmt sein soll?

Die Chancen der Xerokopie: zum einen gab es all das auch früher schon, gerade das antike Theater bediente sich des Mythos, der Fortsetzungen, Ausgestaltungen, etc. Zum anderen liegt der Reiz gerade in den Variationen. Die Frage bleibt offen, ob man unser Zeitalter als jenes der Xerokopie oder eines der Galvanisierung bezeichnen wird, wo doch mit Liechtenstein und Warhol der Körper durchlässig für die Werbung wird, überall ist (und nirgends).

Ist der Körper aber stets überall zuhause, auf dem Laufsteg, in der Werbung, in jeder Hinsicht im Mainstream-Kino vor und hinter der Leinwand, muss er stets, so will es die

Macht der Medien, in einer Perfektion verharren. Wo? Im Schwarzen Loch, dem Sammel-, Gipfel-, Nullpunkt des Verharrens, des Stillstandes, der ewigen Jugend, die eine ewige Agonie ist. Paul Virilio:

„(...) ich fürchte, die neuen Technologien treiben uns in einen endgültigen Stillstand. Wenn wir die Welt unter Kontrolle haben können, indem wir bleiben, wo wir sind – durch Bildschirmkonferenzen, Arbeit am Bildschirm zu Hause –, dann wird der Stillstand endgültig (...).²⁹⁹

Im Schwarzen Loch gibt der Mensch sich selbst auf: „Gegenwart ohne Zukunft oder ewige Gegenwart ist nur die Definition des Todes“³⁰⁰, so Merleau-Ponty, „unmittelbar allein in einem unfaßbaren Augenblick“³⁰¹. Und weiter:

„Als formendes Milieu für Objekt und Subjekt ist das Fleisch kein Seinsatom, kein hartes Ansich, das an einem einzigen Ort und in einem einzigen Augenblick Platz fände: man kann zwar von meinem Leib sagen, er sei nicht *anderswo*, aber man kann nicht sagen, er sei *hier* oder *jetzt* im Sinne gewöhnlicher Gegenstände; und doch überfliegt mein Sehen die Gegenstände nicht, es ist kein Sein, das aus lauter Wissen besteht, denn es hat seine Trägheiten und seine Bindungen. Man darf sich das Fleisch nicht von den Substanzen Körper und Geist aus denken, denn dann wäre es eine Einheit von Gegensätzen, sondern man muß es, wie gesagt, als Element und als konkretes Emblem einer allgemeinen Seinsart denken.“³⁰²

Der gasförmige Körper sucht eben diesen einzigen Ort, diesen einzigen Zeitpunkt auf: Eternal suspended animation im Denken, „die aufeinanderfolgenden Augenblicke der Zeit gleichzeitig präsent (...) in einer einzigen Wahrnehmung“³⁰³. Ende der Geschichte, nicht zuletzt, da, wie Maurice Merleau-Ponty ausführt, „*Wahrnehmen* oder *Sich-bewegen* Synonyme sind.“³⁰⁴ Guy Debord spricht von der „Gesellschaft des Spektakels, in der die Ware sich selbst in einer von ihr geschaffenen Welt anschaut.“³⁰⁵ Dem gasförmigen Körper wird die Information zur Ware, die sich selbst ins Antlitz blickt, immobil. Brigitte Peucker:

„Im gesamten Werk Fassbinders läßt sich eine Art Hang zum Tableau vivant beobachten. Kritiker haben die häufigen Tableau-Einstellungen und die wie eingefroren wirkenden Haltungen der Schauspieler betont, die mehr oder weniger charakteristisch für alle seine Filme sind, vom ersten, *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), bis zu *Querelle* (1982), seinem letzten Film. In all diesen Filmen spielt die Malerei eine Rolle nicht nur als bewegungslose und zweidimensionale Form der visuellen Darstellung, die die Erzählung unterbricht, sondern, in der Verbindung mit dem Theater, auch als deren Verkörperung im Tableau vivant.

²⁹⁹ Virilio, Revolutionen der Geschwindigkeit, a.a.O., S. 41.

³⁰⁰ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 384.

³⁰¹ ebenda, S. 424.

³⁰² ders., Das Sichtbare und das Unsichtbare, a.a.O., S. 193. Hervorhebungen im Original.

³⁰³ Virilio, Rasender Stillstand, a.a.O., S. 74.

³⁰⁴ Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, a.a.O., S. 321. Hervorhebungen im Original.

³⁰⁵ Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, a.a.O., S. 41.

In Fassbinders Filmen kommt die doppelte Wirkung des Tableau vivant zur Geltung: Der Eindruck der Abtötung jeder Bewegung, einer Art ‚lebendigem Tod‘, ergänzt und tilgt zugleich die erotische Anziehungskraft, die es gerade deshalb ausübt, weil keine Handlung stattfindet.³⁰⁶

Hinter sich lassen: die „intraorganische Schwere, die tatsächlich die externe Schwere des gesamten Körpers verdoppelt, der in seiner eigenen Welt lebt, in der geographischen Ausdehnung eines Planeten, der wie andere Planeten auch den Gesetzen der universellen Anziehungskraft unterworfen ist.“³⁰⁷ Merleau-Ponty:

„Das Subjekt der Empfindung seinerseits muß in keiner Weise ein reines Nichts ohne jede irdische Schwere sein. Das müßte es nur, müßte es, nach Art des konstitutiven Bewußtseins, beständig allgegenwärtig und allumfassend sein wie das Sein selbst und die Wahrheit des Universums denken.“³⁰⁸

Ins Hintertreffen gerät bei diesem Versuch der Körper – ganz im Gegensatz zu Wilhelm Reichs Diktum, der laut Paul Virilio ausrief: „Ihr habt keine Körper, ihr seid Körper!“³⁰⁹ Virilio zitiert den Performance-Künstler Stelarc (Stelios Arkadiou):

„Wir können den menschlichen Körper entleeren und in Zukunft die unnützen Organe durch die neuen Technologien ersetzen! Was würde beispielsweise geschehen, wenn man mit einer neuen Haut ausgestattet werden könnte, die sowohl dazu in der Lage wäre zu atmen als auch die Photosynthese durchzuführen, das heißt die Sonnenstrahlen in Nahrung umzuwandeln? Wären wir mit einer solchen ‚Haut‘ ausgestattet, benötigten wir keinen Mund mehr, um zu kauen, keine Speiseröhre mehr, um zu schlucken, keinen Magen mehr, um zu verdauen, und keine Lungen mehr, um zu atmen...“³¹⁰

Leben „mit einem wahrhaft METAPHYSISCHEN Körper“³¹¹. Für diesen Körper gilt, was Deleuze hinsichtlich des Kinos von Welles Orson geschrieben hat:

„Die Gewichte haben ihre Gleichgewichtspunkte verloren, um die herum sie sich verteilen, die Massen haben ihre Schwerpunkte verloren, um die herum sie sich anordnen, die Kräfte haben ihre Kraftzentren verloren, um die herum sie den Raum erschaffen, sogar die Bewegungen haben ihre Rotationszentren verloren, um die herum sie sich entwickeln.“³¹²

Das Xerox-Wissen, das kopierte Kino, die kopierten Körper, denen die Schönheitschirurgie die Möglichkeit bereitstellt, den eigenen Körper nach Vorlagen gestalten zu lassen,

³⁰⁶ Peucker, a.a.O., S. 158.

³⁰⁷ Virilio, Die Eroberung des Körpers, a.a.O., S. 117.

³⁰⁸ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 252.

³⁰⁹ zit. nach: Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 49.

³¹⁰ ebenda, S. 123. Hervorhebungen im Original.

³¹¹ ebenda, S. 130. Hervorhebung im Original.

³¹² Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 188-189.

der Versuch der Vorbestimmung des Geschlechtes des Ungeborenen, seiner Gesundheit – das alles ist populär wie nie. Benjamin wies darüber hinaus darauf hin, dass die Masse die Gegenstände durch Reproduktion (in der Reproduktion) zu besitzen trachtet.³¹³

Die Kopie trug bislang immer den Nimbus des Imperfekten, nun aber beginnt die Kopie, perfekter als das Original zu sein: Die DVD eines Filmes kann eine Kopie tragen, die remastered ist, eventuell länger, mit Bonus, etc. „Model A“ war 1949 der erste Fotokopierer der Welt. Kopierer und Atombombe: Was man in Massen vervielfältigen kann, darf man auch in Massen auslöschen, vgl. auch Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*.

Den Nazis war im Holocaust ein Jude wie der andere, im KZ trugen sie Zeichen: Vieltausendfache Kopien, vieltausendfacher Tod. Aufgelöste Individualität: diese Angst beherrscht *Copy Shop* von Virgil Widrich (Österreich 2001), man vgl. eben auch die bereits erwähnten „Klonkrieger“ in *Star Wars: Episode II - Attack of the Clones*. Das Verhältnis von Wissen und Körper ist jenes zwischen reproduzierendem Wissen und Xerox-Körper.

Zombies hingegen sind die Rache des reinen Fleisches, des Körpers am Menschen – sintemalen, wenn sie sich, wie in Lucio Fulcis *Paura nella città dei morti viventi* (Italien 1980) oder in *The Return of the Living Dead* von Dan O'Bannon (USA 1985), vom Gehirn ihrer Opfer ernähren. Man denke auch an Paul Verhoevens *Basic Instinct* (USA/Frankreich 1992) mit seiner Aufnahme der Vagina oder an Walerian Borowczyks *La bête* (Frankreich 1975) etwa.

Aber hier geht es um die individuelle Information im wahrsten Sinne des Wortes. Dem gasförmigen Körper geht es um anderes, Traum wäre, den Körper für jede Information durchlässig zu machen – Ziel: ein Informatrix-Körper. Denn der Computer ist jenes Instrument, das eingeholt werden muss. Paul Virilio:

„Die rationale Schatzbildung – Erwartung, daß etwas kommt, was bleibt, und Faktor der Nicht-Überraschung – treibt nach und nach unsere Zeitgenossen dazu, mit Gedächtnissen geschlagen zu sein, die klebrigen Fliegenfängern gleichen: ein ganzer Haufen unnützer Tatsachen bleibt daran hängen, wie es gerade kommt (Conan Doyle). Deshalb scheinen sie den Computer-Bildschirmen *unterlegen* zu sein, denn auf diesen sammeln sich tatsächlich mit großer Geschwindigkeit die Informationen eines Gedächtnisses, das ohne Lücken, Defekte und Absenzen ist, könnte man meinen.“³¹⁴

Das Internet fungiert dabei als Distanzwaffe, als Fortsetzung von Pfeil, Kanone, Gewehr, Rakete, nicht nur von Telefon o.ä. Gleichzeitig ist das Internet, gesehen mit dem *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari, eine Kettenabtrennung als Ganzes: Jeder Einstieg ist eine

³¹³ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., S. 142-143.

³¹⁴ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 36.

Stromentnahme, die Codierung der Ströme sind Versuche, das Internet zu regulieren, denn das Internet ist die Decodierung der Ströme, und jede Suchmaschine ist ein Versuch der Codierung.

Aber das Internet ist eine kapitalistische Decodierung. Es selbst nimmt den Platz des Vaters ein, die Suchmaschine jenen der Mutter, der User ist das Kind, vor eine verwirrende, unübersichtliche Welt gestellt. Das „globale Dorf“, unterworfen dem Medium „Internet“, das ohne Kapital und Eigeninitiative nicht zugänglich ist: Informationsstrom gegen Geldstrom und monatliche Abbuchung.

Zudem bietet das Internet einen Informationsstrom, der, Suchmaschinen zum Trotz, „Wikipedia“ zum Trotz, keinen Anspruch auf „Wahrheit“ stellt/stellen kann (aber was kann das schon, was ist „Wahrheit“?). Ein Informationsstrom also, breit, mit Untiefen (etwa den *pop ups* oder, schlimmer, den Viren) und zahllosen Verzweigungen, Einöden („tote“ und veraltete Seiten), Oasen in der Wüste des Kapitals: die alles umgebende Werbung.

Die zweite Funktion des Internets ist das Ersetzen von persönlichen Beziehungen: das „Chatten“, auch eine „Vulgärpsychoanalyse“ durch Rollenspiele, das Annehmen anderer Identitäten, hier ganz genau wie in der Psychoanalyse, mehr noch wie in der Gesprächstherapie vielleicht, obwohl das Gegenüber nicht physisch anwesend ist: ein Rede-, Schreib-, Chatstrom gegen einen Geldstrom – und: ohne Analytiker.

„Ströme an Wissen durch entsprechendes Kapital und entsprechende Ströme an *Dummheit*, die auch absorbieren oder realisieren und die Integration der Gruppen und Individuen in das System sicherstellen“³¹⁵ sind konstitutiv für dieses System: Der Kapitalismus schuf das Internet, der User benützt die Seiten, die aus bits bestehen: Ja und nein, das ist im Grunde sehr primitiv, es geht nur sehr schnell.

Der gasförmige Körper scheint auf den ersten Blick, anders als der feste und der flüssige, politisch neutral zu sein. Man sieht aber schnell, warum dem nicht so ist: Meist ist der gasförmige Körper männlich, ist dem nicht so, bringt er in unserer patriarchalischen Gesellschaft Verderben, wie Oliver Stones *Alexander* (Deutschland/USA/Niederlande/Frankreich/UK/Italien 2004) zeigt: Alexanders Mutter ist hier das Synzeichen, das, mit Schlangen umhängt oder in einen Adler verwandelt, für Unheil sorgt (unabsichtlich?) – Klaus Theweleit zu diesem Topos:

„Zur häufigen Verbindung von Frau/Schlange: die Schlange ‚symbolisiert‘ weder einfach den imaginären Penis der Frau (Freud, Traumdeutung) noch ihre Potenz, die der Mann fürchte (V. E. Pilgrim: *Der Untergang des Mannes*, Raubdruck, Monaco o. J.). Solche Deutungen bleiben in der Codierung des Bedrohli-

³¹⁵ Deleuzes/Guattaris Worte für die Charakterisierung der kapitalistischen Effusion passen bestechend für eine Theorie des Internets; vgl. Deleuze, Guattari, *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 303.

chen mit der Weiblichkeit hängen. Die Schlange scheint vielmehr Attribut all dessen, was aus der Masse/dem Gewimmel droht, töten kann und gleichzeitig aus ihnen lockt. Die Frauen sind nur ein dingfest gemachter Teil davon.³¹⁶

In *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, USA 1948) ist der gasförmige Körper der Sandsturm am Ende, der alles verschlingt, die Antwort auf ihn kann nur der Wahnsinn, mehr aber noch: das klarsichtige homerische Gelächter sein.

Der gasförmige Körper ist das Umgreifende, die Situation, das Milieu, das Deleuzsche Synzeichen. Es kann alles sein, ist also ohne politischen Kontext, bis auf jenen jedes Zeichens, etwas „bedeuten“ zu müssen. Aber der Status des gasförmigen Körpers ist erst erreicht, wenn das Synzeichen Mensch würde, bzw. antropomorph, existent im vollsten Sinne, wie jene „virtuelle Stadt der Städte“, von der Paul Virilio berichtet, bestehend aus einer „Peripherie, deren Zentrum sich nirgendwo und deren Peripherie sich überall befände.“³¹⁷ Und Maurice Merleau-Ponty:

„Wenn ich *Kosmotheoros* bin, so findet mein souveräner Blick ein jedes Ding zu seiner Zeit und an seinem Ort als absolut Individuelles in einer einzigartigen räumlichen und zeitlichen Plazierung. Da alle Dinge von ihrem Ort aus an denselben Bedeutungen teilhaben, sah man sich veranlaßt, - quer zu dieser flächigen Vielfalt – eine andere Dimension einzuführen, nämlich die eines ort- und zeitlosen Bedeutungssystems. Und später, wenn es darauf ankommt, diese beiden Ebenen wieder in einen Zusammenhang zu bringen und zu verstehen, wie sie sich in uns verbinden, steht man vor dem unlösbaren Problem der Wesensanschauung. Aber bin ich wirklich *Kosmotheoros*? Genauer, bin ich es in letzter Instanz? Bin ich ursprünglich Schauvermögen, reiner Blick, der die Dinge an ihrem zeitlichen und räumlichen Ort und die Wesenheiten an einem unsichtbaren Himmel fixiert, dieser Wissensstrahl, der aus dem Nirgendwo auftauchen müßte? Nun, wenn ich mich an diesem Nullpunkt des Seins einrichte, weiß ich sehr wohl, daß er eine mysteriöse Verbindung zu Raum und Zeit unterhält: dieser Tiefblick mit allem, was er umfaßt, wird morgen oder gleich schon auf ein bestimmtes Kalenderdatum fallen, und ich werde ihm einen bestimmten Erscheinungsort in der Welt und in meinem Leben zuweisen. Es ist anzunehmen, daß die Zeit unter der Hand weitergelaufen ist und daß die Erde weiterexistiert hat. Da ich jedoch auf die andere Seite übergewechselt war, warum sollte ich dann sagen, ich sei in der Zeit und im Raum oder ich sei nirgendwo, statt zu sagen, ich sei überall und immer, wenn ich zu diesem Zeitpunkt an diesem Ort bin?“³¹⁸

Ist der gasförmige Körper antropomorph, wird er geradezu zwangsläufig zum „Big Brother“: „Wie wird es sein, wenn wir selbst zu Filmen, zu Fernsehsendungen in der Wohnung weit entfernter Gesprächspartner geworden sein werden?“³¹⁹

³¹⁶ Theweleit, Männerphantasien. 1, a.a.O., S. 413 (Anm. 5).

³¹⁷ Virilio, Fluchtgeschwindigkeit, a.a.O., S. 104-105.

³¹⁸ Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, a.a.O., S. 151-152. Hervorhebungen im Original.

³¹⁹ Virilio, Rasender Stillstand, a.a.O., S. 66.

Die TV-Sendung „Big Brother“ ist so populär gewesen, dass kaum jemand mehr bei diesem Verwandten an George Orwell denkt, obwohl er, unterirdisch sozusagen, so beliebt ist wie nie zuvor: Man denke nur an die *Teletubbies* (Creator: Andrew Davenport, UK 1997-2001), dystopisch wie keine Kinderserie zuvor: Außerirdische, die im Inneren von Hügeln wohnen, von Maschinen geweckt, ins Bett geschickt, ernährt werden – die Kommunikation erfolgt teils über ein Röhrensystem, das – ein Zufall? – an jenes von Terry Gilliams „1984“-Variation *Brazil* (UK 1985) erinnert.

Ein gasförmiger Körper ist etwa auch HAL in Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey*, und im Grunde ist es die Ironie, die HAL in den Wahnsinn treibt – oder besser: die Ironie ist das erste Zeichen von HALs Wahnsinn. Wollte HAL selbst die Reise zu den Sternen unternehmen?

Der Mensch David Bowman jedenfalls, oder besser: der menschliche Automat David Bowman, so gefühllos erscheint er, nahm HALs Stelle ein. Angst und Schrecken herrschen, die Großaufnahmen der Augen verweisen auf das Flüssige, folgerichtig nimmt der Mensch im Anschluss an seine Reise verschiedene Lebensalter gleichzeitig ein, was sich jedoch auf einen einzigen Raum/Rahmen beschränkt; dann tritt er gasförmig als Embryo im All in Erscheinung.

Wie so oft in seinem Werk erinnert Kubrick in *2001* an Nietzsche, ebenso in der vernichtenden Wirkung der Ironie wie in der Geburt des Intellekts aus der Gewalt in Ansicht des Primaten mit seinem Knochen: „Zerstören, sagt er.“

In *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (UK 1964) ist es dann doch der Russe, zuerst verdächtigt, aber vom US-Präsidenten beschützt, der die vom rechten General vermutete Bombe zündet und die Welt zu ihrem Abschluss bringt. Oder sowohl in *The Shining* (UK/USA 1980) als auch in *Full Metal Jacket* (UK/USA 1987), wo wir schon auf den ersten Blick, anhand der Physiognomie, ausmachen können, wer den Weg der Vernunft verlassen, ausflippen wird...

Gilles Deleuze meinte zu Stanley Kubrick, bei ihm sei „die Welt selbst ein Gehirn“³²⁰. Die Welt ist also nicht rational, weil das Gehirn nicht rational arbeitet: Es funktioniert nicht so, vgl. etwa *Dr. Strangelove*. „Der Automat, die Identität von Welt und Gehirn, bildet kein Ganzes, sondern eher eine Grenze (...).“³²¹

Vielleicht, aber nur von unserer Warte aus gesehen: aus der Sicht HALs dagegen sind wir die Grenze. Von einem anderen Blickwinkel betrachtet, finden wir bei Antonioni den er-

³²⁰ Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 265.

³²¹ ebenda.

schöpften Körper³²² - das wäre dann Antonionis konservativer Zug, seine Kritik am Körper und nicht etwa am Gehirn festzumachen.

In *Les innocents aux mains sales* von Claude Chabrol (Frankreich/Italien/Deutschland 1975) könnte der Ehemann (Rod Steiger) auf den ersten Blick ein fester Körper sein. Aber schon vor seinem ersten Auftritt verwandelt ihn unser Wissen, dass er betrogen wird, in einen flüssigen Körper – und tatsächlich weint er schon in der ersten Sequenz, in der er auftritt; in der zweiten erfahren wir, dass er trinkt: das flüssige Element in direkter Form, denn er oszilliert damit zwischen Ehemann und Gehörntem.

Nach seinem Wiederauftauchen, seiner Auferstehung scheint er zu einem festen Körper zu werden, aber schon wenn als erstes an seiner Schattengestalt sein Sonnen-Amulett zu sehen ist, das er um den Hals trägt, noch vor seinem Gesicht deutlich erkennbar, verbindet ihn dieses Schmuckstück mit Apoll, dem Gott und gasförmigen Körper, zu dem er selbst am Ende wird: Nach seinem Tod ruft er Julie ins Synzeichen, das warme Dunkel, hinein.

Ebenso beim jungen Liebhaber: Er trägt von Beginn an, groß, schlank, das Flüssige in sich – und wird vorgeblich zum Toten durch das Wasser, wird er doch, so scheint es, ertränkt. Nach seiner Wiederauferstehung wird er zu einer Figur des Bösen. Durch das Changieren des Ehemannes zwischen Tod und Leben mag er, ebenso wie sein Amulett, schon früh zum gasförmigen Körper neigen, aber erst sein physischer Tod wird den gasförmigen Körper freisetzen, ein Synzeichen, symbolisiert durch den Leuchtturm.

In *Il gattopardo* (Italien/Frankreich 1963) von Luchino Visconti wird der Fürst (Burt Lancaster) für kurze Zeit zum gasförmigen Körper: Er wird mit „Exzellenz“ angesprochen, was eigentlich von Garibaldi verboten wurde und seine „Göttlichkeit“ unterstreicht: Er selbst ist nicht zu sehen in diesen Momenten. Er erklärt aber die Gottheiten, als gehörten sie zu ihm, er ist das Synzeichen – aber nur für diesen Augenblick, diese Sequenz, die seine Erinnerung ist, sein „Flashback“. Gilles Deleuze:

„Aus der Ununterscheidbarkeit von Aktuellem und Virtuellem muß eine neue Unterscheidung als eine zuvor nicht existente Wirklichkeit entweichen. Alles, was vorübergegangen ist, fällt in den Kristall zurück und verbleibt dort: es ist die Gesamtheit der eingefrorenen, erstarrten, stereotypen und allzu konformen Rollen, welche die Personen nach und nach ausprobiert haben: tote oder Todesrollen, der Totentanz der Erinnerungen (von dem Bergson spricht) etwa im Schloß von *La Règle du jeu* oder in der Festung von *La Grande Illusion*. Einige dieser Rollen können heroisch sein, wofür die beiden feindlichen Offiziere einstehen, die bereits überkommenen Ritualen folgen, oder sympathisch, was sich am ersten Liebesbeweis zeigt: sie sind nicht minder verdammt, da sie schon der Erinnerung ausgeliefert sind.“³²³

³²² ebenda, S. 264.

³²³ ebenda, S. 119-120.

Der gasförmige Körper: ist er stets ein Beherrscher? In der medialen Ausprägung: sicher. Hitler erscheint in *Triumph des Willens* als deus ex machina, der mit dem Aeroplan aus den Wolken kommt, dem zu Ehren die Massen aufmarschieren, in Schlangen wie vor dem Kino, das einen Blockbuster zeigt, er ist jener Körper, der alle und alles in sich vereinigt.

„Die erste Sorge des Autokraten richtet sich darauf, ein allgegenwärtiges, allmächtiges Zentrum zu bilden. Um Autokrat zu werden, bedarf es jedoch der absoluten Macht, und die wird über Höchstgeschwindigkeiten erreicht. (...) im Zentrum der Geschwindigkeit ruht die Trägheit. Eine neue Geschwindigkeit ist stets mit einer neuen Trägheit verbunden. (...) Ebenso wie früher die Räder drehen sich heute die Informationen (...). Damit stellt sich die Frage nach der Demokratie: Lässt sich die Möglichkeit, allgegenwärtig zu sein und überall gleichzeitig alles sofort zu sehen, lassen sich Ubiquität und Simultaneität demokratisieren? Demokratie heißt Teilung der Macht; Allgegenwart aber ist ein Attribut des Göttlichen und damit des Autokratischen.“³²⁴

In *Citizen Kane* (von Orson Welles, USA 1941) setzt sich Kane selbst als gasförmigen Körper und wird gesetzt: Die Kugel mit einer Welt darin, das gigantische Lager, ebenfalls eine Welt: all das ist Kane als das Umgreifende, das Synzeichen, als Versuch, sich selbst als „Weltgeist“ und „Welt-Gedächtnis“³²⁵ zu setzen; Maurice Merleau-Ponty:

„Weit davon entfernt, sich dem blendenden Licht des reinen Seins oder des großen Objekts zu öffnen, hat unser Leben, im astronomischen Sinne des Wortes, eine Atmosphäre: es ist beständig eingehüllt in jene Nebel, die man sinnliche oder historische Welt nennt, das *Man* des leiblichen und das *Man* des menschlichen Lebens, Gegenwart und Vergangenheit als das Durcheinander von Leibern und Geistern, als Promiskuität von Gesichtern, Reden, Handlungen mit diesem Zusammenhang unter ihnen allen, den man ihnen nicht abschlagen kann, da sie allesamt Differenzen, extreme Abweichungen von ein und demselben Etwas sind.“³²⁶

Aber Kane entstammt auch einer Ursprungswelt, nebstbei lässt sich die Welt nicht uneingeschränkt nach seinen Vorstellungen formen, wie der gescheiterte Versuch, seine Gefährtin zum Gesangsstar zu machen, beweist. Zur Ursprungswelt: sie ist die Welt seiner Kindheit, auf die sowohl Glaskugel als auch „Rosebud“ verweisen, und in die er wieder, im Tod, zurückzukehren scheint.

Aber die Glaskugel zerbricht, der Versuch, sich selbst als gasförmigen Körper zu setzen, scheitert. Andererseits ist der gesamte Film *Citizen Kane* nur ein Ausdruck von Kanes Bewusstsein, sehen wir doch selten die aktuelle Handlung, sondern Erinnerungsbilder auf der

³²⁴ Virilio, *Revolution der Geschwindigkeit*, a.a.O., S. 32.

³²⁵ Deleuze, *Kino 2*, S. 158-159.

³²⁶ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 116-117. Hervorhebungen im Original.

Suche nach Kane und dem Mysterium seiner Existenz. Statt zum festen Körper im Umgreifenden tendiert Welles zum Körper *als* das Umgreifende, als gasförmiger Körper:

„Die Erde hat im Werden jeglichen Mittelpunkt verloren, nicht nur ihren eigenen, sondern auch den Mittelpunkt, um den sie sich dreht. Die Körper haben kein Zentrum mehr, außer wenn sie erschöpft das Zentrum ihres Todes finden; sie werden eins mit der Erde und vergehen in ihr. Die Kraft besitzt gerade deswegen kein Zentrum mehr, weil sie von ihrem Bezug auf andere Kräfte nicht zu trennen ist.“³²⁷

Ist der organlose Körper Deleuzes/Guattaris einer, der zwar über Organe verfügt, sich aber weigert, diese in wohlgefügter Ordnung zu einem Organismus werden zu lassen³²⁸, verfügt der gasförmige Körper nun lediglich über Organe zur Wahrnehmung sowie eine unendliche Einschreibfläche zur Speicherung der Information; hier zeigt sich erneut die Ähnlichkeit zum Wunsch, selbst zum Film/Blockbuster zu werden:

„Und selbst die Leinwand, auch wenn sie immer noch vertikal aufgehängt ist, scheint nicht mehr auf die Position des Betrachters zu verweisen, wie dies bei einem Fenster oder auch bei einem Bild der Fall ist, sondern stellt eher eine Informationstafel dar, eine undurchsichtige Oberfläche, auf der die ‚Daten‘ verzeichnet sind. (...) Die Vertikalität der Leinwand hat lediglich noch konventionelle Bedeutung, wenn sie keine Welt in Bewegung mehr sichtbar macht und dabei ist, sich in eine undurchsichtige Fläche zu verwandeln, die zum einen geordnete und ungeordnete Informationen empfängt und auf der sich zum anderen die Figuren, Gegenstände und Reden als ‚Daten‘ einschreiben.“³²⁹

Alles andere – alles, was an das Subjekt im eigentlichen Sinne erinnert, vor allem das kreative Potential zur Schaffung eigener Gedanken, Begriffe, Meinungen – ist letztendlich geworden, abgelöst durch ein Xerox-Wissen. Es handelt sich hier um ein reproduzierendes Wissen, das in einem unüberwindbaren Gegensatz zum Gedächtnis etwa bei Alain Resnais steht: Das Gedächtnis verformt stets, denkt man nur an die Arbeiten Chris Markers; das Xerox-Wissen nie: Das Xerox-Wissen ist der Junge in Borges' *Das unerbittliche Gedächtnis*³³⁰, dieses „unerbittliche Gedächtnis“ ist aber keine Erinnerung mehr, sondern ein Xerox-Wissen. Paul Virilio erinnert an die Chronophotographie der amerikanischen Luftaufklärung in Frankreich, die im Ersten Weltkrieg Edward Steichen unterstellt war:

„Mit den seit 1914 von Bord kleiner Aufklärungsflugzeuge gemachten Aufnahmen konnte die Technik der Chronophotographie weiterentwickelt werden. (...) Offensichtlich entsteht mit diesem Millionen von Abzügen, entwickelt ‚zur systematischen Absuchung des Terrains nach den Spuren des Feindes und ver-

³²⁷ ebenda, S. 188.

³²⁸ vgl. etwa Deleuze, Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, a.a.O., S. 206-207, 218.

³²⁹ Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 339-340, 341.

³³⁰ vgl. Borges, Das unerbittliche Gedächtnis, a.a.O.

bunden mit der Vernichtung eben dieses Feindes', ein neues Zusammenspiel von Prothesen: jene neuen Mischformen, die Motor, Auge und Waffe miteinander verbinden. Eine solche Alchimie der Sinne kann jetzt in ein und derselben Anamorphose eine Unbeständigkeit zeigen, mit der jegliche Form sogleich zerfällt. Durch diese Collage von Instrumenten ist Minute für Minute und Tag für Tag rekonstruierbar (...).³³¹

Rekonstruierbar wie auch die Rekonstruktion einer Gewalttat durch den Mörder, vgl. dazu das wiederholte Todesritual aus *Peeping Tom*. Der faschistische Mensch schließlich träumt, wie es bei Jünger zu lesen ist, davon, Hirn zu sein und sich dann nicht richtig erinnern zu können³³² - das Hirn, so der faschistische Autor Schauwecker, wie im Fieber.³³³ Paul Virilio: „Das Ideal der wissenschaftlichen Beobachtung des Wirklichen wäre also eine Art *kontrollierter Trancezustand* oder besser noch: eine Art Geschwindigkeitskontrolle des Bewußtseins.“³³⁴

Und auch der Körper wird zum Xerox-Körper: unendlich vervielfachbar. Der gasförmige Körper träumt davon, überall zu sein, so wie das Wissen – durch TV, Internet, das Handy – überall ist. Dies wäre ein idealer Körper, um mit der Informationsflut des Internet Schritt halten zu können. Dass der gasförmige Körper alles speichert, bedeutet wenig, da schon im Moment der Speicherung alles wieder vergessen ist; darin unterscheidet sich der gasförmige Körper vom Traum Baudelaires, dieser schrieb: „Unzählige Schichten von Gedanken, Bildern und Gefühlen haben sich nacheinander leicht wie Licht auf dein Gehirn gelegt. Jede schien die vorhergehenden unter sich zu begraben, aber keine ist wirklich untergegangen.“³³⁵

Dabei ist jede Information, jede Erinnerung, die vom gasförmigen Körper alle sofort gespeichert und im selben Moment in Wahrheit vergessen werden, von diesem Körper mit dem Stempel der eigenen Erinnerung versehen, Paul Virilio:

„Die Überblendung war ein Stilmittel des Stummfilms: sie wollte gewissermaßen das beim Theater *à part* Gesprochene in Bilder übersetzen. Um die Gedanken und Gefühle des Stars darzustellen, macht sie dessen Gesicht noch unmenschlicher: in starrer Großaufnahme wird es durchzogen von Landschaften und Schlachtfeldern, von Meer und Himmel, von Straßen und entfesselten Elementen... letztendlich wiederholt sich damit nur die Optik von jemandem, der im Auto oder Zug reist und bei einbrechender Dunkelheit in der Fensterscheibe das eigene Spiegelbild sieht, oder das eines anderen, wie es von der pfeilschnell vorbeirasenden Landschaft durchzogen wird.“³³⁶

³³¹ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 63.

³³² vgl. Theweleit, *Männerphantasien*. 2, a.a.O., S. 191.

³³³ vgl. ebenda.

³³⁴ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, S. 34.

³³⁵ zit. nach: ebenda, S. 32.

³³⁶ ebenda, S. 64-65.

III.5 Gasförmiger Körper und Ströme der Information

Die Informationsflut reißt nicht ab, sorgt ständig für Nachschub: „Die Pseudoereignisse, die sich in der spektakulären Dramatisierung drängen, wurden nicht von denjenigen erlebt, die darüber informiert werden; und außerdem gehen sie mit jedem Schlag der spektakulären Maschinerie in der Inflation ihrer beschleunigten Ersetzung verloren.“³³⁷ Die jeweils nächste Information dient dem gasförmigen Körper als Subjektivierungspunkt, stets die nächste, dann bin ich komplett, und eine noch... Paul Virilio: „der Gegenstand löst sich auf in den Anfang einer Informationskette.“³³⁸

Diese ist, so Zygmunt Bauman, damit der Handel weiter floriert folgenden beiden Faktoren unterworfen: 1. muss die Ware kurz nach dem Kauf ab- und entwertet werden; 2. muss die Ware neue Wünsche (für den gasförmigen Körper gilt: nach Information, die weiterführt) wecken.³³⁹ Es ist, so Bauman weiter, die eigene Identität, die im „Shopping-Leben“ ständig neu entworfen werden will, da dieses keine langfristigen Pläne mehr erlaubt: „Der potentiell lähmende Überschuss an ‚objektiv erhältlichen‘ Informationen, die die Aufnahme- und Recyclingfähigkeit des Verstandes übersteigen, erscheinen erneut als dauerhafter Überschuss an Lebensoptionen (...).“³⁴⁰

Dabei ist schon der Körper selbst als integres System mit seinem, wie es Philip Sarasin ausdrückte, „Leitungsnetz der telegraphischen Botschaften, als das die Nerven häufig dargestellt werden“³⁴¹, einer Informationsflut ausgesetzt, der ab dem 19. Jahrhundert auch zunehmend nicht mehr vertraut wurde: „Zu viel Information, so scheint es, zirkuliert in diesem Netz, zu viel von der Haut empfangene Reize und zu starke Reaktionen der Organe stürmen auf das Gehirn ein (...).“³⁴² Wie soll man in dieser Flut von Informationen noch eine Identität bilden können? So ist das Subjekt der von Nicolas Bourriaud entworfenen radikanten Kunst nicht von einer gefestigten Identität, sondern es existiert nur im Umherschweifen³⁴³, Bourriaud spricht von der „Altermodernität“, „der Fluidität von Körpern und Zeichen“, „unserem kulturellen Umherschweifen“³⁴⁴. Maurice Blanchot ist Gott der Bürge der gefestigten Identität³⁴⁵; der gasförmige Körper als Gott ist aufgesplittert in unzählige Facetten(-Augen) und

³³⁷ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 138.

³³⁸ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 104.

³³⁹ vgl. Bauman, *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 64-65.

³⁴⁰ ebenda, S. 67.

³⁴¹ Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, a.a.O., S. 263.

³⁴² ebenda.

³⁴³ vgl. Bourriaud, *Radikant*, a.a.O., S. 56.

³⁴⁴ ebenda, S. 81.

³⁴⁵ vgl. Maurice Blanchot, *Das Gelächter der Götter*. In: Pierre Klossowski (u.a.), *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, a.a.O., S. 67-81, hier S. 79.

stets gleichzeitig auch sein Gegenteil. Wo liegt die Differenz? Im Gleichen? So ist der gasförmige Körper gleichzeitig mehr (er sieht alles) und weniger (er fühlt nichts), die Frage von Gut und Böse scheint sich für ihn nicht mehr zu stellen: die völlige Indifferenz, die auch einen Demiurgen zeichnen soll – mit Blanchot „in einer in gewissen Weise als pluralistisch konzipierten Gottheit“³⁴⁶.

Dabei ist der gasförmige Körper auch dadurch gekennzeichnet, sich selbst ein Stück Freiheit zu bewahren, er möchte frei zirkulieren wie die Ware, wo der Mensch in der Überwachungsgesellschaft doch zunehmend an einen Ort gebunden wird³⁴⁷ – aber durch seine Bindung an den Augenblick ist er gefesselter als jeder andere. Gleichzeitig ist der moderne Mensch trotz dieser Fesselung kein Individuum mehr, wie Vilém Flusser ausgeführt hat:

„Alles ist teilbar, und es kann kein Individuum geben. Nicht nur Atome können in Partikel, ebenso kann alles Mentale beliebig in Teilchen zerstückelt werden, also Handlungen etwa in ‚Aktome‘, Entscheidungen in ‚Dezideme‘, Wahrnehmungen in ‚Reize‘, Vorstellungen in ‚Pixels‘. Die Frage, ob man dabei zu guter Letzt auf Unteilbares stößt, ist metaphysisch. Der Mensch kann nicht mehr als ein Individuum, sondern muß im Gegenteil als eine dichte Streuung von Teilchen angesehen werden: Er ist kalkulierbar. Das berüchtigte ‚Selbst‘ ist als ein Knoten zu sehen, in welchem sich verschiedene Felder kreuzen, etwa die vielen physikalischen Felder mit dem ökologischen, psychischen und kulturellen. Das berüchtigte ‚Selbst‘ erweist sich dabei nicht als Kern, sondern als Schale. Es hält die gestreuten Teilchen zusammen, ‚enthält‘ sie.“³⁴⁸

Der ideale gasförmige Körper hat nun völlig aufgegeben, einen Charakter bilden zu wollen: Was zählt, ist die Information und ihre Speicherung. Bauman schreibt von der „Gesellschaft von Konsumenten“³⁴⁹. Eine Gesellschaft von idealen gasförmigen Körpern ist nicht vorstellbar, ist nicht lebensfähig. Es wäre eine Gesellschaft ohne Produzenten, von was auch immer.

Das Verhängnis, das den gasförmigen Körper bei seiner Sucht nach Information nun ereilt: die Informationsströme sind kursorisch, also nie komplett, verfolgen Themen nicht weiter, das „ganze“ Bild bleibt unerreichbar, ist also Jacques Lacans Objekt (a)³⁵⁰ verwandt; Paul Virilio: „(...) je rascher die Informationen einander jagen, desto klarer wird uns auch, wie fragmentarisch und unvollständig sie sind.“³⁵¹ Die Information wird zu Debords „Ware“:

³⁴⁶ ebenda.

³⁴⁷ vgl. ebenda, S. 71.

³⁴⁸ Vilém Flusser, Die Stadt als Wellental in der Bilderflut. In: ders., Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 175-182, hier S. 177.

³⁴⁹ vgl. Blanchot, Das Gelächter der Götter, a.a.O., S. 71.

³⁵⁰ in seiner Definition von Nicolas Bourriaud: ein Objekt, „das nur als Schatten, als leeres Zentrum existiert und nur durch seine Anamorphosen sichtbar wird“, in: Nicolas Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 23.

³⁵¹ Sarasin, Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914, a.a.O., S. 51.

„Unvereinbare Behauptungen drängen sich auf der Bühne des vereinigten Spektakels der Überflutwirtschaft, ebenso wie verschiedene Star-Waren gleichzeitig ihre widersprüchlichen Einrichtungspläne der Gesellschaft vortragen, in der das Spektakel der Automobile einen reibungslosen Verkehr verlangt, der die alten Stadtkerne zerstört, während das Spektakel der Stadt selbst Museen-Viertel braucht. Daher wird die bereits problematische Zufriedenheit, die angeblich zum *Konsum der Gesamtheit* gehört, unmittelbar verfälscht, insofern der wirkliche Konsument direkt nur eine Aufeinanderfolge von Bruchstücken dieses Warenglücks berühren kann, denen jedesmal die der Gesamtheit zugeschriebene Qualität offensichtlich fehlt.“³⁵²

Und jede einzelne Information/Ware wird als diejenige ausgegeben, die die Informationstotalität abschließen soll:

„Im Bild der glücklichen Vereinheitlichung der Gesellschaft durch den Konsum ist die reale Teilung nur bis zum nächsten Nichterfüllen im Konsumierbaren *aufgeschoben*. Jedes besondere Produkt, das die Hoffnung auf eine blitzschnelle Abkürzung darstellen soll, um endlich ins gelobte Land des totalen Konsums zu gelangen, wird seinerseits salbungsvoll als die entscheidende Einzelheit hingestellt. (...) Der Gegenstand, der im Spektakel ein Prestige hatte, wird vulgär, sobald er bei diesem Konsumenten und gleichzeitig bei allen anderen ins Haus tritt. Zu spät offenbart er seine wesentliche Armut, die natürlich vom Elend seiner Produktion herrührt. Aber schon trägt ein anderer Gegenstand die Rechtfertigung des Systems und die Forderung, anerkannt zu werden.“³⁵³

Das Subjekt, das vollständig informiert sein möchte, die nächste, abschließende, die letzte Information sucht, die ein Komplettbild ermöglichen würde, bleibt in einem verwaisten Zustand, die Medien verschieben die Grenze stetig weiter nach außen, die nächste Information, die nächste... darin sind sie dem Kapitalismus verwandt, der ebenfalls, so Deleuze/Guattari, seine Grenze stets nach außen verschiebt.³⁵⁴ Und im Kapitalismus gilt: „Das Reale ist nicht unmöglich, nur wird es immer künstlicher.“³⁵⁵

Aber auch eine Nähe zu Kafkas Gesetz im *Prozess* ist auszumachen, wenn wir Deleuze und Guattari folgen, nämlich „daß es überhaupt kein Inneres hat und niemals ‚hier‘ ist: Es ist immer im Büro nebenan, immer hinter einer Tür (...).“³⁵⁶ Und weiter: „Die Krise ist kontinuierlich, eine Dauerkrise, weil immer alles nebenan passiert.“³⁵⁷

Die Informationsströme, denen der gasförmige Körper zum Opfer fällt, sind diskontinuierlich, zudem wäre ein unendliches Gedächtnis für die Fülle der Speicherung gefragt. Die

³⁵² ebenda, S. 53. Hervorhebung im Original.

³⁵³ ebenda, S. 55–56.

³⁵⁴ Deleuze, Guattari, *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 45.

³⁵⁵ ebenda, S. 45.

³⁵⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, S. 62.

³⁵⁷ ebenda, S. 73.

Informationen sind „diskontinuierliche Blöcke“, wie sie Deleuze und Guattari bei Kafka auffindig gemacht haben, „die ein unbekanntes, transzendentes Gesetz umkreisen“ – in unserem Fall: ein Ganzes, sozusagen die Weltgeschichte.

Eine bestimmte Form der Ewigkeit ist dabei ironischerweise stets nur einen Katzensprung entfernt, so Guy Debord:

„Wenn das Wichtige sich gesellschaftlich anerkennen läßt als das, was augenblicklich ist und im nächsten Augenblick noch sein wird, anders und gleich und stets ersetzt durch eine weitere augenblickliche Bedeutsamkeit, so kann man genausogut sagen, daß das verwendete Mittel dieser so laut tönenden Unwichtigkeit so etwas wie Ewigkeit garantiert.“³⁵⁸

Die Hürde hin zu einer Informationstotalität kann nicht übersprungen werden. Wird die Grenze stets verschoben, kann das Subjekt nie über vollständige Information verfügen. Deleuze/Guattari erklären, dass der Kapitalismus gerade aufgrund seiner Fehlzündungen maschinell funktioniert, im Bereich der Medien ist es gerade die Inkomplettierung, das stets fragmentarisch bleibende Bild, das diesen Fehlzündungen entspricht: gerade dieses „Was ließe sich noch sagen?“ hält den Rezipienten an der Stange, lässt ihn nicht los und aus, entlässt ihn nicht, während bereits neue Themen ihre Köpfe erheben, ihrer Bearbeitung, ihrer Rezeption harren: das nächste, keine Zeit, wie das weiße Kaninchen in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*.³⁵⁹

Dieses Subjekt gehört in die Linie der Wunschmaschinen, wie Deleuzes/Guattaris zölibatäre Maschine³⁶⁰, es lebt in der „globalen Zeit“, „der ‚anti-historischen‘ Zeit der Medien“³⁶¹. Der Wunsch, diese Maschine zu sein, wird dem Rezipienten von den Medien vermittelt. Die Informationsströme selbst sind abhängig von der Nationalität etwa, es sei denn, es handle sich um übergreifende Nachrichten, die aber nie laufend aktualisiert werden: Die Berichterstattung endet stets irgendwann, und es wird zu neuen Nachrichten, neuen „news“ übergegangen. So ist die Berichterstattung gleichzeitig offen und beendet; Guy Debord führte dazu folgende Überlegungen aus:

„Was das Spektakel als dauernd präsentiert, ist auf die Veränderung gegründet und muß sich mit seiner Basis verändern. Das Spektakel ist absolut dogmatisch, und zugleich ist es ihm unmöglich, zu irgendei-

³⁵⁸ Guy Debord, Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels. In: ders., Die Gesellschaft des Spektakels, a.a.O., S. 189-280, hier S. 207.

³⁵⁹ Lewis Carroll, Alice im Wunderland. Hildesheim: Gerstenberg, 1998, S. 10.

³⁶⁰ Deleuze, Guattari, Anti-Ödipus, a.a.O., S. 25.

³⁶¹ Virilio, Fluchtgeschwindigkeit, a.a.O., S. 99-100.

nem festen Dogma zu kommen. Für das Spektakel hört nichts auf, dies ist sein natürlicher und dennoch seiner Neigung widrigster Zustand.“³⁶²

Pierre Bourdieu spricht von der „fast vollständigen Diskontinuität journalistischen Berichtens“³⁶³. Gilles Deleuze zur Darstellung eines Ereignisses in den Medien:

„Ich glaube nicht, daß die Medien sehr berufen sind oder sehr viele Möglichkeiten haben, ein Ereignis zu erfassen. Zunächst zeigen sie oft den Anfang oder das Ende, während ein – selbst kurzes, momentanes – Ereignis andauert. Und dann wollen sie etwas Spektakuläres, während ein Ereignis nicht zu trennen ist von toter Zeit. Damit ist nicht einmal gemeint, daß es tote Zeiten vor und nach dem Ereignis gibt, die tote Zeit ist im Ereignis, zum Beispiel verschmilzt der Augenblick des brutalsten Unfalls mit der unermeßlichen Ausdehnung der leeren Zeit, in der man ihn kommen sieht – Zuschauer von etwas, das sehr lange in der Schwebeliege bleibt, das noch nicht ist. Das gewöhnlichste Ereignis macht uns zu Sehern, während die Medien uns zu bloß passiven Zuschauern und schlimmstenfalls zu Voyeuren machen.“³⁶⁴

Zygmunt Bauman führt hingegen aus: *„Beim ‚konsumistischen Syndrom‘ dreht sich alles um Geschwindigkeit, Überschuss und Abfall.“*³⁶⁵ Geschwindigkeit der Information, Überschuss z.B. der TV-Kanäle, Zappen³⁶⁶, Abfall der inkompletten und „veralteten“ Information. „Aber Geschwindigkeit ist dem langfristigen und vorausschauenden Denken nicht förderlich“³⁶⁷, worauf Zygmunt Bauman hinweist.

Ähnlich wie in Kafkas Geschichte von der „Kaiserlichen Botschaft“³⁶⁸ ist für das inkomplette Individuum stets die nächste Nachricht zu rezipieren, und die nächste, die nächste... Und mehr noch, wie Norberto Bobbio meinte:

„Heute helfen uns die Wissenschaften, das Sonnensystem, die Galaxien zu verstehen; wir haben Tausende, Millionen von Fakten gelernt, von denen die Alten nichts wussten. Und doch ist uns die Welt immer unbegreiflicher, immer undurchschaulicher geworden. Je mehr wir wissen, umso mehr werden wir uns dessen bewusst, dass wir unwissend sind.“³⁶⁹

Gernot Böhme beschäftigte sich mit den grundlegenden Parametern des Wissens und kam dabei zu einem wichtigen Schluss:

³⁶² Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, a.a.O., S. 57.

³⁶³ Bourdieu, Über das Fernsehen, a.a.O., S. 136.

³⁶⁴ Gilles Deleuze, Über Leibniz, in: ders., Unterhandlungen. 1972-1990, a.a.O., S. 227-236, hier S. 232.

³⁶⁵ Zygmunt Bauman, Leben als Konsum, a.a.O., S. 113. Hervorhebung im Original.

³⁶⁶ vgl. zur „Kunst des Zappens“ etwa Zygmunt Bauman, Leben in der Flüchtigen Moderne, a.a.O., S. 241.

³⁶⁷ Zygmunt Bauman, Flüchtige Moderne, a.a.O., S. 245.

³⁶⁸ Franz Kafka, Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: ders., Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer, 1980, S. 59-60.

³⁶⁹ Norbert Bobbio, Wir wissen immer weniger. In: Die Zeit, Nr. 1 vom 29.12.1999, S. 41-42; hier S. 42. Das Gespräch führte Otto Kallscheuer.

„Wissen, so lautete unsere Definition, ist eine Form der Teilhabe an Sachverhalten. Man kann Wissen objektivieren und damit für jedermann bereitstellen, indem man es in Daten und Texten kodiert und abspeichert – das ist richtig. Doch damit der Benutzer etwas davon hat, muss er das objektivierte Wissen revitalisieren, er muss durch die Daten und Texte hindurch den Bezug zu dem wiederherstellen, von dem die Daten und Texte handeln. Er muss, kurz gesagt, Information wieder in Wissen verwandeln. Was die Datensysteme nicht leisten und was deshalb als eine schier nicht zu bewältigende Aufgabe an den Benutzer zurückfällt, ist Bewertung, Synthese und Vergessen.“³⁷⁰

Dazu ist der gasförmige Körper nicht fähig: Weder Bewertung noch Synthese und Vergessen, schon gar nicht Handeln fallen in seinen Aktionsradius: „wir werden informiert, aber wir empfinden nichts dabei, d.h. wir werden apathisch.“³⁷¹ In diesem Zug sehen wir eine gewisse, vielleicht oberflächliche Nähe zum christlichen Gott, der in das Geschehen auf der Erde nicht eingreift, sondern alles nur beobachtet, aber auch zum griechisch-antiken Gott Hades, wie Aischylos ihn beschrieben hat: „Streng fordert Hades Rechenschaft von den Menschen unter der Erde, / alles sieht er und schreibt es fest ins Gedächtnis.“³⁷²

Benjamin erinnerte an die Antike: „Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden.“³⁷³ Lukian zum „Kampf“ des Menschen mit Gott oder seinen Göttern:

„Ferner wollte es auch nicht allen einleuchten, daß die Götter sich mit der Vorsorge für unsre Angelegenheiten abgeben sollten, sondern es gab einige, die ihnen alle solche Sorgen abnahmen und (wie wir's mit alten Bedienten zu machen pflegen) sie gleichsam zur Ruhe setzten; so daß die Götter dieser Herren in der Weltkomödie sozusagen die Statisten machten.“³⁷⁴

Dem gasförmigen Körper fehlt dabei aber jedes göttliche Gepräge, im Gegenteil: Er will in der Menge untergehen: „Auf die Uniformität folgt die Unsichtbarkeit.“³⁷⁵ Stattdessen gilt dem gasförmigen Körper: „Innerhalb der Datensysteme sind im Prinzip alle Informationen gleichwertig.“³⁷⁶ Die physische Beschaffenheit geht dabei Hand in Hand mit diesen Parametern, Gilles Deleuze:

³⁷⁰ Gernot Böhme, Bildung als Widerstand. In: Die Zeit, Nr. 38 vom 16.9.1999, S. 51.

³⁷¹ Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 52.

³⁷² Aischylos, Die Orestie. Die Wohlwollenden. In: Aischylos, Werke in einem Band. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1987 (Bibliothek der Antike), S. 248-283, hier S. 259. In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 807-851, hier Gesamtseite 820.

³⁷³ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 169.

³⁷⁴ Lukian, Ikaromenippus oder Die Luftreise, a.a.O., S. 118-119 (Gesamtseiten 6472-6473).

³⁷⁵ Paul Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 101.

³⁷⁶ ebenda.

„Ein Atom ist ein Bild, das so weit reicht wie seine Wirkungen und Reaktionen. Mein Körper ist ein Bild, also ein Ensemble von Aktionen und Reaktionen. Mein Auge, mein Gehirn sind Bilder von Teilen des Körpers. Wie kann mein Gehirn Bilder enthalten, wenn es selbst eines unter anderen ist? Und kann ich auf dieser Ebene überhaupt noch von Ich, von Auge, Gehirn und Körper reden? Allenfalls aus Bequemlichkeit, denn es gibt nichts mehr, was sich in dieser Weise identifizieren ließe. Eher könnte man sagen, es handelte sich um einen gasförmigen Zustand. Ich, mein Körper, wäre eher eine Menge von Atomen und Molekülen, die sich unablässig erneuern. Kann ich überhaupt von Atomen sprechen? Sie unterscheiden sich nicht von Welten, atomaren Wechselwirkungen. (...) Dieser Materiezustand ist zu heiß, als dass man noch feste Körper unterscheiden könnte. Es ist eine Welt universeller Veränderlichkeit, universeller Wellenbewegung, des universellen Plätscherns: in ihr gibt es weder Achsen noch Zentrum, weder rechts noch links, weder oben noch unten...“³⁷⁷

Ist der gasförmige Körper, dies sei der Wunschtraum, überall zur gleichen Zeit, ist die Verteilung der Gasmoleküle von höchster Bedeutung – aber auch dafür ist gesorgt:

„So können sich die Gasmoleküle in einem gegebenen Volumen auf höchst unterschiedliche Weisen verteilen; es ist z.B. vorstellbar, dass sie sich alle in einer Ecke anhäufen und dort einen sehr hohen Druck entstehen lassen, während in dem restlichen, unbesetzten Teil des Raums zeitweise ein absolutes Vakuum herrscht. Ein solcher Zustand ist zwar theoretisch möglich, jedoch nicht natürlich – in dem Sinne, dass das System ihn augenblicklich wieder verlassen würde, um schleunigst zu einem natürlichen Zustand, dem des thermodynamischen Gleichgewichts, zurückzukehren. Druck und Temperatur bleiben (...) gleichmäßig verteilt und hängen, wie es das Gesetz von Boyle-Mariotte besagt, mit dem Volumen zusammen.“³⁷⁸

Der menschliche Körper wird zunehmend negiert, so Paul Virilio:

„Der Körper wird insoweit ausgeschaltet, daß die elektromagnetischen Impulse der neuen *Fernsteuerungen* zum Beispiel mit Hilfe des Zappens zur Verhaltensträgheit des Individuums führen, und in bezug auf den Cybersex bedingt das Gesetz des geringsten Aufwands schließlich die Ausschaltung des Geliebten als beseeltes Wesen.“³⁷⁹

Und weiter:

„Angesichts dieses maßlosen Ineinandergreifens von Aktion und Teleaktion, von Präsenz und entfernter Telepräsenz vermischen sich die Intensität der Übertragungssignale der Maschinen und die Intensität der Nervenimpulse, um mit der Ausdehnung des sideralen oder territorialen Raumes diejenige des tierischen Körpers auszulöschen... Der *energetische Körper* wird auf die Maschine übertragen, oder genauer: die

³⁷⁷ Deleuze, Kino 1, a.a.O., S. 87.

³⁷⁸ Ivar Ekeland, Chaos. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2000 (Domino, Band 28), S. 101-102. Das Gesetz von Boyle-Mariotte: „Das Gesetz besagt, dass der Druck eines idealen Gases proportional zu seiner Dichte und seiner absoluten Temperatur ist.“ (ebenda, S. 113)

³⁷⁹ Virilio, Fluchtgeschwindigkeit, a.a.O., S. 154. Hervorhebung im Original.

Bewegungsbefehle werden von einem ‚Körper‘ auf einen anderen übertragen, von einem Gerät auf ein anderes, *ohne jeglichen Kontakt mit irgendeiner Oberfläche*: das Interface ‚Mensch-Maschine‘ eliminiert so einen nach dem anderen alle physischen Träger, auf diese Weise eine dauernde SCHWERELOSIGKEIT zwischen dem Lebewesen und dem Ort verwirklichend; die berühmte REALZEIT trägt dazu bei, mit dem realen Raum zugleich die Gesamtheit der Körper, die sich in ihm befinden, zu vernichten, und das zugunsten einer zweifelhaften umfassenden Virtualisierung der Ausdehnung und der Dauer.“³⁸⁰

Eine Tendenz, deren Ursprung lange zurückliegt. Paul Virilio:

„Mit der durch die Industrie ermöglichten zunehmenden Vielfalt der Kommunikationsmittel (Zug, Automobil, Flugzeug, Radio, Telephon, Fernsehen) wächst die Macht der Information in gleichem Maße wie die Informationen der Macht. (...) In der Folge kann man das Phänomen eines ‚Verzichtes auf das Tier‘ und später dasjenige einer ‚Entstofflichung‘ beobachten: Nicht nur das Tier (das Last-, Zug- und Lauftier) verschwindet zugunsten der Maschine, selbst das technische Übertragungsvehikel hat die Tendenz, hinter der ausgestrahlten Botschaft, letztlich zugunsten eines plötzlichen Radio- oder Radarsignals zu verschwinden...“³⁸¹

So wird selbst das technische Instrumentarium in den Hintergrund verschoben: „Eine zunehmende Miniaturisierung der Elemente und der Verfahren, anders ausgedrückt, eine statistisch eindeutige Tendenz zum gezielten Verschwinden, zum Verschwindenlassen der Apparatur, sogar des Apparates...“³⁸² Dabei wird nicht mehr reflektiert, kaum fällt es mehr auf, dass die westliche Kultur die „Goldwährung“ ist, die Natur, von der aus das Andere gesehen wird.³⁸³

Wo wäre der gasförmige Körper nun am besten aufgehoben als im Zentrum eines Schwarzen Loches, in dem aufgrund maximaler Gravitation und Verdichtung die Zeit stillsteht, so „daß die konkrete Umgebung für es nur noch eine einzige Dimension aufweist, DEN PUNKT...“³⁸⁴ Paul Virilio:

„Jetzt fällt es nicht mehr schwer, sich vorzustellen, daß das Verschwinden der politischen Grenzen europä- und weltweit nur die Spitze des Eisberges darstellt, mit anderen Worten, das Vorzeichen einer Zeitkatastrophe, bei der neben dem *Widerstand der Entfernungen* auch derjenige der *Dimensionen* des materiellen Raums versinkt und verschwindet: der Punkt, die Linie, die Fläche und das Volumen büßen in zunehmendem Maße ihre klassischen geometrischen Merkmale ein zugunsten der unvermittelten Maßlosigkeit der bereits erwähnten *Supraleiter-Umgebung*, einer immateriellen Umwelt, in der die Dyna-

³⁸⁰ Virilio, Rasender Stillstand, a.a.O., S. 121. Hervorhebungen im Original.

³⁸¹ Virilio, Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung, a.a.O., S. 209.

³⁸² ebenda, S. 223.

³⁸³ vgl. Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 70-71.

³⁸⁴ Virilio, Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung, a.a.O., S. 176-177. Hervorhebung im Original.

mik der Flüssigkeiten und Gase weniger eine des Wassers bzw. der Luft ist als vielmehr eine der Wellen, die die Informationen transportieren.“³⁸⁵

Wird in diesem Wunschtraum der Ereignis(!)horizont überschritten, steht die Zeit still, könnte alles untersucht werden: ein Fall für Borges' „unerbittliches Gedächtnis“. Merleau-Ponty erinnert an das Phänomen Zeit: „Es ist der Zeit wesentlich, sich zu bilden, und nicht zu sein, nie vollständig konstituiert zu sein. (...) ein thetisches Bewußtsein *der* Zeit, das alle Zeit beherrschte und überschaute, zerstörte das Phänomen der Zeit.“³⁸⁶

Die Ewigkeit als Nicht-Vergehen der Zeit ist also für den Menschen unvorstellbar, bedeutet wohl auch, nicht zu leben:

„Zu Unrecht hat Bergson die Einheit der Zeit aus ihrer Kontinuität *erklären* wollen, denn dies läuft unter dem Vorwande unmerklicher Übergänge zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf deren Vermengung und schließlich auf die Negation der Zeit hinaus. Doch zu Recht hat er an der Kontinuität der Zeit als einem wesentlichen Phänomen festgehalten. Nur bedarf es der Aufklärung. Der Augenblick C und der Augenblick D, wie nahe immer einander benachbart, sind nie ununterscheidbar, denn dann gäbe es gar keine Zeit, doch sie gehen ineinander über und C wird D, da C nie etwas anderes gewesen ist als die Vorwegnahme des D als gegenwärtigen und seines eigenen Überganges in die Vergangenheit. Und dies wiederum besagt, daß jede Gegenwart wieder die Gegenwärtigkeit der gesamten Vergangenheit behauptet, die sie verdrängt, und die der gesamten Zukunft vorwegnimmt, daß die Gegenwart wesensmäßig nicht in sich selbst eingeschlossen ist, sondern auf eine Zukunft und eine Vergangenheit hin sich selber transzendiert. Was ist, ist nicht eine Gegenwart, sodann eine andere Gegenwart, die der ersten im Sein folgte, ja auch nicht nur eine Gegenwart mit Vergangenheits- und Zukunftsperspektiven, gefolgt von einer anderen Gegenwart, in der diese Perspektiven eine Umwälzung erführen, so daß ein identischer Zuschauer notwendig wäre, um die Synthesis der sukzessiven Perspektiven zu vollbringen: Es gibt nur eine einzige, sich selbst bestätigende Zeit, die nichts zur Existenz zu bringen vermag, ohne es schon als künftig gegenwärtig und vergangen gegründet zu haben, und die mit einem Schlage sich selber gründet.“³⁸⁷

Merleau-Ponty weiter: „Wir müssen die Zeit als Subjekt, das Subjekt als Zeit begreifen.“³⁸⁸ Und schließlich:

„Nochmals, die ‚Synthesis‘ der Zeit ist eine Übergangssynthese, die Bewegung eines sich entfaltenden Lebens, und sie ist auf keine Weise zu vollziehen denn durch das Leben dieses Lebens, es gibt keinen Ort der Zeit, die Zeit ist es selbst, die sich selber trägt und immer neu hervorbringt.“³⁸⁹

³⁸⁵ ebenda, S. 185-186. Hervorhebungen im Original.

³⁸⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 471-472. Hervorhebung im Original.

³⁸⁷ ebenda, S. 478. Hervorhebung im Original.

³⁸⁸ ebenda, S. 480.

³⁸⁹ ebenda, S. 481.

Der gasförmige Körper schert im Schwarzen Loch aus diesem System aus; Paul Virilio:

„(...) das Plötzliche des Unfalls impliziert dermaßen viele Ereignisse innerhalb kürzester Zeit, daß das normale Auge sie nicht alle zu erfassen vermag, sondern sich auf ihr Resümee beschränkt. Der Zeitablauf der Erzählung scheint mit dem Sehvorgang unvereinbar zu sein, und man muß – um überhaupt noch etwas zu sehen – paradoxerweise mit einer ‚Sehstörung‘ arbeiten, mit einer Verlangsamung: der *Zeitlupe*.“

Die Zeitlupe ist aber nicht der letzte Schritt: „Wenn die Intensität des echtzeitlichen Augenblicks tatsächlich die Oberhand über die Dichte der Ausdehnung des Realraums gewinnt, dann *erstarrt jede Dauer* und der Stillstand erreicht ungeheure Ausmaße.“³⁹⁰ Dies wäre der einzige Fall der Möglichkeit einer kompletten Ausschöpfung eines Themas, ist aber mit der Katatonie verbunden, Guy Debord dazu:

„Das zuschauende Bewußtsein, als Gefangener eines verflachten Universums, das durch *den Bildschirm* des Spektakels begrenzt ist, hinter den sein eigenes Leben verschleppt worden ist, kennt nur noch *Scheingesprächspartner*, die es einseitig mit ihrer Ware und der Politik ihrer Ware unterhalten. Das Spektakel in seiner ganzen Ausdehnung ist sein eigenes ‚Spiegelzeichen‘. Hier wird der Scheinabgang eines generalisierten Autismus inszeniert.“³⁹¹

Könnte die Beschränkung auf einen einzigen Moment der Ent-Subjektivierung durch die jeweils fehlende nächste Information entgegenwirken, könnte nun der gasförmige Körper die Information der Totalität eines gegebenen Momentes ausschöpfen, da er doch nun volle Kontrolle über einen gegebenen Moment hat? Der Wunsch, alles wissen zu wollen, „*der ganzen Welt telepräsent*“³⁹², der Mangel, es nicht zu können, wird von der Medienwelt suggeriert – selbst im Flugzeug sind wir nicht sicher vor der vorgefertigten Form der Information, worauf Paul Virilio hinweist:

„Der Verlust der Reiseeindrücke wurde kompensiert durch die Ausstrahlung eines Films auf einer großen Leinwand. Der Reisende erschließt sich die Welt zwar immer noch mit dem Auge, allerdings übernimmt jetzt der kinematische Motor für ihn das Vorübergleiten einer Landschaft, die wegen des Verfremdungseffekts der Höhe verschwindet und erstarrt.“³⁹³

³⁹⁰ Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*, a.a.O., S. 196. Hervorhebung im Original.

³⁹¹ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 185. Hervorhebungen im Original.

³⁹² ebenda, S. 41.

³⁹³ Virilio, *Die Eroberung des Körpers*, a.a.O., S. 94.

Das Individuum antwortet darauf mit der Wunschmaschine des alles beobachtenden gasförmigen Körpers, ist bereit, sich dafür ins Schwarze Loch zu stürzen: unendliche Geschwindigkeit, maximale Beschleunigung in der Aufzeichnung, absoluter Stillstand im Moment:

„Unser Planet ist nicht nur aufgrund der materiellen Verschmutzung der lebensnotwendigen Substanzen (der Luft, des Wassers, des Bodens) von Grund auf entwertet, auf eine weniger offensichtliche Weise ist er es auch aufgrund der *immateriellen Verschmutzung* der (dromosphärischen) Entfernungen, die uns dazu verleitet, uns insbesondere mittels der Errungenschaften der sogenannten ‚Fluchtgeschwindigkeit‘ vom ‚irdischen Bezugspunkt‘ der sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung der Geographie freizumachen, die uns aber auch zwingt, die Bezugspunkte, den Kontakt mit den materiellen Oberflächen, zu verlieren, um unser ‚interaktives‘ Tun in die Außenwelt eines schwerelosen Raums einzuschreiben, d.h. um innerhalb der *kybernetischen Bahn* einer zweiten Realität unmittelbar teleagieren zu können. (...) Neben der dauernden Ausdehnung einer weniger zyklischen als künftig vielmehr *sphärischen* (dromosphärischen) Zeit, weitet sich nicht mehr nur die Tiefe der Vergangenheit aus, denn wir erleben gerade die Ausweitung der *Gegenwart*, einer *andauernden und ausgedehnten Gegenwart* jedoch, die nichts anderes ist als die blitzartige Globalisierung der Echtzeit der Telekommunikation. Mit anderen Worten, sie ist nichts anderes als die *oberflächliche Zeit* einer Telepräsenz, die bei uns heute dasselbe Erstaunen, was sage ich, dieselbe Verblüffung hervorruft, wie sie die Menschen des 18. Jahrhunderts angesichts der ‚geologischen‘ Entdeckung einer *Zeittiefe* von mehreren Millionen Jahren empfunden haben.“³⁹⁴

Diese „unerwartete *globale Ausdehnung der Gegenwart*“³⁹⁵ trägt als Resultat ein Ich in der Katatonie, denn: „(...) die Unbeweglichkeit setzt (...) die wechselseitige Neutralisierung aller aufeinander bezogenen Mikrobewegungen voraus.“³⁹⁶ Paul Virilio spricht allgemein von der „Bewegungslosigkeit und Passivität des modernen Menschen.“³⁹⁷

Und vor uns haben wir eine Abart der Hikikomori, jener Japaner, die als Eremiten in ihren Zimmern leben: „Teleshopping, Telearbeit zu Hause, verkabelte Wohnungen und Häuser, KOKONISIERUNG, wie man sagt“³⁹⁸: „*mit der endgültigen Verneinung des Kommens und Zurückkommens, weil alles an Ort und Stelle verbleibt, indem es ununterbrochen ankommt.*“³⁹⁹ Und Zygmunt Bauman weist darauf hin, dass das „Konsumieren (...) eine höchst

³⁹⁴ Virilio, Fluchtgeschwindigkeit, a.a.O., S. 183-184. Hervorhebungen im Original.

³⁹⁵ ebenda, S. 185. Hervorhebung im Original.

³⁹⁶ Deleuze, Kino 1, a.a.O., S. 125.

³⁹⁷ Virilio, Die Eroberung des Körpers, a.a.O., S. 112.

³⁹⁸ Virilio, Fluchtgeschwindigkeit, a.a.O., S. 34. Hervorhebung im Original. Vgl. auch ders., Rasender Stillstand, a.a.O., S. 114.

³⁹⁹ Virilio, Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung, a.a.O., S. 159. Hervorhebung im Original.

einsame Aktivität“ ist, „selbst dann, wenn sie gemeinsam praktiziert wird.“⁴⁰⁰ Bindungen, eingegangen während des Konsums, sind instabil.⁴⁰¹

Paul Virilio: „So hätte die Wissenschaft in der Tat eine neue Gesellschaft hervorgebracht, deren Mitglieder alle gleich schlafenden Spionen dahindämmern und illusorische Tage erleben (...).“⁴⁰² Und Guy Debord: „Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens.“⁴⁰³ Dies wirkt sich, worauf Paul Virilio hinweist, auch auf die Mobilität aus:

„Schon ist die vergeblich durchwanderte Welt nichts weiter mehr als ein schmales Ruhebett, die größten zurückgelegten Entfernungen nur noch eine Folge kleiner Bewegungen, die den halb ruhenden Körper weniger ermüden denn erfreuen, es sei denn, die Macht der Bewegungslosigkeit verwandelt den Genießer am Ende in einen lebendigen Toten, indem sie dazu führt, dass er sich nicht mehr an sich selbst zu erinnern vermag, so daß er jemanden braucht, der ihm seine Körperstellung sowie den Ort, an dem er sich befindet, nennt. So wie dieser Römer, der sich aus dem Bad zu seiner Sänfte tragen ließ und seine Sklaven fragte: ‚Sitze ich jetzt?‘“⁴⁰⁴

Zunächst folgte, so Paul Virilio, die Epoche der „Mobilität“, aber:

„Heute hingegen kehrt sich die Situation um, denn jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts folgt auf die berühmte MOBILISIERUNG DER öffentlichen und privaten TRANSPORTMITTEL die IMMOBILISIERUNG DER ÜBERTRAGUNGEN, diese häusliche Bewegungslosigkeit, die von einigen bereits als KO-KONISIERUNG bezeichnet wird. (...) Weit davon entfernt, die Spitze des häuslichen Komforts zu bedeuten, stellt die DOMOTIK eine besondere Art von Unfall dar, der nur mit der Situation verglichen werden kann, die auf einen Verkehrsunfall folgt, die zeitweise oder dauernde Invalidität nämlich, die Lähmung, aber eine etwas besondere ‚Lähmung‘, weil sie freiwillig ist.“⁴⁰⁵

Die „Reise“ ist dabei, ihren bevorzugten Platz zu verlieren:

„Es geht nicht mehr um die Internierung der Körper in der kinetischen Zelle der Reise, sondern in einer Zelle außerhalb der Zeit. Diese bestünde in einem elektronischen Terminal, wo den Instrumenten die Organisation unseres intimsten Lebensrhythmus anvertraut wäre. Wir selbst müßten uns überhaupt nicht mehr fortbewegen, die Autorität des elektronischen Rhythmus reduzierte unseren Willen auf Null... irgendwie hätte das Sehen der Lichtbewegungen auf dem Bildschirm die Suche nach jeder Eigenbewegung ersetzt. Charles Schreider schreibt: ‚Für die Zukunft kann man sich die Umwandlung von Bildern in Video-Signale vorstellen, oder mehr

⁴⁰⁰ Zygmunt Bauman, *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 102.

⁴⁰¹ ebenda.

⁴⁰² Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 105.

⁴⁰³ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 19.

⁴⁰⁴ Virilio, *Die Eroberung des Körpers*, a.a.O., S. 93-94.

⁴⁰⁵ Virilio, *Rasender Stillstand*, a.a.O., S. 114-115. Hervorhebungen im Original.

noch, eine Zerlegung der Bilder in digitale Signale, die auf verschiedenen Trägern gespeichert werden können...‘

So würde die Entwicklung der hohen technischen Geschwindigkeiten in das Verschwinden des Bewußtseins münden, wenn man unter Bewußtsein die unmittelbare Wahrnehmung der Phänomene versteht, die uns über unsere eigene Existenz unterrichten.“⁴⁰⁶

Virilio findet schließlich zu dem Begriff des „Komas“:

„Die häusliche Interaktivität, d. h. der zunehmende Verlust der Beziehung zur äußeren Umwelt, ist also wohl eine *technische Form des Komas*.

Ein ‚Koma‘ jedoch, das nicht zu diesem todesgleichen Zustand, diesem dauernden Koma führt, das die zuständigen Institutionen vor so große Probleme stellt, sondern es führt lediglich zu diesem ‚vegetativen Zustand‘ der häuslichen Bewegungslosigkeit der DOMOTIK, ein insgesamt ‚bewohnbares Koma‘, das im Gegensatz steht zum ‚bewohnbaren Verkehr‘ des traditionellen Gebäudes.“⁴⁰⁷

Und weiter: die Athleten, Stars des Sports, nehmen anabole Steroide, deren regelmäßige Zufuhr das Urteilsvermögen schwächt, so dass sie werden wie der lebende Tote oben, woran Paul Virilio erinnert; er stellt auch den Konnex zu Aldous Huxley her: „visuelle Aufmerksamkeit (...) ist zwar notwendig mit Augenbewegungen verbunden, ebenso zwangsläufig aber mit einer Hemmung der anderen Körperbewegungen.“⁴⁰⁸

Mit der Bewegungslosigkeit geht ein eigener Bewusstseinszustand einher. Traditionellerweise kann man mit Virilio sagen: „*Rausch bedeutet, sich zu desinformieren*.“⁴⁰⁹ Der gasförmige Körper hingegen lebt völlig im Rausch, sich ständig informieren zu müssen – „intensiv bis hin an die Grenze der Empfindungslosigkeit (Anästhesie)“⁴¹⁰. Denn jede Information kann nützlich sein, wie jedes Molekül: „Letzten Endes kann jedes Atom einen Nutzen haben, vorausgesetzt es ist auf das adäquate Gebiet ausgerichtet“, worauf Nicolas Bourriaud hinweist. Paul Virilio weiter:

„Wenn das Zentrum der extensiven Zeit wirklich die ‚Gegenwart‘ ist, das heißt das *Lebendige*, dann muß folglich anerkannt werden, daß dieses ‚lebhaftes‘ Wesen (Tier) das *Lebendige* ist, anders gesagt, das System der Zeitlichkeit des Wesens, *die metabolische Geschwindigkeit der Informationsaneignung* des erwähnten Beobachters. Da sein lebendiger Organismus die Aufgabe des Zentrums der relativistischen Raumzeit übernimmt, ist es vollkommen unmöglich, den Beobachter vom beobachteten Ding zu trennen,

⁴⁰⁶ Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 116-117.

⁴⁰⁷ Virilio, Rasender Stillstand, a.a.O., S. 122. Hervorhebungen im Original.

⁴⁰⁸ Virilio, Ästhetik des Verschwindens, a.a.O., S. 118.

⁴⁰⁹ Virilio, Die Eroberung des Körpers, a.a.O., S. 105. Hervorhebung im Original.

⁴¹⁰ Clemens-Carl Härle, Karte des Unendlichen, a.a.O., S. 111.

⁴¹¹ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 155.

womit die *relativistische Untrennbarkeit* weitestgehend das Prinzip der quantischen Untrennbarkeit vorweggenommen hat.⁴¹²

So ist „dieser nunmehr gesteuerte Betrachter nicht mehr vom betrachteten Gegenstand zu trennen.“⁴¹³ Denn, so erinnert Paul Virilio in Bezug auf die vollautomatische Wohnung:

„Schließlich ist der Mensch nicht mehr so sehr *in* der Architektur, es ist vielmehr die Architektur des elektronischen Systems, die in ihn eindringt, *die in ihm ist*, in seinem Willen zur Macht, seinen Reflexen, seinen kleinsten Wünschen, und das den ganzen Tag und die ganze Nacht hindurch...“⁴¹⁴

Sich informieren, aber mit solcher Schnelligkeit und in solcher Menge, dass jede aus der Information etwaig resultierende Handlung verunmöglicht wird: die nächste Information wird sie ermöglichen, die nächste... Ein Ende der Informationssuche wäre Stillstand, Langeweile⁴¹⁵, Zufriedenheit – Tod. Paul Virilio: „Paul Morands *Mensch in Zeitdruck* überlegt sich: „Man müßte etwas noch Idiotischeres finden, um den Lauf der Zeit vollständig aufzuhalten, *den totalen Verzicht auf jede Handlung*...“⁴¹⁶ Zweifellos eine Nicht-Tätigkeit, die die gesamte Aufmerksamkeit erfordert: „Mit der Zerstörung der Geschichte entrückt das zeitgenössische Ereignis selber augenblicklich in eine fabelhafte Entfernung, zwischen unüberprüfbaren Berichten, unkontrollierten Statistiken, unwahrscheinlichen Erklärungen und unhaltbaren Schlußfolgerungen.“⁴¹⁷

Der gasförmige Körper versucht also nicht umsonst, die modernen Medien zu überholen, die Information an ihrer Quelle, dem Ereignis, aufzunehmen, denn die Paranoia ist nie weit, und, wie Guy Debord es überspitzt formulierte: „So ist es denn unmöglich geworden, von jemandem etwas zu glauben, was man nicht selbst und direkt erfahren hat.“⁴¹⁸ Und weiter: „(...) niemand glaubt dem Spektakel so recht.“⁴¹⁹

Dabei wird die Information zum Fetisch, denken wir an Henri Lefebvre: Des Menschen „Produkte und (...) Werke funktionieren wie Naturwesen. Er muss sie objektivieren,

⁴¹² Virilio, *Rasender Stillstand*, a.a.O., S. 95. Hervorhebungen im Original.

⁴¹³ ebenda, S. 101.

⁴¹⁴ ebenda, S. 117. Hervorhebungen im Original.

⁴¹⁵ vgl. dazu die Ausführungen Zygmunt Baumanns zum Leben des Konsumenten, in: ders., *Leben als Konsum*, a.a.O., S. 129.

⁴¹⁶ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 116.

⁴¹⁷ Guy Debord, *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 208.

⁴¹⁸ ebenda, S. 210.

⁴¹⁹ ebenda, S. 252.

und die sozialen Objekte werden Dinge, Fetische, die sich wieder gegen ihn wenden.“⁴²⁰ Und ihn überleben. Brian Massumi:

„Waren sind Scharniere, die durch die Doppelung von Vollzug und Verzehr die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft füllen und so den Ort der Gegenwart besetzen („Lynn trägt eine Modeuhr mit Sicherheitsarmband... sie kostet...“). Waren sind Zeitschnallen, und Zeitschnallen eine Art Sicherheitsgurt. Sie versichern uns, daß wir *sind* und, dank der Tradition im Rücken (und an der Hand), sein werden. (...) Kaufen ist Vorsorge, eine Art Lebensversicherung. Wir wissen, daß unsere Tage gezählt sind, aber wenn wir dem kapitalistischen Imperativ folgen – Lassen Sie sich nicht einschüchtern, wählen Sie die richtige Uhr! –, brauchen wir nicht besorgt zu sein, daß es auch mit uns eines Tages zu Ende gehen wird. Auch wenn uns jemand einen Schlag versetzt, das Konsumgut tickt weiter.“⁴²¹

Marx galt die Ware als Mystifikation; für den gasförmigen Körper ist die Ware die Information, die fetischisiert wird.⁴²² Der Fetisch friert jede Handlung ein, Michel Foucault: „Der Blick, der beobachtet, hütet sich vor dem Eingreifen: er ist stumm und ohne Geste.“⁴²³

So „sieht Guy Debord die Menschen im Spektakel auf die Rolle von Zuschauern reduziert.“⁴²⁴ Und so ist auch der gasförmige Körper reiner Zuschauer, was ein wenig an die „stets objektive“ Rolle erinnert, die der Journalist einnimmt.⁴²⁵ Ein Künstler wie Bruno Serralongue stellt sich dabei bewusst in die Nähe zum Journalisten: Er

„arbeitet wie ein Pressephotograph, abgesehen davon, dass er keine offizielle Zulassung hat und gezwungen ist, seinen Apparat in der Nähe des Ereignisses aufzustellen, so dass er visuell die Linie kennzeichnet, die den Künstler vom Journalisten, dessen Vorgehensweise er scheinbar übernimmt, und den Profi vom schlichten Bürger trennt. Er begibt sich also an die Ränder der Information, übernimmt die Rolle des Zeugen, so als ob er das Portrait von Illegalen oder Streikenden machen würde. Serralongue fotografiert

⁴²⁰ Henri Lefebvre, Kritik des Alltagslebens. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit. Frankfurt/M. 1987, S. 184, zit. nach: Stephan Grigat, Fetischismus und Widerstand. Guy Debords Rezeption der Kritik der politischen Ökonomie und die Schwierigkeiten der Gesellschaftskritik nach Auschwitz. In: Stephan Grigat, Johannes Grenzfurthner, Günther Friesinger (Hg.): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin: Verbrecher Verlag, 2006, S. 37-78, hier S. 50.

⁴²¹ Brian Massumi, Everywhere you want to be. Einführung in die Angst, in: Clemens-Claus Härle (Hg.), Karten zu „Tausend Plateaus“. Berlin: Merve, 1993, S. 66-103, hier S. 72-73.

⁴²² vgl. Biene Baumeister, Zwi Negator, Proletarität – Kunst – Sprache. Situationistische Rekonstruktion und Aufhebung. In: Grigat, Grenzfurthner, Friesinger (Hg.): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale, a.a.O., S. 79-130, hier S. 87.

⁴²³ Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 121.

⁴²⁴ Grigat, a.a.O., S. 54.

⁴²⁵ vgl. Roger Spottiswoodes Film *Under Fire* (USA 1983) für eine populäre Darstellung des Dilemmas, das dieses Credo aufwirft. – Caroline Walker Bynum erinnerte in der Frage nach „Objektivität“ an Thomas Nagel: „(...) er behauptet, daß wahre Objektivität ‚alle menschlichen Sichtweisen, einschließlich der eigenen, umfassen müßte, ohne ihnen den Charakter von Sichtweisen zu nehmen‘“ (Thomas Nagel, *The View from Nowhere*, New York: Oxford University Press, S. 20, zitiert nach: Walker Bynum, a.a.O., S. 25 [Anm. 22]). Der gasförmige Körper ist dabei natürlich einer einzigen Sichtweise entledigt: seiner eigenen, denn er hat keine, kann sich allein schon der Schnelligkeit der auf ihn einströmenden Information wegen keine bilden.

jene Linie, die die Information, die ‚Meldung‘, und die Peripherie des Ereignisses, das ihr als Vorwand dient, trennt. Er siedelt sich außerhalb des Gesetzes an.“⁴²⁶

Sowohl der Journalist als auch der Künstler tragen aber eine gewisse Verantwortung dafür, was sie auswählen. Vilém Flusser stellt zum zeitgenössischen Fotografen fest, „daß sich die Szene desto besser enthüllt, je zahlreicher die Standpunkte sind, die ihr gegenüber eingenommen werden. Trotzdem handelt es sich bei einer solchen Überholung der Ideologien nicht um Wertfreiheit: Der Fotograf besitzt Kriterien, die ihm erlauben, unter den möglichen Standpunkten zu wählen.“⁴²⁷

Dem gasförmigen Körper fehlen hingegen solche Kriterien, daher muss er im Idealfall alle Standpunkte einnehmen - die Ewigkeit (worauf noch genauer einzugehen sein wird). Er scheut den „Horror der *Verantwortung*“⁴²⁸, von dem Zygmunt Bauman in Bezug auf den Konsumenten der „flüchtigen Moderne“ schreibt – er entscheidet nicht, er speichert wahllos. Die Informationsflut ist dabei ein wichtiger Bestandteil der Konsumkultur, so Zygmunt Bauman:

„Der gewaltige Informationsfluss ist kein Nebenarm des Demokratieflusses, sondern ein unersättliches Ansaugrohr, das seinen Inhalt abfängt und in riesige, aber stagnierende, abgestandene und künstliche Seen ableitet. Je gewaltiger dieser Strom ist, desto größer die Gefahr, dass das Flussbett austrocknet. Die Server dieser Welt speichern Informationen, damit die neue flüchtig-moderne Kultur das Lernen, als wichtigste treibende Kraft der Lebenspläne von Konsumenten, durch das Vergessen ersetzen kann. Server saugen alle Spuren von Dissens und Protest auf und speichern sie, sodass die flüchtig-moderne Politik ungetührt und ungebremst weiterfließen und Auseinandersetzungen und Argumente durch markige Sprüche und Fototermine ersetzen kann.“⁴²⁹

Dabei wird, so Bauman, die „‘reale Politik‘ (...) unschädlich gemacht“⁴³⁰:

„(...) da Schlagzeilen in einer mit Informationen übersättigten Gesellschaft in erster Linie (und wirkungsvoll!) dazu dienen, die Schlagzeilen des Vortags aus dem öffentlichen Gedächtnis zu löschen, haben all die Probleme, die in den Schlagzeilen als von ‚öffentlichem Interesse‘ dargestellt werden, eine sehr geringe Chance, vom Zeitpunkt der letzten Meinungsumfrage bis zum Zeitpunkt der nächsten Wahlen zu überleben.“⁴³¹

⁴²⁶ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 104-105.

⁴²⁷ Vilém Flusser, Filmerzeugung und Filmverbrauch. In: ders., Medienkultur, a.a.O., S. 89-102, hier S. 91.

⁴²⁸ Zygmunt Bauman, Leben als Konsum, a.a.O., S. 115.

⁴²⁹ ebenda, S. 142.

⁴³⁰ ebenda, S. 143.

⁴³¹ ebenda, S. 192. – Vgl. zur Informationsflut auch z.B. Zygmunt Bauman, Leben in der Flüchtigen Moderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 169.

Und Vilém Flusser ging darauf ein, dass Politik und Geschichte zunehmend mit Blick auf ihre mediale Verwertung gemacht werden:

„Die Menschen, die man in der Tagesschau sieht – nicht nur Staatspräsidenten und Sportler, sondern auch Terroristen und Wissenschaftler – sind nicht historisch handelnde ‚Helden‘, sondern Filmschauspieler, die mit einem Auge immer in die Kamera blinzeln. Der Mond ist von amerikanischen Astronauten ‚erobert‘ worden, damit man dies und die Ansprache Nixons auf der Leinwand sehen kann, und Terroristen entführen Flugzeuge, um dabei gefilmt zu werden. Nicht nur sind die Technobilder der große Voyeur, der hinter dem Schlüsselloch lauert, sondern die historischen Taten werden von Leuten vollbracht, die auf dieses Schlüsselloch schielen.“⁴³²

Guy Debord wies auf einen weiteren Umstand der Überflutung mit (nicht nur) Bildern und Information hin, jenen der Diskrepanz zwischen dem Ereignis und seiner Darstellung: „Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.“⁴³³ – Eine Vorstellung, die der gasförmige Körper absorbiert in seinem Zustand der Unbeweglichkeit: „Immobilisiert im verfälschten Zentrum seiner Welt, erfährt das zuschauende Bewußtsein in seinem Leben keinen Übergang mehr zu seiner Verwirklichung und zu seinem Tod.“⁴³⁴ Auch das Gedächtnis ist davon betroffen:

„Die Regierung des Spektakels, die nunmehr über alle Mittel zur Fälschung der gesamten Produktion, sowie der gesamten Wahrnehmung verfügt, ist zum absoluten Herrn über die Erinnerung geworden, wie auch zum unkontrollierten Herrn über die Pläne und Vorhaben, die der fernsten Zukunft Form gibt.“⁴³⁵

Dem faschistischen „Zuhörer“ ist das Gedächtnis, wie Klaus Theweleit ausführt, völlig unwichtig geworden.⁴³⁶ Zu den „fünf Hauptwesenszügen“ der „bis zum Stadium des integrierten Spektakulären modernisierte[n] Gesellschaft“ zählt Guy Debord denn auch die „immerwährende Gegenwart“, in der der gasförmige Körper lebt. „Die Konstruktion einer Gegenwart (...) wird durch den unaufhörlichen Rundlauf der Information erreicht (...).“⁴³⁷

Michel Foucault meint: „(...) wenn der Blick dem Wahren treu und der Wahrheit untertan ist, dann wird er eben dadurch zu einem souveränen Herrscher: der Blick, der sieht, ist ein Blick, der herrscht.“⁴³⁸ Der gasförmige Körper träumt von dieser Herrschaft, die er nie erlangen kann. Wie Botho Strauß es ausdrückte: „Wir erleben j e t z t die Stunde, die niemals

⁴³² Vilém Flusser, *Filmerzeugung und Filmverbrauch*, a.a.O., S. 100.

⁴³³ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 13.

⁴³⁴ ebenda, S. 139.

⁴³⁵ Debord, *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 202.

⁴³⁶ vgl. Theweleit, *Männerphantasien*. 2, a.a.O., S. 121-125.

⁴³⁷ ebenda, S. 205.

⁴³⁸ Foucault, *Die Geburt der Klinik*, a.a.O., S. 55.

kommt. Die Entwurfserfahrung ist der eigentlich virtuelle Gehalt der neuen Technik. Früher war, was der Fall ist. Heute wird, was wird. (...)“⁴³⁹

Nun könnte die Sammeltätigkeit des gasförmigen Körpers vielleicht auch eine Chance darstellen: Wir alle sind keine gasförmigen Körper in Reinkultur, daher ist es legitim, zu fragen, wie der gasförmige Körper als Künstler arbeiten würde. Er könnte die Informations-Teile neu zusammensetzen, ihnen eine andere Ausrichtung geben, manches wiederholen, anderes wegekürzen – kurz, wie ein DJ mit den Stücken, die ihm zur Verfügung stehen, arbeiten.

Aber der gasförmige Körper ist viel zu sehr damit beschäftigt, zu sammeln; jede Beschäftigung mit dem Gesammelten wird durch das Auftauchen neuer Inhalte unmöglich gemacht. Der gasförmige Körper ist ein Informations-Kapitalist, der anhäuft, ohne je die geringste Anstrengung der Investition zu machen, machen zu können. So viel Information, so wenig Zeit...

Mit dem gasförmigen Körper haben wir vor uns einen Sammler, der keine Minute Ruhe hat. Walter Benjamin hat über die Parallelen zwischen dem Sammler und dem Kultdiener hingewiesen, der Sammler habe „immer etwas vom Fetischdiener“ und habe „durch seinen Besitz des Kunstwerks an dessen kultischer Kraft Anteil“. ⁴⁴⁰ Der gasförmige Körper als Sammler hat sich dabei, im Anschluss an seine „gute Stube“, endgültig von der Sexualität gelöst, sie erfolgreich bis ins Nichts unterdrückt; Klaus Theweleit:

„Die sogenannte Sauberkeitserziehung zeigt sich (...) als ein Vorgang der Trockenlegung und der Installation von Schuldgefühlen. Die traditionelle Psychoanalyse beschränkt deren Folgen zu Unrecht auf die Erzeugung des ‚analens‘ Typus, des Zwangscharakters der Ordnung, des Pedanten, des Sammlers, Statistikers aus Lust, des bürofähigen Menschen oder begeisterten Positivisten. Die Folgen der ‚Sauberkeitserziehung‘ sind wohl umfassender. Sie erscheint, in ihrem Zwang zur Trockenlegung, als der zentrale Eingriff zur Durchsetzung der Sexualunterdrückung im weitesten Sinn; und, verbunden mit der Installation der Schuldgefühle der Erwachsenen in den kindlichen Körpern, als der wesentliche Vorgang zur Erzeugung der Sexualangst.“⁴⁴¹

Und weiter:

„Es entsteht ein Körper ohne Gefühl seiner psychischen Grenzen; die eigene Peripherie wird nicht oder nur teilweise und unsicher besetzt. Die Grenze, die die Körper dennoch bekommen, wird *von außen* gezogen, von den Drillinstanzen der imperialistischen Gesellschaft. (...) Das ist der Grund dafür, daß jede Art

⁴³⁹ Botho Strauß, Wollt ihr das totale Engineering? In: Die Zeit, Nr. 52 vom 20.12.2000, S. 59-61, hier S. 58. Hervorhebung im Original.

⁴⁴⁰ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 144, Anm. 8.

⁴⁴¹ Klaus Theweleit, Männerphantasien. 1, a.a.O., S. 429.

von Grenzziehungen so sehr im Zentrum faschistischer Propaganda und gesellschaftlicher Praxis steht.“⁴⁴²

Dabei kommt es sogar zum „sauberen Wasser“:

„Die ungeheure Erhöhung der Bedeutung des Wassers im Hygienisierungsprozess der bürgerlichen Gesellschaften, des Waschens mit Wasser, des Badens und Schwimmens im Wasser, in Flüssen und Seen gar – Verhaltensweisen, die sich seit dem 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der ‚sittlichen Überlegenheit‘ der Bürgerklasse über den absolutistischen Adel durchgesetzt haben, müssen wohl im Zusammenhang gesehen werden mit der gleichzeitig sich durchsetzenden gesellschaftlichen Ächtung anderer Feuchtigkeiten (vor allem der des Körpers), mit ihrer Deklassierung zu ‚Schmutz‘. Mit ‚Hygiene als neuer Frömmigkeit‘ ist aber nur eine Seite des Prozesses erfaßt.

Auf der Seite der Koppelung erotische Frauen/Wasser können wir jetzt endlich sehen, welche Frau es ist, die die bürgerlichen Männer mit der Entgrenzungssehnsucht in den Meeren, Quellen, Bränden, Flüssen ihrer poetischen Produktionen haben fließen lassen. Es ist die entgrenzte reine Frau, die erotische ‚schmutzige‘ bleibt auch hier ausgeschlossen. Das Wasser wird so zu einer ideologischen wie praktischen Waffe gegen die historische Möglichkeit sich befreiender Sexualität.

Als Versprechen des Meeres, der ‚unendlichen Vagina‘, verbirgt es nicht nur die Realität Frau, es fließt in dieser Form auch gegen die (‚schmutzige‘) Sexualität der Frau der unterdrückten Klasse und Schichten, der ‚proletarischen‘ Frau, während es aus der Waschschüssel dem Bürgersmann über den Leib spritzt als neue Religion Asexualität. Da ist es gar nicht ‚Wasser‘, es ist Anti-Schmutz.“⁴⁴³

Womöglich möchte der Faschist besonders gern gasförmiger Körper sein: Es würde ihm die Suche nach den Feinden erleichtern, überall zu sein, er könnte alles durchdringen, der Blick sein, dem nichts verborgen bleibt (hier stoßen wir wieder auf das Kino und seinen inhärenten Faschismus – wie, wieder, in Kubricks *2001*, wo der Astronaut Bowman am Ende zu einem gasförmigen Körper wird, in embryonaler Form, weil er alles gesehen hat, das ganze Universum und, im Zimmer, alle Zeiten). Endlich nicht mehr „blutiger Brei“ sein, „klebrige Masse“⁴⁴⁴, auch nicht mehr, und das ist ein „Fortschritt“, Stein, der immer eventuell aufbrechen könnte, entzwei sein, in zwei, sondern gasförmiger Körper, wo alles belebt ist und nichts lebt im Sinne der Flüssigkeiten. Eine Annäherung wird möglich, ohne dass man dabei an sich selbst erinnert würde: alles durchdringen, ohne dazuzugehören. „Gleichheit wäre Vielheit, Masse“, schreibt Theweleit über die Träume des faschistischen Mannes, „sie ist gerade das Gegenteil von ‚Einheit‘, die sich aus einem Oben/Unten, Außen/Innen etc. notwendig zusammensetzt.“⁴⁴⁵

⁴⁴² ebenda, S. 435.

⁴⁴³ ebenda, S. 437-438.

⁴⁴⁴ Theweleit, Männerphantasien. 1, a.a.O., S. 28.

⁴⁴⁵ ebenda, S. 89-90.

Dem gasförmigen Körper als Sammler ist nun die Information nicht nur zur Beute geworden. Er ist auch auf der Suche nach der Aura des Kunstwerkes, in seinem Sinne: des Ereignisses. Es ist etwas Verehrungswürdiges, sich zu informieren - die Wahrheit ist etwas sehr Schönes, wie es in Tony Scotts *The Last Boy Scout* (USA 1991) heißt. Es würde sich darum handeln, aus dem Leben ein Kunstwerk zu machen, wie dies schon die Antike träumte, und jeder Augenblick hätte seine eigene Aura. Jedes Objekt und jedes Subjekt, jedes Ereignis hat seine eigene Aura, die es aber durch die technische Reproduzierung verliert – so könnte man im Sinne Benjamins vielleicht argumentieren. Diesen Umweg sucht der gasförmige Körper auszuschalten, indem er sich direkt zum Zeugen des Ereignisses machen will.

Eine weitere Ähnlichkeit des gasförmigen Körpers zum Denken Walter Benjamins ist die Nähe zum Flaneur, zum Streuner: Wie dieser sich durch den Körper der Stadt bewegt, zapft sich der gasförmige Körper durch das Angebot an Informationen. „Der Immigrant, der Exilant, der Tourist, der in der Stadt Umherschweifende sind (...) die vorherrschenden Figuren der zeitgenössischen Kultur.“⁴⁴⁶ Dabei ist, so Nicolas Bourriaud, erinnert der Flaneur an einen „zeitgenössischen Zombie“⁴⁴⁷, ein Schritt folgt dem anderen, und die Ähnlichkeit zwischen Zombies und den zeitgenössischen Superhelden wurde etwa durch die Erfindung der populären „Marvel Zombies“ unterstrichen. Bourriaud weiter: „Der Künstler ist zum Prototyp des zeitgenössischen Reisenden geworden, zum *homo viator*, dessen Weg durch die Zeichen und die Formate auf einer zeitgenössischen Erfahrung der Mobilität, der Ortsveränderung und der Durchquerung beruht.“⁴⁴⁸ Und „die vorherrschenden Figuren unserer Bildwelt“ sind „die Expedition, das Umherirren, die Ortsveränderung“⁴⁴⁹.

„Der Flaneur erscheint als der Wissende“⁴⁵⁰, schreibt Michael Opitz in seiner Auseinandersetzung mit dem Benjaminschen Begriff: Sein Weg durch die Stadt ist einer, der stets zwischen Kenntnis der Vergangenheit und der Gegenwart pendelt, der alles in (richtige) Beziehung zu setzen vermag, hier liegt der Unterschied zum gasförmigen Körper: Dieser ist ein Umherschweifender, sich von Information zu Information weiterhangelnd, alles speichernd, aber nichts verstehend - bis der ideale gasförmige Körper schließlich versucht, alle erdenkliche Information in sich aufzunehmen, und Gabriel Orozcos Werk *Yielding Stone (Piedra Que Cede)* aus dem Jahr 1992 ähnelt: „eine Plastilinkugel, die, über den Asphalt der Stadt gerollt, durch die kleinen Abfallstücke, die an ihr hängen bleiben, immer größer wird.“⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Nicolas Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 51.

⁴⁴⁷ ebenda, S. 103.

⁴⁴⁸ ebenda, S. 122.

⁴⁴⁹ ebenda, S. 123.

⁴⁵⁰ Michael Opitz, Ähnlichkeit. In: ders., Erdmut Wizisla (Hg.), Benjamins Begriffe. Erster Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 15-49, hier S. 35.

⁴⁵¹ ebenda, S. 99.

Die moderne Kunst hat sich auch dieses Übermaßes an Information angenommen, denn wir existieren, so Nicolas Bourriaud, „in Zeiten, in denen nichts mehr verschwindet, sondern alles infolge einer frenetischen Archivierung angehäuft wird“⁴⁵². Weiters berichtet Bourriaud etwa:

„In einer Ausstellung von Jason Rhoades oder von Thomas Hirschhorn wird der Betrachter von allen Seiten angelockt: es ist ihm unmöglich, mit einem Blick die gesamte Installation zu überblicken, es scheint von vornherein klar, dass er nicht alles sehen kann. Er findet sich von einem chaotischen Zeichenstrom umgeben, der seine Fähigkeit, den Raum, in dem er sich befindet, zu beherrschen, übersteigt: Er wird von einer Strecken-Form erfasst, von einer raumzeitlichen Linie mitgerissen. *24 heures Foucault* von Thomas Hirschhorn (2003) hat mit diesem Exzess gespielt: in einer gigantischen Installation, die eine beeindruckende Informationsbatterie enthielt, konnte man sämtliche Auftritte von Michel Foucault im Radio und im Fernsehen ansehen, dazu eine ungeheure Menge von visuellen Dokumenten, und eine Armee von Fotokopierern stand zur Verfügung, um seine sämtlichen Werke zu kopieren; schließlich folgten Stunde für Stunde verschiedene Redner in einem Konferenzsaal aufeinander, der in der Mitte des ganzen Aufbaus lag, von Samstagmittag bis Sonntagmittag... Die Strecken-Form wird vor allem durch einen Informationsexzess definiert, der den Betrachter zwingt, in eine Dynamik einzutreten und sich einen persönlichen Weg zu bahnen.“⁴⁵³

Wir haben es beim gasförmigen Körper mit dem Paradox eines zwanghaften Streuers, der alles sehen, sich vollständig informieren will, der diesen persönlichen Weg, von dem Bourriaud spricht, scheut, zu tun. Seine Welt ist die „globalisierte Welt, die keine ‚Großen Erzählungen‘ mehr kennt“⁴⁵⁴, sein Künstler ist der DJ, der nicht neu erfindet, sondern Vorgefundenes neu arrangiert – das „hin- und hergerissene zeitgenössische Subjekt“⁴⁵⁵ zwischen Wurzel und Entfremdung. Der gasförmige Körper wohnt überall, wo er Zugang zur Information hat, er wohnt nur in der Information – in seiner idealen Ausprägung überall. Vilém Flusser:

„Folgendes Bild läßt sich von der Stellung des Menschen in der Gesellschaft – oder von der Gesellschaft als einem Gefüge von Menschen – entwerfen: ein Informationen speicherndes und Informationen erzeugendes Gewebe. In dieses Gewebe, das man sich aus Fäden gewoben vorstellen kann, strömen Informationen. Man kann diese Fäden ‚Kanäle‘ oder ‚Medien‘ nennen. Weiter stelle man sich vor, daß die Fäden sich auf verschiedene Arten kruzuen und daß sich an solchen Kreuzungen Informationen vermengen und stauen. Man kann diese Knotenpunkte mit verschiedenen Worten bezeichnen, je nach dem Interessenfeld, in dem man das Bild anzuwenden beabsichtigt: zum Beispiel mit Namen wie ‚Geist, Intellekt, Seele

⁴⁵² ebenda, S. 132.

⁴⁵³ ebenda, S. 125.

⁴⁵⁴ ebenda, S. 9.

⁴⁵⁵ ebenda, S. 52.

[sic!], oder mit Namen wie ‚Individuum, Einzelmensch‘ und schließlich mit Namen wie ‚Sender und Empfänger‘.⁴⁵⁶

Der gasförmige Körper ist ein solcher Knotenpunkt: Hier stauen sich die Informationen. Und ständig gibt es neue, es bleibt keine Zeit, ihre Aura wahrzunehmen, keine Zeit, als die Informationen zu sammeln, sich die Einzelheiten dieses „Daten-Tsunamis“⁴⁵⁷ einzuschreiben: „Übersättigung“, „chaotische Anhäufung“, „visuelle kritische Masse“ und „nomadische Bildwelt“ sind Begriffe, die Nicolas Bourriaud für diesen Zustand benützt⁴⁵⁸.

Vilém Flusser äußerte zudem die Meinung, dies betreffe auch die formale Struktur der Neuen Medien, ihre Maschinensprache sei der Deutung gegenüber gänzlich abhold: „Im Unterschied zu alphabetischen Texten sind die neuen Medien völlig oberflächlich (ganz unhintergründig), sie sind bequem empfangbar, dafür aber undurchsichtig für jene, die ihre Codes nicht lesen können.“⁴⁵⁹

In seine Extreme gedacht, hätte der gasförmig Körper letztlich keine Möglichkeit mehr, in irgendeiner Weise zu (re)agieren: So wäre ihm auch die Aktion des Kaufes verwehrt, das kapitalistische System würde hier an eine Grenze stoßen, die nicht zu durchdringen ist. Es zeigt sich hier, was Deleuze und Guattari schrieben: Der Kapitalismus funktioniert in seinen Fehlzündungen.

„Gegenwärtig wird das Fernsehen verwendet“, schreibt Vilém Flusser, „um den Empfänger seiner Botschaften zu einem spezifischen Verhalten zu führen, nämlich zum Verbrauch jener physischen und geistigen Güter, an denen die Besitzer des Fernsehens interessiert sind.“⁴⁶⁰ Für den gasförmigen Körper stehen die Informationswerte im Mittelpunkt. Natürlich muss er kaufen, allein schon, um zu überleben und um seine eingebildeten Mängel zu beheben, die ihm Teile der Information, die er sammelt, suggerieren. Gekauft wird schließlich auch die Information, die nur über Ströme von Geld fließen kann: Gebühren für TV und Internet für alle, die dem gedruckten Wort abhold sind.

Ohne Verdauung bleibt die Informationssuppe völlig sinnlos: Auf die Meldung von 400 toten Flüchtlingen folgt die Fernsehwerbung, „Trau dich!“, ruft Zalando, während Paula, die Kuh mit den braunen Flecken, hektisch rappt – „in der Werbung, der neuen Architektur der Macht“⁴⁶¹, wie Bourriaud schreibt. Dazwischen ein TV-Krimi, „nach wahren Begebenheiten“, und die neuesten Promi-News. „Anything Goes“ heißt ein Lied aus *Indiana Jones and*

⁴⁵⁶ Vilém Flusser, Glaubensverlust. In: ders., Medienkultur, a.a.O., S. 29-40, hier 29.

⁴⁵⁷ ein Begriff von Zygmunt Bauman, verwendet in: ders., David Lyon, Daten, Drohen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung, a.a.O., S. 34.

⁴⁵⁸ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 125-126.

⁴⁵⁹ Vilém Flusser, Alphanumerische Gesellschaft. In: ders., Medienkultur, a.a.O., S. 41-60, hier S. 58.

⁴⁶⁰ ders., Für eine Phänomenologie des Fernsehens. In: ders., Medienkultur, a.a.O., S. 103-123, hier S. 105-106.

⁴⁶¹ ders., Alphanumerische Gesellschaft, a.a.O., S. 60.

the Temple of Doom (von Steven Spielberg, USA 1984), dies ist die Devise der 1980er Jahre, die uns in dieser Hinsicht bis heute nicht verlassen haben. In ihrer Gesamtheit ergeben die Informationen, die TV und Internet abstrahlen, genau – gar nichts. Unter dem Strich kommt nichts heraus. Die Frage des Sinns kann nicht nur verneint werden, sie stellt sich dem gasförmigen Körper erst gar nicht. Und man kann noch weiter gehen: Selbst wenn er Sinn ergeben würde, könnte er dies z.B. durch die Länge der Beiträge in den Fernsehnachrichten gehen – was für ein Sinn wäre das dann? Man muss viele tote Flüchtlinge haben, um einen Beitrag mit Bildern machen zu können, der länger wäre als die Nachricht, dass im Fußball Bayern Hamburg 5:0 schlägt... Und, worauf Vilém Flusser hinweist: „Alle Programme sind im Grunde Werbung.“⁴⁶²

Aber das Problem des Fernsehens geht vielleicht noch tiefer, auch damit hat sich etwa Flusser beschäftigt. Er führte zu diesem Medium und seinen Inhalten aus:

„Die Botschaft ‚zielt‘ in verschiedene Richtungen. Ontologisch gibt sie vor, auf zwei Ebenen, als Darstellung und als Vorstellung der Welt, zu fließen. In die erste Kategorie gehören Programme wie Wochenschau, Ansprachen von Politikern und Live-Sendungen, in die zweite Programme wie Filme und Fernsehspiele.

Bei der Darstellung befindet sich die Botschaft auf derselben Wirklichkeitsebene wie ihre Bedeutung, bei der Vorstellung entsteht ein Bruch zwischen der Ebene der Botschaft und ihrer Bedeutung. Daher sind Darstellungen ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ – echte und falsche Symptome – und Vorstellungen ‚fiktiv‘ – auf Vereinbarung beruhend. Beim Fernsehen ist das Kriterium zur Unterscheidung zwischen den beiden Botschaftstypen nicht aus der Botschaft selbst, sondern aus einem vom Fernsehen gelieferten Kommentar zur Botschaft zu ersehen. Jede Fernsehbotschaft hat einen fiktiven Charakter. Alle Bilder und Töne erscheinen, als wären sie Symbole. Aber es gibt Kommentare, welche von einigen Bildern behaupten, sie seien Symptome. Zum Beispiel kann man den Bildern einer Mondlandung nicht entnehmen, ob sie im Laboratorium oder auf dem Mond aufgenommen wurden, und den Bildern eines Sportereignisses nicht, ob es sich um Sportler oder Schauspieler handelt, welche Sportler vorstellen. Der Ansager gibt dem Lesen den Schlüssel. Aber er kann selbst ein Schauspieler sein, der einen Ansager vorstellt. Dadurch wird die ganze Welt, welche das Fernsehen vorstellt – auch wenn es sie angeblich darstellt –, fiktiv. Die Folge ist ambivalent zu werten: Entweder verliert für den Empfänger der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion jede Bedeutung oder er überläßt die Unterscheidung einem anderen. Beides sind Symptome einer perniziösen Entfremdung.“⁴⁶³

Der gasförmige Körper versucht nun in seiner idealen Ausprägung, diesen Abgrund hinter sich zu lassen. Flusser weiter: „Bilder sind eine Art, die Wirklichkeit wahrzunehmen, und Bilder werden als Wirklichkeit wahrgenommen.“⁴⁶⁴ Gerade dieser nicht-fiktionale Aspekt

⁴⁶² Flusser, Für eine Phänomenologie des Fernsehens, a.a.O., S. 109.

⁴⁶³ ebenda, S. 108-109.

⁴⁶⁴ ebenda, S. 115.

des Mediums Fernsehen weckt im Menschen den Wunsch, dabeizusein, *vorher* dabeizusein: das TV zu überholen, überall gleichzeitig zu sein, die Information direkt aufzunehmen.

Ein Grund dafür ist nicht zuletzt, dass das Internet zu einer Potenzierung der Informationsexplosion geführt hat, es „ist das privilegierte Medium dieser Auswucherung von Informationen“, schreibt Nicolas Bourriaud und weist auf die „Atomisierung des Wissens in zahlreichen spezialisierten und voneinander abhängigen *Nischen*“⁴⁶⁵ hin:

„von Zeichen überlastet, versunken in einer ständig wachsenden Masse von Werken, verfügen wir nicht einmal mehr über eine imaginäre Form oder einen Begriff, um den *Neubeginn* zu denken, geschweige denn über eine vernünftige Alternative zu den wirtschaftlichen und politischen Rahmen, in denen wir leben.“⁴⁶⁶

Und es werden immer mehr Informationen: „jede Site explodiert in einer Myriade anderer Sites, das Netz ist eine wuchernde Verbindungsmaschine“⁴⁶⁷, ein vollständiger *data overload*, worauf auch Zygmunt Bauman eingeht:

„Seit dem 11. September 2001 ist der Datenberg der von der US-Army mit den jeweils allerneuesten Technologien betriebenen ‚Feindaufklärung‘ um 1600 Prozent angewachsen. (...) die Scharfrichter (...) können einfach die Informationsmenge nicht mehr bewältigen, die die von ihnen in Gang gesetzten Geräte erzeugen. Allerdings kommen die Geräte inzwischen ganz gut auch ohne sie aus und funktionieren auf sich allein gestellt ebenso gut (oder schlecht).“⁴⁶⁸

Ein großer Teil dieser Informationen entfällt auf Drohnen. Die Steuermänner, ihre Bediener, die, die bedient werden – und sie bedienen –, sind ihnen hoffnungslos ausgesetzt und der Informationsflut unterlegen, denn es „übersteigt die Aufgabe des Filterns die Kapazität der Filter, sobald sie entworfen und noch bevor sie einsatzfähig sind“:

„Als bei einem Hubschrauberangriff im Februar 2011 dreiundzwanzig Gäste einer afghanischen Hochzeit getötet wurden, konnten die in Nevada auf Knöpfe drückenden Bediener der Aufklärungsdrohne die Schuld für ihren Irrtum auf die Informationsüberflutung schieben und sich darauf berufen, daß ihre Bildschirme mit Daten ‚vollgerotzt‘ würden – sie verloren den Überblick, gerade weil sie auf die Bildschirme schauten.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 18. Hervorhebung im Original.

⁴⁶⁶ ebenda, S. 48.

⁴⁶⁷ ebenda, S. 127.

⁴⁶⁸ Zygmunt Bauman, in: ders., David Lyon, Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung, a.a.O., S. 111-112.

⁴⁶⁹ ebenda, S. 114.

Laura Poitras beschäftigt sich in *Citizenfour* übrigens auch mit dem „NSA-Data-Centre“, situiert in Bluffdale, Utah⁴⁷⁰: hier sollen Überwachungsdaten gespeichert werden, dies ist der Sitz eines weiteren wichtigen Schrittes hin zu einem gasförmigen Körper. Ist dieser nun direkt überall an diesen Orten der Informationsaufnahme, zuhause im Krieg, auf dem Laufsteg, in der Werbung, in jeder Hinsicht im Mainstream-Kino vor und hinter der Leinwand, auf jeden Filter verzichtend und stets Information konsumierend, muss er in der Perfektion des Moments verharren. In Stanley Kubricks *2001* ist es die Perfektion des Embryos - als paradoxer Endpunkt.

Gehen wir noch einmal kurz die Stadien durch, die Astronaut Bowman nach seiner Reise „beyond the infinite“ durchmacht. In seiner Raumkapsel ist er in einem barocken Raum gelandet, dessen Boden durch Neonquadrate erleuchtet ist. Gealtert, steht er in seinem Raumanzug in diesem seltsamen Ambiente. Schließlich sieht er sich selbst, weiter gealtert, ohne Raumanzug beim Einnehmen einer Mahlzeit.

Der zweite Bowman schiebt seinen Stuhl zurück, steht auf und geht ein paar Schritte, setzt sich wieder hin, um weiterzuessen. Da sieht er sich selbst, sieht einen dritten Bowman, kahl und als Greis, in einem Bett liegen. Der schwarze Monolith steht plötzlich wieder vor ihm. Der Greis streckt seine rechte Hand nach ihm aus. Plötzlich liegt ein Embryo in einer Kugel im Bett anstelle des Greises: Bowmans letzte (?) Reinkarnation.

Nach einem Schnitt schwebt der Embryo neben der Erdkugel – Emblem des Einzigartigen, des Fremden, des Außerirdischen, oder jenes Menschen, der durch seine einzigartige Reise ein Wissen erlangt hat, wie es kein Mensch zuvor hatte, und nun auf die Erde herabblickt – als Symbol jedes Menschen, der auf ihr lebt, einer als alle, überall. Es fehlt nur noch, dass der Embryo die Erdkugel in die Fruchtblase, seine Herberge, inkorporiert. Dieser gasförmige Körper ist bei Kubrick auch Ergebnis der „direkten Filiation“, von der die Faschisten träumten und wie sie Theweleit im zweiten Band seiner *Männerphantasien* beschreibt:

„Nicht mehr Sohn einer Mutter bin ich (...), nein, Sohn der Erde und meiner selbst, gemacht, über sie zu herrschen und über alles, was immer noch ‚Mensch‘ ist. (...) Es ist die Filiation der Macht, die sich über alle gesellschaftlichen Mächte hinwegsetzt. Sie gebiert ein großes Ich, so groß, daß es mit den Grenzen der Welt identisch werden kann. In der Konstruktion der Faschisten von der Wiedergeburt ist die Konstellation zusammengeschrumpft: nicht mehr Sohn Gottes ist das neugeborene Ich, sondern Sohn seiner selbst und der Geschichte. (...) Nur das neue Ich (als Teil einer größeren Ganzheit, deren Grenzen aber auch *seine* Grenzen sind) und die ‚Welt‘ stehen sich gegenüber – in einem Verhältnis, das das Ich nur als

⁴⁷⁰ Katrin M. Kämpf, Held im Bademantel. Laura Poitras‘ *Citizenfour* als reparative Lektüre einer paranoiden Welt, a.a.O., S. 259.

Herrschaftsverhältnis fühlen kann, weil es das einzige Verhältnis ist, in dem es Leben überhaupt erträgt, ohne zusammenzubrechen.“⁴⁷¹

Exkurs: Das Kino der Körper Walerian Borowczyks

Wie kann sich das Kino von der schematisierten Darstellung männlicher und weiblicher Körper lösen, wie könnte es in letzter Hinsicht auch den gasförmigen Körper hinter sich lassen? „Durch den Körper (und nicht mehr durch Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken.“⁴⁷² Ein „Kino der Körper“, das die Schemata hinter sich lässt, geht vielleicht vom hors-champ und den Randfiguren aus. Jacques Tati ist in *Play Time* (Frankreich/Italien 1967) einen Schritt in die Richtung eines Filmes gegangen mit einem Protagonisten, der immer nur am Rande, im Hintergrund zu sehen ist. Dafür tritt Hulot mit seinen Doubles auf:

„(...) in *Play Time* verfällt das Restaurant mit einer Wucht, die eine Beschreibung aufhebt, um daraus eine weitere entstehen zu lassen. Monsieur Hulot ist allzeit bereit, sich von den Bewegungen der Welt forttragen zu lassen, denen er zur Entstehung verhilft: den Bewegungen, die vielmehr auf ihn warten, um von sich aus zu entstehen. Das ganze Genie Tatis besteht in dieser schwachen Wellenbewegung, und dennoch führt sie überall zur Ausbreitung weiterer Messieurs Hulot, zur Bildung und Auflösung von Gruppen, zum Zusammenschweißen und Trennen der Figuren in einer Art von modernem Ballett (...).“⁴⁷³

Hier ist Hulot schon ein kleiner Gott, der den Turm von Babel zu Fall bringt, allgegenwärtig, ein Star, den paradoxerweise niemand kennt. „Ich = Ich [*Moi = Moi*] wird ersetzt durch „Ich ist ein anderer“ [*je est un autre*].“⁴⁷⁴ Aber auch die umgekehrte Bewegung ist denkbar und produziert ihre eigenen Körper:

„Im Theater kam es bei Piscator zu einer architektonischen und geometrischen Behandlung der Mengen, die später vom expressionistischen Film und insbesondere von Fritz Lang aufgegriffen wurde; deswegen gibt es die rechteckigen, dreieckigen oder pyramidalen Organisationen in *Metropolis*, aber wir haben es hier mit einer Menge von Sklaven zu tun. (...) Debussy ging für die Oper noch einen Schritt weiter: er wollte aus der Menge einen Brennpunkt [*foyer*] körperlicher und beweglicher Individuationen machen, die irreduzibel sind auf die ihrer Mitglieder (...). Genau diesen Punkt erreichte Eisenstein in seinen Filmen; die Bedingung war das *Subjekt-Werden* der Massen.“⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Theweleit, Männerphantasien. 2, a.a.O., S. 238.

⁴⁷² Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 244.

⁴⁷³ ebenda, S. 93. Hervorhebung im Original.

⁴⁷⁴ ebenda, S. 177. Hervorhebungen im Original. Der Verweis auf Rimbaud findet sich in Deleuzes Text auf S. 201.

⁴⁷⁵ ebenda, S. 399 (Anm. 13). Hervorhebungen im Original.

Gleichzeitig tauchen in *Play Time* Reisegruppen auf, die in der Reflektion von Glastüren eine zweite Heimat finden: „Bei Tati erhält die Glasscheibe und das ‚Schaufenster‘ einen optischen und akustischen Stellenwert par excellence“⁴⁷⁶. Auf das Flüssige verweist der Begriff der „Welle“ bei Deleuze⁴⁷⁷, und doch geht Tati darüber hinaus: Der unendlich verdoppelbare, verdoppelte Hulot weist aus der Sicht der Randfiguren bereits auf einen gasförmigen Körper hin, Randfiguren wie in den Filmen Richard Lesters, in Robert Bressons *L'Argent* (Frankreich/Schweiz 1983), in Michael Hanekes *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Österreich/Deutschland 1994), in Krzysztof Kieślowskis *Double vie de Véronique* (Frankreich/ Polen/Norwegen 1991) die Fotografie der Weronika.

Der Reisende, der Wanderer wäre eine Hauptfigur, wie in Peter Handkes *L'absence* (Frankreich/Deutschland/Spanien/UK 1992). Stanley Cavell:

„If Lévi-Strauss is right to relate a mythic question about walking to the fact of being human, a reminder that we are earthlings (an insight recaptured by Thoreau, who recognized walking as a gait natural only to man), then perhaps a man for whom running (or dancing) is natural has a claim to our spirituality. Whether or not there is a man in the moon, and whether or not there is life, or we put life, on the moon, it is analytically true that men do not inhabit the moon.“⁴⁷⁸

Ein wichtiger Punkt eines solchen Kinos wäre wohl auch die Abkehr vom Zwang des Möglichen: Man denke an das Foire-Theater, das gerade durch die ständigen Behinderungen, denen es ausgesetzt wurde, interessant war. Man denke auch an Richard Lesters Äußerung, das Bild störende Stromdrähte seien eben in der Nacharbeitung von *Help!* (UK 1965) als Notenlinien verwendet worden, in die man eben Musiknoten setzte – heute würde man diese Stromdrähte einfach per CGI wegretruschieren.⁴⁷⁹

In Tinto Brass' *T – Tra(nsgre)dire* (Italien 2000) ergreift zu Beginn der Exhibitionist, wie im Mittelalter, als das Zeigen der Scham zur Männervertreibung eingesetzt wurde, die Flucht vor dem entblößten Hintern der Frau, während ihre entblößte Scham ihn noch anzieht. Was hat sich hier, zwischen Vorder- und Rückseite, verändert? Milan Kundera sprach von der Vagina als Ort, an dem sich die Generationen treffen, während Guillaume Apollinaire den Hintern verehrte. Warum also? Der Hintern ist die Dialektik des Körpers: eine binäre Relation zwischen links und rechts, in der Mitte aber sitzt das Wesentliche, sowohl von Körper als

⁴⁷⁶ ebenda.

⁴⁷⁷ vgl. ebenda, S. 91-92.

⁴⁷⁸ Cavell, *The World Reviewed*, a.a.O., S. 80.

⁴⁷⁹ Steven Soderbergh, *Getting Away With It Or: The Further Adventures of the Luckiest Bastard You Ever Saw* also starring Richard Lester as The Man Who Knew More Than He Was Asked. London: Faber and Faber, 1999, S. 47.

auch von Erotik womöglich: Das Gesicht ist und isst, der Körper hingegen, verdeckt, verdaut und scheidet aus. Ausgeschieden sind auch die Brass'schen Männer als allesamt Schwächlinge, auf die eine oder andere Art. Die Frauen hingegen sind stark und eher noch feste Körper: nur die Brass'sche Kamera ist immer „Manns genug“, ihnen auf den Leib zu rücken. Sie tut dies, wenngleich weniger, auch bei den Männern, in *T* sehen wir, abgesehen von den zahlreichen heterosexuellen Pärchen im Park und den Frauen, auch ein homosexuelles Paar.

Heute beginnt die Kamera mehr denn je, dem Computer Generated Image zu weichen; der Unterschied zwischen CGI und etwa Marionetten oder Zeichentrick/Animation, auch zu Skulptur, Malerei etc., ist, dass letztere, zum überwiegenden Maße, man vergleiche als Extrem das rotoskopische Verfahren bei Ralph Bakshi (etwa in seiner Adaption von *The Lord of the Rings* [USA 1978]), direkt von Hand geschaffen sind.

Das digitale Bild hingegen ist aus Punkten, Pixels zusammengesetzt. Der Computer denkt im Binärsystem Ja/Nein (man vergleiche das Bit in *Tron*). Der Mensch aber, womöglich, ist stets das Dazwischen, zwischen Ja und Nein, keines und eines und beides davon. Der Computer kennt die Grenze nicht, der Mensch hingegen besetzt sie, sie macht ihn aus, während der Computer weder Grenze noch Tod kennt: Die Grenze ist das, wovor er immer Halt macht, einen Bit entfernt vom Ja, wenn er das Nein besetzt, und umgekehrt... Er besetzt den Platz, wir die Grenze, daher brauchen wir ihn – und er uns, um zu existieren, d.h. zu funktionieren.

Wir denken die Alternativen stets mit bzw. können es, der Computer nicht: Er kennt keinen Konjunktiv, wir leben mit/im Konjunktiv. Aber wie? Unendliche Perfektion, so Kleist, ist nur in der Gliederpuppe möglich oder im geistlosen Bär. Das digitale Bild ist das hyperrealistische Bild, hypergenau – zu genau. Der gasförmige Körper löst sich auf, um wieder „nur“ Film zu sein, Blockbuster, um Gott zu sein, unter dessen Fanfaren die Mauern Jerichos einstürzen sollen.

In François Ozons *Sous le sable* (Frankreich/Japan 2000) findet Jean (Bruno Cremer) kurz vor seinem mysteriösen Verschwinden unter einem Baumstamm eine Herde von Ameisen – als wären es die Ameisen, die Ovid in den *Metamorphosen*, noch auf dem Baum, beschreibt. Jean wird zum gasförmigen Körper, die wimmelnden Ameisen kündigen an, dass er in seine Atome zu zerfallen beginnt. Nachdem Jean verschwunden ist, taucht er immer wieder auf, aber nur Marie (Charlotte Rampling), seine Witwe – oder doch noch seine Frau? – scheint ihn hören, sehen, spüren zu können. Aber auch dieser Körper, Jean, anwesend und nicht anwesend, on und off, ist für uns sichtbar, und das wahre Kino des Körpers könnte vielleicht nur ein zufällig gefilmter Körper sein, losgelöst von jeder auferlegten Physiognomie

und jeder, aller Narrativität: ein Einfach-da-Körper, belanglos, ob bekleidet oder nackt, wach oder schlafend, beschäftigt oder im Müßiggang, ein Körper ohne jedes „Weil“ – und deshalb, trotz der Versuche Warhols, ein Ding der Unmöglichkeit, denn gefilmt wird immer nur „weil“.

Für ein „Körper-Kino“ ist gerade dieses Anti-Physiognomische, das den Körper davon befreit, etwas zu „bedeuten“ und zu „bezeichnen“ allein durch sein Aussehen ohne Zuhilfenahme von Mimik und Motorik, wichtig. Und ein Teil-Aspekt ist auch dieses absichtsvoll „andere“ Erzählen: ein „großes“ Epos über „kleine“ Emigranten mit Michael Ciminos *Heaven's Gate* (USA 1980), ein „klassisches“ Musikstück als Untermalung des Todes der „proletarischen“ Hauptfigur in Pasolinis *Mamma Roma* (Italien 1962), der plötzliche Einbruch eines „Neorealismus“ in die neondurchflutete Kunstwelt von Jean-Jacques Beineix in *La lune dans le caniveau* (Frankreich/Italien 1982), als die Prostituierten auftauchen. Radikal antiphiysiognomisch gesehen, ist der Gute hässlich, aber der Kitsch ist nicht weit von dieser Form, daher kann sie auch nicht allein das Gewicht eines Körper-Kinos tragen: Mel Gibsons *The Man Without a Face* (USA 1993) mag als warnendes Beispiel gelten. Stattdessen arbeitet Oshima Nagisa radikal anti-physiognomisch, wenn in *Max mon amour* (Frankreich/USA 1986) ein Schimpanse die Rolle des Geliebten der Ehefrau übernimmt.

Wie oft existiert der Protagonist von Chris Markers *La Jetée* (Frankreich 1962) in der Zeit? Einmal, zweimal, dreimal? Ist sein Körper während der Experimente verschwunden und taucht in der Zukunft/Vergangenheit auf, oder wird sein „Astralleib“ Fleisch in Zukunft oder Vergangenheit? Nimmt er ihn mit oder lässt er ihn hier? Handelt es sich hier um einen konkreten Körper – oder einen gasförmigen? Oder beides? *La Jetée* und der Blick, das ist der „Kreislauf auf der Stelle“⁴⁸⁰ und davor und danach: das ist das eine Bild, das den Protagonisten prägt: ein Kristallbild, das ihn schafft und zugleich zerstört. Einerseits haben wir bei Marker also das Prisma, das eine Bild, das alle(s) subsumiert, in *La Jetée*. Ein zweites, anderes, ist das Kaleidoskop: „Es handelt sich hier um ein sich unentwegt bildendes und aus-breitendes Kristall, das alles, was es berührt, zum Kristallisieren bringt und dem seine Keime unbegrenztes Wachstum verleihen. Es ist das Leben als Schauspiel, und dennoch in seiner Spontaneität.“⁴⁸¹ Oder auch: Es ist der Blick ins Kaleidoskop in *Sans soleil*, man vergleiche auch vor allem Markers *Level Five* (Frankreich 1997): die beiden Todesspringer sind dem Tode geweihte Schauspieler.

In Woody Allens *Zelig* (USA 1983) beginnen die Physiognomie und die Ressourcen an Charakter, Intelligenz, Wissen, etc., die mit ihr verbunden werden, endgültig ad absurdum

⁴⁸⁰ Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 110.

⁴⁸¹ ebenda, S. 122.

geführt zu werden – oder ist das nur ein scheinbarer Vorgang? Ist doch Zelig niemand, also jeder, und ein gasförmiger Körper, der verschwindet...

Aber vielleicht könnte ein „reines“ Körper-Kino nur Produkt eines völlig objektiven und gleichzeitig ganz und gar mitfühlenden Blickes sein, jemandes Blick, der gleichzeitig kleinster Teil und größte Einheit von allem ist: ein Gott, ein gasförmiger Körper, jedoch ein demokratischer. Vielleicht ist ein „wahrer“ Körper im Film nur als Protagonist einer kursorischen Geschichte möglich (denn ein Körper-Film: das wäre eines Gottes Blick), eine, die sich aus vielen unterschiedlichen Quellen speist, den unterschiedlichsten, und aus unterschiedslos „guten“ und „schlechten“ Filmen, „wichtigen“ und „unbedeutenden“ besteht: die große Hand George C. Scotts und eine winzige Bombe, in eine Uhr eingebaut, in *The Hindenburg* von Robert Wise (USA 1975), *La maman et la putain* von Jean Eustache (Frankreich 1973), das Werk von Eric Rohmer, der Slapstick in *Prénom Carmen* (von Jean-Luc Godard, Frankreich 1983), stets Pasolini, Roberto Benigni *Pinocchio*.

Sehr nahe an einem „wahren“ Körper-Kino war der Film womöglich ganz zu Beginn seiner Geschichte, bei den Lumière-Brüdern: die Kamera aufstellen ist noch ein absichtsvoller Akt, ebenso, wie sie einzuschalten, aber die Menschen, die in den Kamerablick hineinspazierten, sind in der Regel nicht gewählt gewesen... Hier haben wir also ein nicht-gnostisches Kino vor uns, dem Film des *auteurs*, den es ja als Regisseursoberhaupt noch nicht gab, paradox entgegengestemmt.

Ein Körper-Kinofilm könnte zusammengeschnitten werden aus allen Aufnahmen, ob Fotogra-fie, Super 8, Video oder Digitalfilm, in dem aus allem Material dieser Medien, auf dem man zufällig, im Hintergrund, obsolet, zu sehen ist: eine zufällige „Film-Biographie“, völlig absichtslos entstanden, mit einem Protagonisten, der, ähnlich wie Jacques Tatis Monsieur Hulot, ins Bild spaziert und ungewollt mitgefilmt wird.

Dieses Projekt wäre jenem, das Béla Balázs als „absoluten Film“ bezeichnete, wohl noch am nächsten.⁴⁸² *The General* von Clyde Bruckman und Buster Keaton (USA 1926) erinnert daran, wie Siegfried Kracauer ausführte:

„Buster gerät auf seiner Irrfahrt ohne Absicht ins feindliche Hauptquartier, belauscht, unter einem Tisch verkrochen und von Soldatenstiefeln zerquetscht, ohne Absicht den Kriegsrat der feindlichen Generale und rettet – das einzige Mal mit Absicht – sein gefangenes Mädchen.“⁴⁸³

Das Kino des Körpers beschäftigt sich gern auch mit den Tabus: „Woman ist the nigger of the world“ sang John Lennon 1972. Und das Gesäß ist das Letzte des Körpers. Die „gu-

⁴⁸² vgl. Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 85f.

⁴⁸³ Siegfried Kracauer, *Buster Keaton im Krieg*. In: ders., *Kino*, a.a.O., S. 181-183, hier S. 182.

ten“ Menschen beschäftigen sich mit dem Gesicht, die „bösen“ mit dem Gesäß: Sade etwa, Apollinaire, Milan Kundera. Das Gesäß ist, also Ganzes betrachtet, die Binarität par excellence, linke und rechte Backe, aber das, was dem Gesäß mit seine Bestimmung gibt, liegt zwischen links und rechts: der Anus, in der Fortsetzung des Gesäßes: die Geschlechtsorgane. Die binäre Logik des Hinterns sowie der Sprung dazwischen zum Anus und, in Fortsetzung, zum Geschlecht: der Anus wie das Geschlecht gehören nicht zu links oder rechts, die Grenze, in der sie gelegen sind, gehört nicht zu ihnen: ein irrationaler Schnitt.⁴⁸⁴ Bela Balázs meinte, Erotik sei „der Filmstoff an sich“⁴⁸⁵.

Das „Körper-Kino“ muss dabei natürlich nicht völlig auf das Wort verzichten, aber ein Vorgehen wie jenes von Bruno Dumont schärft freilich den Blick:

„(...) Dumonts first two films, *La vie de Jésus* (1996) and *L'Humanité* (1999), were made in his hometown of Bailleul in northern France using non-professional actors. Their long takes feature mundane surroundings that establish the characters' alienation from each other and the environment. Most striking is the camera's unflinching gaze at their faces and bodies, which are often ugly, wounded or frail. The approach is uncompromising and disturbing as that of Lucian Freud. (...)”⁴⁸⁶

Richard Falcon zu den beiden Hauptfiguren von Dumonts *Twentynine Palms* (Frankreich/Deutschland/USA 2003):

„(...) Their interactions are stilted, rendered opaque by Katia speaking little English and David speaking only bad French – confusingly, since Wissak looks more French than American and appears as hermetically sealed off from his environment as she does. (...)”⁴⁸⁷

Im Horrorfilm beginnen schließlich nicht nur die toten Körper zu leben: in *The Return of the Living Dead* lebt ein halber Hund, in Stuart Gordons *Re-Animator* (USA 1985) beginnen selbst die Gedärme zu leben, und in *Altered States* (von Ken Russell, USA 1980) durchläuft der Protagonist alle Stadien der Menschwerdung.

Das Leben der Dinge selbst tritt am besten in den Arbeiten Walerian Borowczyks in Erscheinung. Für ihn gilt, was Siegfried Kracauer über Jean Vigo schrieb: „Wichtiger sind die Folgerungen, die er aus der Tatsache zieht, daß die Kamera zwischen Menschen und Dingen, belebter und unbelebter Natur keinen Unterschied kennt.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ vgl. zum irrationalen Schnitt Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 321.

⁴⁸⁵ Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, a.a.O., S. 107.

⁴⁸⁶ Demetrios Matheo, Vanishing Road. In: Sight and Sound, 8/2005, S. 16.

⁴⁸⁷ vgl. Richard Falcons Rezension zu *Twentynine Palms*. In: Sight and Sound, 8/2005, S. 74, 76; hier: S. 74.

⁴⁸⁸ Siegfried Kracauer, Jean Vigo. In: ders., Kino, a.a.O., S. 120-124, hier S. 121.

Derselbe über René Clair: „Lauter halb ironische Streifzüge durch die merkwürdige Zwischenwelt, in der Dinge und Menschen sich reizen, berühren und streicheln.“⁴⁸⁹ Und über Jacques Feyders *Thérèse Raquin* (Deutschland 1928): „Kaum je noch ist in einem Film – von den russischen abgesehen – das Walten der toten Dinge so aktiv und gesättigt an die Oberfläche gezwungen worden wie hier.“⁴⁹⁰ Ein Thema, das Kracauer immer wieder beschäftigte, etwa auch in seiner Kritik zu *Hôtel du Nord* (von Marcel Carné, Frankreich 1938): „Räume und Gegenstände hören auf, ein bloßes Dekor zu sein, und spielen wie Lebewesen mit.“⁴⁹¹

Kracauer über Chaplin in *The Gold Rush* (USA 1925): „Er bebt vor der Türe zurück, wenn sie hinter ihm aufschlägt, denn auch sie ist ein Ich, alles, was sich selbst behauptet, die lebenden und die toten Dinge, alles hat eine Macht in sich über ihn, vor der man das Hütchen ziehen muß, und so zieht er immer das Hütchen.“⁴⁹² Und zu *The Pilgrim* (von Chaplin, USA 1923) „Chaplin hebt auch in diesem Film nicht die Gegenstände aus der Unmenge feindlicher Wesen hervor, organische und anorganische Natur sind für ihn eins.“⁴⁹³ Das Diktum von Béla Balázs trifft bei Walerian Borowczyk auch auf den Tonfilm zu:

„Das ist eine starke Atmosphäre, die im Film durch die *große Rolle und Bedeutung der sichtbaren Dinge entsteht*. (...)“

In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades und das auch nur in den seltenen Momenten besonders helllichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten. Auf dem Theater ist ein Valeurunterschied zwischen dem sprechenden Menschen und den stummen Dingen. Sie leben in verschiedenen Dimensionen. Im Film verschwindet dieser Valeurunterschied. Dort sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert.“⁴⁹⁴

Balázs denkt dabei vor allem an *Das Cabinet des Dr. Caligari* von Robert Wiene (Deutschland 1920), „in dem das dämonische Mienenspiel der Dinge so stark war, dass sie aus der *toten Natürlichkeit* der Sachen in die *lebendige Natürlichkeit* der menschlichen Sphäre traten“⁴⁹⁵; Siegfried Kracauer erinnert an Harold Lloyd in *Feet First* (von Clyde Bruckman und Lloyd, USA 1930): „Gesimse, Bauornamente und Steinfugen: das ganze äußere Architekturinventar hält ihn zum Narren.“⁴⁹⁶

⁴⁸⁹ ders., Unter den Dächern von Paris. In: ebenda, S. 126-128, hier S. 127.

⁴⁹⁰ ders., *Thérèse Raquin*. In: ebenda, S. 136-138, hier S. 136-137.

⁴⁹¹ ders., Pariser Alltag – und das Leben geht weiter. In: ebenda, S. 148-149, hier S. 148.

⁴⁹² ders., *The Gold Rush*. In: ebenda, S. 165-167, hier S. 166.

⁴⁹³ ders., Chaplin als Prediger, in: ebenda, S. 170-173, hier S. 171-172.

⁴⁹⁴ Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, a.a.O., S. 31. Hervorhebungen im Original.

⁴⁹⁵ ebenda, S. 60. Hervorhebungen im Original.

⁴⁹⁶ Siegfried Kracauer, *Feet First*. In: ders., Kino, a.a.O., S. 188-189, hier S. 188.

Zu Borowczyks Spätwerk passt freilich auch, dass laut Balázs „die Erotik (...) das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich“⁴⁹⁷ ist; wenn wir an den Stummfilm und die Dinge denken, darf auch nicht vergessen werden, dass die Sprache bei Borowczyk eine untergeordnete Rolle spielt: die Bilder sprechen in der Regel für sich. Kracauer ist der Meinung, „daß ein Film nur dann Film ist, wenn in ihm auch die Dinge aktiv in die Handlung eingreifen.“⁴⁹⁸

Was ihn an *Citizen Kane* stört: Welles „macht Bilder, die mit der Bühne mehr Gemeinsames haben als mit dem Film, dessen Funktion es doch wäre, eine Fülle materieller Details aus der Totale herauszulösen und in die Handlung eingreifen zu lassen.“⁴⁹⁹ Kracauer erinnert an die Slapstick-Komödie, „feindselig gesinnte Dinge“⁵⁰⁰ hätten sich dort dem Helden entgegengestemmt.

„Ein einziges Geheimnis der Personen und der Gegenstände.“, notierte Robert Bresson.⁵⁰¹ Vielleicht ist hier der letzte Baustein für ein Kino der Körper zu suchen, in einer Gemeinsamkeit der Menschenkörper mit den Körpern der Dingwelt: „Den Gegenständen den Anschein geben, als hätten sie Lust, da zu sein.“⁵⁰²

Alles in Bewegung, in Veränderung, die Objekte beseelt wie die Menschen und Tiere (und Bestien): Das kennen wir aus dem großen und reichhaltigen Gebiet, das der Begriff „Animationsfilm“ zu umfassen versucht. Einige der Techniken des Animationsfilms waren stets auch im Realfilm präsent, seit (vor allem) Georges Méliès und seinen trickreichen Kunststücken Anfang des 20. Jahrhunderts. CGI-Effekte nehmen gar im heutigen Kino einen immer wichtigeren Platz ein. Aber all das, natürlich, sind nur Effekte: Den Geist oder, wenn man so will: die Seele der Animation in den Realfilm zu übertragen, beides miteinander zu verbinden oder zu konfrontieren, das hat niemand konsequenter betrieben als der 1923 geborene Regisseur Walerian Borowczyk.

Zunächst als Lithograph tätig und mit dem Entwurf von Kinoplakaten beschäftigt, arbeitete Borowczyk in seiner Heimat Polen schon früh als Animationsfilmer; sein erster Kurzfilm *Mois d'août* entstand, als er Anfang zwanzig war. In den 1950er Jahren folgten zahlreiche weitere Kurzfilme, darunter *Szantar młodych* (1957) und *Dom* (1959, beide in Co-Regie mit Jan Lenica). Für den Animationsstreifen *Les astronautes* (1959) arbeitete er, für 14 Minuten Film, mit Chris Marker zusammen.

Aber es hielt ihn nicht in Polen, der Achse Polen-Frankreich folgend, ging er Anfang der 1960er Jahre nach Paris. *Le jeu des anges* entstand 1965, ein Film, der u.a. auch das Le-

⁴⁹⁷ Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, a.a.O., S. 107.

⁴⁹⁸ Kracauer, William Wyllers neuer Bette Davis-Film. In: ders., Kino, a.a.O., S. 231-233, hier S. 232.

⁴⁹⁹ ders., *Citizen Kane*, in: ebenda, S. 233-236, hier S. 236.

⁵⁰⁰ ders., Filme mit einer Botschaft. In: ebenda, S. 249-263, hier S. 256.

⁵⁰¹ Robert Bresson, Notizen zum Kinematographen. Berlin: Alexander Verlag, 2007, S. 25.

⁵⁰² ebenda, S. 90.

ben im kommunistischen Regime vor Augen führt. Aber dem Wechsel der Heimat musste vielleicht eines Tages auch ein Wechsel des Arbeitsgebietes folgen. 1968 entstand mit *Goto, l'isle d'amour* Borowczyks erster Realfilm – oder Irreal-Film: Die fantastische und gänzlich alltägliche Geschichte der Frau des Gouverneurs der Insel Goto, die sich verliebt und fliehen will. Die Figuren agieren wie Marionetten, außer in den schmerzlichen Momenten, in denen ihnen etwas bewusst wird: unmögliche Liebe, bittere Reue – und die eigene Verletzlichkeit.

Goto wurde gefolgt von *Blanche* (1971), der im Mittelalter angesiedelten Geschichte einer jungen Frau, Gattin eines Barons, die jeder Mann zu lieben scheint – was letztlich ihnen allen, und auch ihr, zum Verhängnis wird. *Contes immoraux* (1973) besteht aus einem Quartett erotischer Geschichten (an der französischen Kinokasse sehr erfolgreich), ehe *La Bête* (1975) zu einem veritablen Skandalfilm wurde.

Hier wird die junge Lucy aus reicher Familie, trotz ihrer Jugend schon Erbin eines reichen Vaters, auf ein Schloss gebracht: Sie soll den Sohn des Grafen de l'Esperance, er ist ihr nur aus Briefen bekannt, heiraten und somit die vom Ruin bedrohten französischen Adligen retten. In Frankreich angekommen, hört sie merkwürdige Gerüchte über eine Bestie, die das Umfeld heimsuchen soll; ihr Bräutigam ist mehr als sonderbar; und ein Geheimnis schient über ihrer Hochzeit zu liegen.

Als Lucy am Vorabend ihrer Trauung einschläft, träumt sie eine der Geschichten, die ihr bruchstückhaft erzählt worden sind: Dreihundert Jahre ist es her, da folgt die junge Marquise de l'Esperance einem Lämmchen, das in den angrenzenden Wald gelaufen ist. Sie findet es, zerfleischt, von einer Bestie getötet, einer Mischung aus Bär und Affen, die jetzt mit riesigem erigierten Penis die Marquise durch den Wald verfolgt. Sie kann ihm nicht entkommen, aber das Biest tötet sie nicht, es streichelt sie mit Klauen und Maul, brünstig dringt es in sie ein, und die Marquise findet Gefallen daran. Wie der Bär in Kleists *Marionettentheater* der vollendete Fechter war, so ist die Bestie der vollendete Liebhaber: Lustvoll vereinigen sich die Schöne und das Biest. Aber die Marquise will immer mehr, bis das Tier nicht mehr kann: nicht mehr leben kann, und röchelnd stirbt. Als Lucy erwacht, entdeckt sie, dass der merkwürdige Schlosserbe ebenfalls tot ist – und wie ein Tier einen Schwanz trug.

Vermutlich *musste* Borowczyk auf die Geschichte von „La belle et la bête“ stoßen: Schon wegen Cocteau, der seine Version dieser Erzählung als Realfilm, aber in etlichen Aspekten wie einen Animationsfilm drehte (die Hände in den Wänden, das Servieren des Mahles...), voller belebter Objekte. Zunächst war das Herzstück von *La Bête*, eine Rückblende als Traum, als eine jener *Contes immoraux* aus Borowczyks vorhergegangenen Film zu sehen. Das Segment wurde vom Regisseur abgetrennt und, mit einer Rahmenhandlung ver-

bunden, zu einem eigenen Film gemacht. *La Bête* wurde Borowczyk zum Gipfel-, zum (im wahrsten Sinne des Wortes) Höhepunkt der Annäherung zwischen Belebtem und Belebt-Unbelebtem: tatsächlich eine Vereinigung, eine Verschmelzung, inszeniert als Satyrstück.

Die Bestie, das ist sowohl das, selbst ohne Geist, begeisterte, lebendig-tote Objekt der Animation als auch das reine Leben selbst, die Natur als Subjekt, und in ihm laufen bereits einige der Stränge belebt/unbelebt, Fleisch/Künstlichkeit, Animationsfilm/Realfilm des Puppenspielers Borowczyk zusammen. Aber das Männliche kann bei Borowczyk nie das reine Leben sein: diese Rolle ist der Frau vorbehalten, und vom Subjekt der Lust, handelnd, wird das Biest zum Objekt, passiv und schließlich: tot. Es kann nie genug sein.

Borowczyk war es nicht zuletzt darum zu tun, das Fleisch des Realfilms und die Künstlichkeit des Animationsfilms miteinander zu konfrontieren. *La belle et la bête* sind ein Paar, das sind schon der alte Michel Simon als Herr und Ligia Branice in *Blanche*, das sind aber auch Real-film und Animationsfilm – nur wer von beiden ist schön und wer die Bestie? Der Zwerg in *Blanche* wird behandelt wie ein Gegenstand (man denke auch an den Affen in der Vase); sie selbst, der Katalysator, wird zum Mobiliar. Zu Beginn nackt, hüllt ihre Kleidung sie danach völlig ein und lässt nur Gesicht und Hände frei, selbst ihre Haare bleiben bedeckt.

Eine stilisierte Natürlichkeit herrscht im Schloss, dessen Bewohner wie Marionetten tanzen. Die „Seele des Animationsfilms“ ist nicht das „Als ob“, denn das wäre der Effekt, sondern das „Als wie“: die Gleichstellung statt der Vortäuschung ist die Seele, Unbelebtes wie Belebtes behandeln und verhandeln, zeigen und darstellen, ausstellen – ein absolut demokratisches Universum, wenn man so will, in dem alles seinen Platz findet und jedem Einzelnen, Subjekt oder Objekt, sein eigener (Kamera-)Blick gewidmet wird: den Menschen, den Tieren, den Bestien, der Vase, der Rose, dem Meer. So verweilt die Kamera in allen Filmen Borowczyks auf Objekten und Subjekten gleichermaßen: „die für die Filmkunst so bezeichnende Einordnung des Menschen in die Welt der Dinge“, wie Rudolf Arnheim schrieb.⁵⁰³

Dem Regisseur ist dabei das Prinzip der Falle sehr wichtig. Das Biest ist gefangen in seiner Falle, der Frau, Pierre ist gefangen in der Falle seines Vaters. Musste in *Blanche* all das passieren, damit jener herrische König endlich trauert? Damit Grozo in *Goto* endlich trauert? Volksunterhaltung in *Goto* ist der Puppenkampf zwischen Hanswurst und Krokodil, ausgetragen durch lebende, bebende Menschen, bis zum Tod – ähnlich wie das TV-Programm, bei dem sich George Lucas' THX 1138 im gleichnamigen Film (USA 1971) so langweilt. Die Fliegenfalle ist in *Goto* ein wichtiger Protagonist, auch *Blanche* könnte, bei all ihrer Schön-

⁵⁰³ Arnheim, a.a.O., S. 153.

heit, eine Falle sein, der Heilige Geist in *Thérèse philosophe*, einem Segment der *Contes immoraux*, ist es sicher. „Ich will glücklich sein“, sagt das Mädchen in *Thérèse* – das macht sie zur Philosophin; „Thérèse“ – so heisst auch die (spätere) Heilige in Alain Cavalliers gleichnamigem Film (Frankreich 1986).

Fallen gibt es in *Blanche* auch andere: jene etwa, die der Page dem König, jene, die ihr Gatte Blanche stellt, oder in *Goto* die, welche der Begnadigte dem Liebespaar stellt. Die *Contes immoraux* sind hingegen auch Geschichten von der Hybris verfallenen Künstlern: Der Junge und sein Spiel mit dem Mädchen, der Heilige Geist und Thérèse, die von *ready made* umgeben ist: perfide Fallensteller sind die Männer hier, die Kunst soll, wie es (auch) surrealistisches Prinzip war, Leben werden. Die Bathory inszeniert dann gleich ein schaurig-blutiges Orgien-Mysterien-Theater realen Aktionismus und badet im Blut ihrer Mänaden. Aber halt, der Fallenstellerin Bathory wird selbst eine Falle gestellt, der sie nicht enttrinnen kann.

In *La bête* sind zudem alle Generationen vertreten: ein Mikrokosmos der Generationen. Und nicht zu vergessen ist auch bei diesem Film Borowczyk, der Animationskünstler: Denken wir an Kleist und „Über das Marionettentheater“, so ist das Biest voller Bewusstsein und ohne zugleich, (Halb-)Gott und Hampelmann. Die Bestie ist gänzlich nicht von dieser Welt – und doch: ein Sommertagstraum.

Das Konzept der Inszenierung, wie jenes der Falle, gewinnt an Bedeutung: Jene Inszenierung des Grafen de l'Esperance, veranstaltet, um das Geheimnis um seinen Sohn bis zur Hochzeit zu wahren, schlägt fehl; für Lucy hingegen wird die historische Wahrheit um die Marquise de l'Esperance kongenial als Traum inszeniert. Die Figuren tragen in diesem Spiel sprechende Namen, die lügen: Die Familie l'Esperance, die Hoffnung, hat keine Zukunft; Lucys Tante Virginia, die jungfräuliche, ist eine recht lüsterne Lesbe; Lucy ist auch der Name eines der Opfer Draculas, aber Borowczyks Lucy gelingt die Flucht. Das ist für Borowczyk der Glaube an die Welt: „Glauben heißt einzig und allein: an den Körper zu glauben, die Rede dem Körper zurückzugeben und dazu den Körper vor den Reden, vor den Worten und vor der Benennung der Dinge zu erreichen: den Vor-Namen, noch vor dem Vornamen.“⁵⁰⁴

In den *Contes immoraux* schließlich dehnt sich der Bogen weiter: Nicht mehr nur die Animation, die Kunst als solche wird mit dem Leben und dem Fleisch konfrontiert. Der Animator ist so immer auch ein Fallensteller: Die Figuren bewegen sich dorthin, wo er sie haben will.

Die letzten Bilder von *La Bête* gehören der Marquise de l'Esperance und dem Biest: Sie verlässt das Grab der Bestie aus eilig zusammengerafftem Laub, neben einem antikisie-

⁵⁰⁴ Gilles Deleuze, *Kino 2*, a.a.O., S. 225.

renden Monument, unter den Strahlen der Sonne in diesem idyllischen Waldstück nicht, ohne sich viele Male zu ihm umzusehen. Freude: Das Biest ist tot! Angst: Das Biest ist tot? Trauer: Das Biest ist tot. Die Marquise läuft den Waldweg entlang, bis sie fast außer Sichtweite ist.

IV. Im Schwarzen Loch

Der gasförmige Körper stürzt sich in das Schwarze Loch, Sammel-, Gipfel-, Nullpunkt des Verharrens, des Stillstandes, der ewigen Jugend, die eine ewige Agonie ist. Claire Parnet: „Absolute Geschwindigkeit, die uns alles simultan wahrnehmen läßt, kann Merkmal der Langsamkeit, ja selbst der Immobilität sein (...).“⁵⁰⁵ Umsonst sucht der gasförmige Körper dabei, Informationen zu sammeln:

„Vergeblich wird man alle Dokumente heranziehen und alle Aussagen veröffentlichen: was die Information allmächtig werden läßt (die Zeitung, später das Radio und schließlich das Fernsehen), ist ihre Nichtigkeit, ihre radikale Wirkungslosigkeit. Die Information bedient sich ihrer Wirkungslosigkeit, um ihre Macht zu errichten. Ihre Macht besteht darin, wirkungslos, aber dafür umso gefährlicher zu sein.“⁵⁰⁶

Gilles Deleuze bezieht sich hier auch auf das Dritte Reich:

„Wenn wir Hitler besiegen oder das Bild umkehren wollen, dann müssen wir über die Information hinausgehen. (...) Man muß (...) über sämtliche gesprochenen Informationen hinausgehen, ihnen einen reinen Sprechakt, ein kreatives Fabulieren entnehmen, welches gleichsam die Kehrseite der herrschenden Mythen, der geläufigen Reden und ihrer Vertreter ist; man muß zu einem Akt gelangen, der imstande ist, den Mythos zu erschaffen, anstatt aus ihm Nutzen zu ziehen oder ihn auszubeuten.“

Eben dies ist das Verdienst Quentin Tarantinos und von *Inglourious Basterds* (USA/Deutschland 2009): ein neuer Mythos wird geschaffen – eben derjenige der „Basterds“, und Hitler wird 1944 in einem Kino erschossen. Aber der gasförmige Körper ist nicht dazu fähig, selbst Mythen zu schaffen, auch durch ihre Fülle wird die gesammelte Information wirkungslos, da sie keine Zeit zur Reflexion lässt:

„Wenn nun aber das Bildfeld oder die Leinwand wie ein Armaturenbrett oder eine Informationstafel funktioniert, dann hebt sich das Bild fortwährend von einem anderen ab, zeichnet sich unter einem Gewebe ab und geht in einer ‚unaufhörlichen Flut von Botschaften‘ gleitend zum nächsten Bild über, während

⁵⁰⁵ Claire Parnet, Was ist eine Unterhaltung und was nützt sie? Teil 2. In: Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialoge. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 27-41, hier S. 40.

⁵⁰⁶ Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 344.

die Einstellung weniger einem Auge ähnelt als einem reizüberfluteten Gehirn, das unablässig Informationen aufnimmt (...).“⁵⁰⁷

Debord spricht hier von der „Pseudowelt“, dem „Gegenstand der bloßen Kontemplation“, dem „Unlebendigen“⁵⁰⁸: „eine Negation des Lebens“⁵⁰⁹. „Wer stets nur zuschaut, um die Fortsetzung nicht zu versäumen, der wird nie handeln: und genauso hat der Zuschauer zu sein.“⁵¹⁰ Paul Virilio setzt den Akzent anders: die Information ist zwar „die dritte grundlegende Dimension der Materie“⁵¹¹, aber: „Für die Kommunikationsinstrumente erweist sich demzufolge die Gültigkeit des alten Gesetzes: Je schneller die Meldung kommt, um so *zufälliger* wird sie, und um so mehr verliert sie an *Substanz*.“⁵¹²

Dabei erinnert die Information in ihrem Wert für den gasförmigen Körper an einen der Hitchcock'schen MacGuffins: „Vorwände für ein In-Bewegung-Setzen“⁵¹³, wie Nicolas Bourriaud es ausgedrückt hat. Der MacGuffin ist es, woran alles hängt, gleichzeitig ist der MacGuffin für sich genommen aber bedeutungslos, zufällig.

Die moderne Kunst hat versucht, diesem Zufall Platz zu schaffen, diesem Zufall, dem auch der gasförmige Körper in seiner Sucht nach Informationen unterliegt. Denken wir etwa an den Künstler John Miller: Dieser

„fotografiert seit Jahren Szenen des Alltagslebens während der Mittagspause, egal wo er sich auf der Welt befindet: die Serie *Middle of the Day*, inzwischen auf tausend Aufnahmen angewachsen, versammelt Bilder aus diesem Zwischenraum des Arbeitstages, dieses Zwischenmoments, in dem der Angestellte, in bedingter Freiheit, den öffentlichen Raum besetzt, während er auf einer Bank isst oder durch die Stadt spaziert.“⁵¹⁴

Es sind nicht zuletzt auch diese Momente scheinbar totaler Nebensächlichkeit, die den gasförmigen Körper dazu zwingen, sie sich inzukorporieren, sobald sie die moderne Kunst für sich entdeckt. Wie den Unterschied zwischen wichtig und unwichtig treffen, wenn die Kunst sich schon nicht mehr dazu berufen fühlt, wenn, worauf Bourriaud hingewiesen hat, Georges Seurat in *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande-Jatte* die „Geburt der Freizeitkultur“⁵¹⁵ und damit schon Ende des 19. Jahrhunderts scheinbar Unwesentliches auf die Leinwand bannte?

⁵⁰⁷ ebenda, S. 341.

⁵⁰⁸ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 13.

⁵⁰⁹ ebenda, S. 16.

⁵¹⁰ Debord, *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 214.

⁵¹¹ Virilio, *Die Eroberung des Körpers*, a.a.O., S. 137.

⁵¹² ebenda, S. 84. Hervorhebung im Original.

⁵¹³ Bourriaud, *Radikant*, a.a.O., S. 118.

⁵¹⁴ Bourriaud, *Radikant*, a.a.O., S. 100.

⁵¹⁵ ebenda, S. 101.

Michel Foucault hingegen hat durchaus für den Überfluss plädiert:

„Ich glaube vielmehr an Überfluss. Wir leiden nicht unter Leere, sondern unter unzureichenden Mitteln, mit denen wir die Fülle des Geschehens denken könnten. Es gibt unzählige Dinge, die wir wissen sollten: wesentliche oder schreckliche, großartige oder lächerliche, große und kleine zugleich. Und dann gibt es da eine gewaltige Neugier, das Bedürfnis und den Wunsch nach Wissen. Immer wieder wird darüber geklagt, die Medien stopften die Köpfe der Leute voll. Darin liegt eine gewisse Misanthropie. Ich glaube da-gegen, dass die Menschen reagieren. Je mehr man sie zu überzeugen versucht, desto mehr fragen sie. Der Geist ist kein weiches Wachs. Er ist eine reaktionsfähige Substanz. Und der Wunsch nach mehr, nach besserem, nach anderem Wissen wächst im selben Maß, wie die Köpfe voll gestopft werden.“⁵¹⁶

Der gasförmige Körper aber ist nicht im geläufigen Sinne neugierig: Er sammelt nur, wahllos. „Der Fluß der Bilder reißt alles mit sich fort (...)“⁵¹⁷, hinzu kommt, „daß keiner der im Spektakel gezeigten Diskurse Platz für eine Antwort läßt (...)“⁵¹⁸ Guy Debord weiter: „Das Spektakel ist die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält, ihr lobpreisender Monolog.“⁵¹⁹

Und den gasförmigen Körper bewegen stattdessen andere Probleme, die des eingeschriebenen „Mangels“: Nicht alt werden zu wollen - auch deshalb stürzt sich der gasförmige Körper ins Zentrum der „Zentrifuge“, des Schwarzen Loches, in dem die Zeit stillsteht. Auf dem Weg dorthin muss man aber unweigerlich hängen bleiben in den Strudeln des Loches, in der rapiden Verlangsamung:

„eine durch und durch relativistische Bewegungslosigkeit, denn nicht zufrieden damit, sich nach dem Bei-spiel dieses Teilchens, von dem Heisenberg uns berichtet, über seine Stellung und seine Vitalität zu befragen, würde das teleagierende Wesen gleichzeitig (genau das ist die Realzeit) *unsicher* bezüglich seiner Stellung im Raum und *unbestimmt* bezüglich seines wirklichen Zeitsystems (...)“⁵²⁰

Ewige Agonie wartet am Ziel. Das Schwarze Loch wird zu einer ewigen Reise in die Zeit, der Stillstand kann nur zur ewigen Agonie werden. Hier, was auch schon nach Debord für die Wirtschaft gilt, „ist das Endziel nichts (...). Das Spektakel will es zu nichts anderem bringen als zu sich selbst.“⁵²¹

⁵¹⁶ Michel Foucault, Der maskierte Philosoph. In: ders., Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 49-57, hier S. 54.

⁵¹⁷ Debord, Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels, a.a.O., S. 219.

⁵¹⁸ ebenda, S. 221.

⁵¹⁹ Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, a.a.O., S. 21-22.

⁵²⁰ Virilio, Rasender Stillstand, a.a.O., S. 151. Hervorhebungen im Original.

⁵²¹ Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, a.a.O., S. 18.

„Betrachten wir die Zeit auch nur als einen Beliebigen Gegenstand, so müssen wir von ihr auch dann schon sagen, was wir von allen anderen Gegenständen sagten: Sinn habe sie nur für uns, insofern wir selber ‚sie sind‘. Sie ist buchstäblich der Sinn unseres Lebens und ist, wie die Welt, zugänglich nur einem Sein, das in ihr situiert ist und ihre Richtung sich zu eigen macht.“⁵²²

Wir sind selbst die Zeit, der gasförmige Körper im Schwarzen Loch ist die Auslöschung von allem, was das Subjekt betrifft. „Wie ist dem schwarzen Loch zu entkommen, statt fortwährend in seiner Tiefe leerzulaufen?“⁵²³ Der einzige Ausweg ist das Abschalten vielleicht, vgl. den Schluss von Sam Peckinpahs *The Osterman Weekend* (USA 1983): Nachdem sich gegen Schluss die Zeiten vermischten, der Unterschied zwischen Live-Sendung und Realität sich auflöste, erfolgt der (hier vergebliche) Appell: „Turn off!“

Der gasförmige Körper ist in seinem Anfangsstadium, in dem er versucht, jede medial vermittelte Information zu speichern, der Vorstellung ausgeliefert, diese Botschaften seien die Wahrheit; in Reinkultur – als Gott – sucht er aber, die Respräsentation wieder durch das auratische Ereignis zu ersetzen. Die „fantastische Modulationsfähigkeit“ des digitalen Bildes, wie Karl Prümm es genannt hat⁵²⁴, sucht der gasförmige Körper als Gott auszuschalten (denn er ist nicht zuletzt paranoid); das auratische Ereignis soll wieder in seinen Geltungsbereich eingesetzt werden. Der gasförmige Körper als Gott speichert jede Information – aber das ist vielleicht kein ganz neues Vorhaben: So „waren die Fotografen des 19. Jahrhunderts von der Idee besessen, die Welt mit ihrem Medium zu inventarisieren“⁵²⁵ – wie der gasförmige Körper es mit jeder Form der Information versucht.

Jeder gasförmige Körper ist bei seiner Reise in sich atomisiert, Guy Debord:

„Das auf die Vereinzelung gegründete Wirtschaftssystem ist eine *zirkuläre Produktion der Vereinzelung*. Die Vereinzelung begründet die Technik, und der technische Prozeß vereinzelt wiederum. Alle durch das spektakuläre System *ausgewählten Güter*, vom Auto bis zum Fernsehen, sind auch seine Waffen, um beständig die Vereinzelungsbedingungen der „einsamen Mengen“ zu verstärken. (...) Im Spektakel *stellt sich* ein Teil der Welt vor der Welt *dar*, und ist über dieselbe erhaben. Das Spektakel ist nur die gemeinschaftliche Sprache dieser Trennung. Was die Zuschauer miteinander verbindet, ist nur ein irreversibles Verhältnis zum Zentrum selbst, das ihre Vereinzelung aufrechterhält. Das Spektakel vereinigt das Getrennte, aber nur *als Getrenntes*. (...) Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewußtlosen Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzu-

⁵²² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 489.

⁵²³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Von der Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur*. Teil 1. In: Deleuze, Parnet, *Dialoge*, a.a.O., S. 43-58, hier S. 54.

⁵²⁴ Karl Prümm, *Die Bilder lügen immer. Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes*. In: *Medienwissenschaft*, Heft 3/1996, S. 264-267, hier S. 265.

⁵²⁵ ebenda, S. 266.

erkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall.“⁵²⁶

Die Macht der Information entwickelt dabei gerade durch die Atomisierung ihr volles Potential, so Debord weiter: „(...) die durchgehende Verwendung von Empfängern der Spektakelbotschaft bewirkt, daß seine Isolierung von den herrschenden Bildern bevölkert wird, von Bildern, die erst durch diese Vereinzelung ihre volle Macht erreichen.“⁵²⁷

Atomisierung und Individualitätsverlust gehen dabei Hand in Hand: „Die Auslöschung der Persönlichkeit begleitet unvermeidlich die konkret den spektakulären Normen unterworfenen Existenzbedingungen.“⁵²⁸ Und, wenn wir Guy Debord folgen, ist die Informierung stets nur eine scheinbare: „Die Desinformation wohnt denn der gesamten existierenden Information inne, und zwar als ihr wesentlicher Charakter.“⁵²⁹ Und schlimmer noch: Während des Golfkrieges 1991 brachten die TV-Medien, woran Nicolas Bourriaud im Anschluss an Serge Daney erinnert, eine Flut von „Ersatzbildern“⁵³⁰, die mit der Realität des Krieges nichts mehr zu tun hatten.

Der Mensch ist der Fülle an Information, und wenn es auch die richtige wäre, und der Schnelligkeit ihres Nachdrängens hoffnungslos unterlegen: „Der Überfluß an Stoff zwingt dazu, diesen auf jeder Stufe zu resümieren: viel verschwindet, und was übrigbleibt ist noch viel zu lang, um gelesen zu werden.“⁵³¹

Nur ein gasförmiger Körper, der überall die Aktion im Moment ihres Entstehens registrieren könnte, wäre fähig, die modernen Medien zu überholen. Darin liegt ein ungeahntes Element an Macht, wie etwa Paul Virilio über Howard Hughes schrieb:

„Es war allgemein bekannt: Huges lehnte es kategorisch ab, eine Uhr zu tragen, obwohl er sich *Herr über die Zeit* nannte (...): Macht zu besitzen, im Spiel der Welt zu gewinnen, heißt die Bezugspunkte seiner persönlichen Zeit von denen der astronomischen Zeit abzukoppeln, um sich zum Herrn zu machen über das, was eintrifft, und zu versuchen, unmittelbar mit dem Kommenden zusammenzutreffen. (...) Aus dem Zug- oder Autofenster kann man eine Landschaft an sich vorüberziehen sehen, und man kann die Kinoleinwand oder den Monitor so betrachten, als schaute man aus dem Fenster, solange Zug und Flugzeug nicht ihrerseits Kinos geworden sind... Eisenbahn, Auto, Jet, Flugzeug, Telefon, Fernsehen... durch die

⁵²⁶ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 25–26. Hervorhebungen im Original.

⁵²⁷ ebenda, S. 148.

⁵²⁸ Guy Debord, *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 223.

⁵²⁹ ebenda, S. 240.

⁵³⁰ Nicolas Bourriaud, *Radikant*, a.a.O., S. 68–69.

⁵³¹ Guy Debord, *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 272.

Prothesen des Reisens verläuft unser ganzes Leben im Zeitraffer, doch wir merken es gar nicht mehr...“⁵³²

Ähnlich Barbara Wolbert: „Das Flugzeug ist auch eine *Zeitmaschine*. Alle darin sind *in transition* (...)“⁵³³. Die Eigenheiten von Howard Hughes stellen in dieser Hinsicht tatsächlich einen Schritt hin zum gasförmigen Körper dar. Virilio weiter über diesen Archetyp kommender Zeiten:

„*Zu sein* heißt für Hughes (...), *nicht zu wohnen*, *polytropos* wie der Odysseus Homers; nicht einen Ort allein bewohnend, möchte er nicht identifizierbar sein, vor allem aber will er sich mit nichts identifizieren. (...) *sein Wunsch nach Bewegung ist nur der Wunsch nach Trägheit, der Wunsch danach, das Eintreffen zu sehen, was bleibt.* (...) Die einzigen Zimmer, in denen er sich aufhalten wollte, waren winzig und gleichen sich alle, selbst wenn sie am anderen Ende der Welt lagen. Auf diese Weise hatte er nicht nur den Eindruck beseitigt, sich von einem Ort an den anderen zu begeben (...), sondern vor allem war jeder Ort genau vorhersehbar und erwartbar. Die Fenster waren verdunkelt, und weder das Sonnenlicht noch das unerwartete Bild einer anderen Landschaft durfte in das Innere dieser dunklen Kammer dringen. Indem er so jede Ungewißheit aus dem Weg räumte, konnte Hughes glauben, überall und nirgends zu sein, gestern und morgen, denn alle Bezugspunkte auf einen Raum oder eine astronomische Zeit waren ausgeschaltet. Am Fußende des Bettes, auf dem er lag und lebte, gab es allerdings ein künstliches Fenster: eine Filmleinwand. Am Kopfende des Bettes war der Projektor angebracht und seitlich in Reichweite befanden sich die Bedienungsknöpfe, mit denen er sich seine Filme vorführte, immer dieselben, wobei er die ewig gleiche Mahlzeit zu sich nahm.“⁵³⁴

Wir sehen in diesem kongenialen Beispiel das Leben des gasförmigen Körpers. Der Unterschied, dass Howard Hughes bei Virilio stets dasselbe ansieht, der gasförmige Körper aber alles sehen und speichern will, ist dabei nur ein scheinbarer: Alles sehen zu wollen, das bedeutet auch, durch nichts mehr überrascht zu werden – wie jemand, der eben stets dieselben Sachen sieht. Aber wie alles Geschehende ausschöpfen? Selbst ein gegebener Moment ist bereits eine Unendlichkeit in sich, was nicht vergessen werden darf: Wie das „Sandbuch“ von Jorge Luis Borges, das unendlich ist⁵³⁵.

Oder wie jenes seltsame Buch, von dem Ivar Ekeland berichtet: „ein Pseudobuch mit unendlich dünnen, aber unendlich vielen Seiten, die im Raum ein Gesamtvolumen von exakt Null einnehmen. (...) All diese Seiten sind in Wirklichkeit nur eine einzige, deren Falten

⁵³² Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 27, 68. Hervorhebungen im Original.

⁵³³ Barbara Wolbert, *Kino im Flug*. In: Hüls, Lettenewitsch, Zechner (Hg.), *Die Körper des Kinos*. Für eine fröhliche Filmwissenschaft, a.a.O., S. 241-249, hier S. 246. Hervorhebungen im Original.

⁵³⁴ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, a.a.O., S. 28-29. Hervorhebungen im Original.

⁵³⁵ Jorge Luis Borges, *Das Sandbuch*. In: ders., *Spiegel und Maske. Erzählungen 1970-1983*, Frankfurt/M.: Fischer 1993, S. 182-187 (Werke in 20 Bänden. Hrsg. v. Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Band 13).

durch den Einband verborgen werden.“⁵³⁶ Das unendliche Buch als unendliche Faltung - „das Zimmer, in dem ich diese Zeilen schreibe, besteht aus dem Boden, dem Tisch, der Schublade, dem Türgriff, der Maserung des Holzes, Erinnerungen... und so weiter bis ins Unendliche“⁵³⁷, wie Nicolas Bourriaud schreibt. Wie diese Unendlichkeit eines einzigen Momentes ausschöpfen?

„Das ist nicht mehr die Zeit als Abfolge von Augenblicken und deren Einheiten, sondern die Zeit als Zeitigen des Gleichzeitigen und Gleichzeitigkeit (denn die Simultaneität gehört nicht weniger zur Zeit als die Abfolge, sie ist die Zeit als Ganzes“⁵³⁸, so Gilles Deleuze. Maurice Merleau-Ponty:

„So wie meine lebendige Gegenwart auf eine Vergangenheit hin geöffnet ist, die ich gleichwohl nicht mehr erlebe, und auf eine Zukunft hin, die ich noch nicht erlebe, ja die ich vielleicht niemals erleben werde, so vermag sie sich auch auf Zeitlichkeiten hin zu eröffnen, die ich nicht erlebe, und einen sozialen Horizont zu besitzen, so daß meine Welt sich nach der Maßgabe einer kollektiven Geschichte erweitert, die meine private Existenz übernimmt und sich zu eigen macht.“⁵³⁹

Der gasförmige Körper bleibt nun im Schwarzen Loch in der kollektiven Geschichte – letztlich eines Momentes – stecken. Im Anschluss an Leibniz wies Gilles Deleuze darauf hin, dass jede Monade, jede Entität „eine gewisse Zahl singulärer, unkörperlicher, idealer Ereignisse“ in sich vereinige. Diese Ereignisse verfügen noch über keine Körper und verwirklichen das, was an der Monade klar ist oder ihr „Bezirk“. „Sie beziehen sich notwendigerweise auf einen Körper, der dieser Monade angehört, und verkörpern sich in den unmittelbar auf sie einwirkenden Körpern. (...) Jede Monade drückt (...) die ganze Welt aus, wenn auch dunkel und verworren, da sie endlich ist und die Welt unendlich.“⁵⁴⁰ Die Welt lebt nur in ihren Monaden, aber sie ist nie gänzlich vollständig. Zudem ist sie in den Monaden „in Form von Perzeptionen oder ‚Repräsentanten‘, *unendlich kleinen aktualen Momenten* eingeschlossen (...), kleine Perzeptionen ohne Gegenstand, halluzinatorische Mikroperzeptionen. (...) Es ist ein Plätschern, ein Getöse, ein Nebel, in der Luft tanzender Staub. Es ist ein Zustand des Todes oder der Erstarrung, des Schlafes oder des Einschläferns, der Ohnmacht, der Benommenheit.“ Und unsere Perzeptionen werden ständig durch diese mikroskopischen Perzeptionen zusammengesetzt, sie gehen ihnen voraus und bereiten sie vor.⁵⁴¹

⁵³⁶ Ekeland, a.a.O., S. 63-64.

⁵³⁷ Bourriaud, Radikant, a.a.O., S. 106.

⁵³⁸ Deleuze, Kino 1, a.a.O., S. 71.

⁵³⁹ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 492.

⁵⁴⁰ Deleuze, Die Falte, a.a.O., S. 140.

⁵⁴¹ ebenda, S. 140-141. Hervorhebungen im Original.

Dabei ist Alain Badiou Recht zu geben, der auf folgenden Tatbestand hingewiesen hat: „Die globale oder ideale Verweltlichung des Ereignisses – sein suspensiver Effekt, das, was ich eine Wahrheit nenne – geschieht durch das, was *nachträglich* in Seelen ausgesagt oder in Körpern verwirklicht wird.“⁵⁴²

Der gasförmige Körper sucht nun, den Faktor der Endlichkeit des Ausdrucks der Welt in der Monade, die er ist, (wie auch die Nachträglichkeit, die er durch die Gleichzeitigkeit zu ersetzen sucht), hinter sich zu lassen. Dieses Unterfangen ist, wir ahnen es, zum Scheitern verurteilt. Denn Deleuze weist auf folgenden Sachverhalt hin: „Das Ereignis produziert sich in einem Chaos, in einer chaotischen Mannigfaltigkeit, vorausgesetzt, daß eine Art Sieb dazwischen tritt.“ Das Chaos ist ein „reines *many*, reine disjunktive Verschiedenheit“ sei: „Das Chaos existiert nicht, es ist eine Abstraktion, da es von einem Sieb, das aus ihm etwas (eher etwas als nichts) herausläßt, nicht getrennt werden kann.“⁵⁴³ Nicolas Bourriaud weiter: „Zweifelloso könnte man die Ambition des Künstlers im 21. Jahrhundert formulieren, indem man sagt, er oder sie versucht zu einem Netz zu werden“⁵⁴⁴, eben zu diesem Sieb.

Das Chaos selbst ist „die Gesamtheit aller möglichen, d. h. aller individuellen Wesen“, „die Gesamtheit aller möglichen Perzeptionen als ebenso viele Infinitesimale oder unendlich Kleine“⁵⁴⁵ Eine weitere Gefahr: Geraten die Mikroperzeptionen in den bewussten Blick, „be-zwingen die kleinen Perzeptionen die Aussonderung und überschwemmen das Bewußtsein, wie beim Einschlafen oder in der Benommenheit.“⁵⁴⁶

Ohne Sieb, ohne Auswahl ertrinkt das Bewusstsein in der Fülle der Mikro-Perzeptionen, nimmt in der absoluten Fülle nichts mehr bewusst wahr – keine Wahrnehmung mehr. „Aber ein solcher Grenz-Zustand stellt sich nur im Tod ein und ist überall sonst nur eine Abstraktion.“⁵⁴⁷ Er ist gleichbedeutend mit dem Chaos, worauf Deleuze und Guattari hinweisen:

„Man definiert das Chaos weniger durch seine Unordnung als durch die unendliche Geschwindigkeit, mit der sich jede in ihm abzeichnende Form auflöst. Es ist ein Vakuum, das kein Nichts, sondern ein *Virtual* ist, alle möglichen Partikel enthält und alle möglichen Formen zeichnet, die auftauchen, um sogleich zu verschwinden, ohne Konsistenz oder Referenz, ohne Folge. Dies ist eine unendliche Geschwindigkeit in Geburt und Vergehen.“⁵⁴⁸

⁵⁴² Alain Badiou, Deleuze, Leser von Leibniz, in: Clemens-Carl Härle (Hg.), Karten zu „Tausend Plateaus“, a.a.O., S. 133-161, hier S. 155.

⁵⁴³ Deleuze, Die Falte, a.a.O., S. 126. Hervorhebung im Original.

⁵⁴⁴ ebenda, S. 144.

⁵⁴⁵ ebenda, S. 127.

⁵⁴⁶ ebenda, S. 151.

⁵⁴⁷ ebenda, S. 149.

⁵⁴⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Was ist Philosophie? Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 135-136.

Und es scheint im Titel-Vorspann zu Oliver Stones *Alexander* bestens illustriert: Hier tauchen Objekte auf, um, noch bevor sie in ihrer Gänze wahrzunehmen sind, im Chaos des digitalen Nebels zu verschwinden. Dem Chaos eng verwandt ist das Ereignis: „Wir können vom Ereignis nicht anders sprechen als bereits verwickelt in die Seele, die es ausdrückt, und den Körper, der es ausführt, wir könnten aber niemals überhaupt sprechen ohne jenen Teil, der sich entzieht.“⁵⁴⁹ Es ist der Umschlagplatz, der sich entzieht, er ist noch ungeformt, notwendigerweise unstrukturiert, chaotisch.

Dies zeigt, wie sehr das Ereignis der Bewegung verwandt ist. Das Chaos hingegen wird erzeugt durch die Fülle der Makro- und Mikroperzeptionen, die, wenn alle Mikroperzeptionen in die bewusste Wahrnehmung wandern, diese blockieren. Wird versucht, alle Determinanten in den bewussten Blick zu bekommen, ist das Resultat Blindheit. Und weiter noch: Selbst mit allen Determinanten, allen Makro- und Mikroperzeptionen aller Monaden, also diesem Chaos, ist ein Ergebnis nicht vorherbestimmbar; auch das Subjekt, das alle Informationsströme umfassen würde, blickt einem ungewissen Ausgang entgegen. Es ist, wie wir alle, der Chaostheorie unterworfen, da kein Mensch, ja kein Rechner in der Lage ist, alle unendlich vielen Dezimalstellen einzubeziehen.⁵⁵⁰ Auch dieses Entgehen in der Reduktion auf einen einzigen Moment ist also nur ein scheinbares:

„Wer den Einsturz des Himmels fürchtete, wer Angst hatte vor der flüssigen Masse und dem Wogen des Ozeans, hat für uns einen lebensnotwendigen Zusammenhang zerrissen, eine wesentliche Kontinuität zwischen dem Festen und dem Flüssigen, dem Gasförmigen und dem Mineralischen, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, hat die Relativität des Augenblicks der Wahrnehmung zerstört.“⁵⁵¹

Und Merleau-Ponty erinnerte daran: „Die Welt ist nicht, was ich denke, sondern das, was ich lebe, ich bin offen zur Welt, unzweifelhaft kommuniziere ich mit ihr, doch sie ist nicht mein Besitz, sie ist unausschöpflich.“⁵⁵² Und: „Der Anspruch, den ein jeder Wahrnehmungsakt auf Objektivität erhebt, wird vom folgenden übernommen, wird neuerdings enttäuscht und abermals erneuert.“⁵⁵³

Dies erinnert nicht umsonst an die Worte Guy Debords, unsere „vulgarisierten Pseudofeste, Parodien des Dialogs und der Gabe, regen zwar zu einer wirtschaftlichen Mehrausgabe an, bringen aber nur die stets durch das Versprechen einer neuen Enttäuschung kompensierte Enttäuschung wieder.“⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ Deleuze, *Die Falte*, a.a.O., S. 172.

⁵⁵⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 100.

⁵⁵¹ Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*, a.a.O., S. 25-26.

⁵⁵² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 14.

⁵⁵³ ebenda, S. 280.

⁵⁵⁴ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 137.

Ist der gasförmige Körper nun jenem verwandt, den Deleuze und Guattari als „organlos“ bezeichneten? „Der organlose Körper ist der unproduktive; (...) ist (...) keine Projektion, hat weder mit dem eigenen Körper noch mit dem Körperbild etwas zu tun. Es ist dies der bilderlose Körper.“⁵⁵⁵

Der gasförmige Körper hingegen ist voller Sinnesorgane: jedes Molekül nimmt wahr, versucht es in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Alles ist in ihm und mit ihm gespeichert, und doch ist er nicht der Geist der Geschichte: Der gasförmige Körper, ständig beschäftigt, aufzuzeichnen, bleibt untätig, in Aktion inaktiv, Hans Dampf (!) in allen Gassen, wie Falschgeld, überall und nirgends. Jeder Winkel, von dem eine Rezeption aus stattfinden kann, von dem aus etwas beobachtet werden kann, jede Art der Betrachtung muss ausgeschöpft werden – d. h., auch der Winkel der Moleküle, jedes Atoms? Diese haben jedoch keinen optischen Sinn, daher steigt der gasförmige Körper wieder die Stufen hinauf und wieder hinab...

So kann der gasförmige Körper von der Aktion nur träumen. „Den Organmaschinen setzt der organlose Körper seine glatte, straffe und opake Oberfläche entgegen, den verbundenen, vereinigten und wieder abgeschnittenen Strömen sein undifferenziertes, amorphes Fließen.“⁵⁵⁶ Noch eine Gemeinsamkeit: Der gasförmige Körper verfolgt die Information, der organlose Körper kann „in Form eines Verfolgungsorgans oder eines äußeren Verfolgungsagenten“⁵⁵⁷ agieren.

Ebenso gibt es Berührungspunkte mit dem Schizo, wie ihn Deleuze und Guattari entwerfen: „In *einem* Akt schluckt er die universelle Geschichte“⁵⁵⁸, wie der gasförmige Körper alles an Historischem und Aktuellem in sich stopft. Sein Gott ist dabei er selbst oder niemand: „Ich bin Gott ich bin nicht Gott, ich bin Gott ich bin Mensch“⁵⁵⁹; „Nijinsky schrieb: „Ich bin Gott ich bin nicht Gott ich war der Clown Gottes“⁵⁶⁰. Gott ist die Aufzeichnungsenergie: „Alles, sowohl dasjenige, was eingeschrieben ist, wie die einschreibende Energie, ist auf dem organlosen Körper.“⁵⁶¹

Der Ort – oder Nicht-Ort -, an dem der gasförmige Körper sich befindet, dieses Zentrum des Schwarzen Loches, in dem die Zeit stillsteht, ist der ortlose Ort des organlosen Körpers, an dem der Umschlag von Zukunft in Vergangenheit nicht mehr stattfinden kann: also ein Ort der reinen Gegenwart ohne das Scharnier des Umschlags.. Dabei ist dieses Differential in Verbindung mit der Bewegung zu sehen:

⁵⁵⁵ Deleuze, Guattari, Anti-Ödipus, a.a.O., S. 15.

⁵⁵⁶ ebenda.

⁵⁵⁷ ebenda, S. 16.

⁵⁵⁸ ebenda, S. 30.

⁵⁵⁹ ebenda, S. 99.

⁵⁶⁰ ebenda.

⁵⁶¹ ebenda, S. 100.

„Die Bewegung hat ein wesentliches Verhältnis zum Unwahrnehmbaren, sie ist von Natur aus nicht wahrnehmbar. Die Wahrnehmung kann die Bewegung nur als Translation eines beweglichen Körpers oder als Entwicklung einer Form erfassen. Bewegungen, Arten von Werden, das heißt reine Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, reine Affekte, liegen unterhalb und oberhalb der Wahrnehmungsschwelle. (...) die entsprechende Schwelle kann wiederum nur im Zusammenhang mit einer wahrnehmbaren Form und einem wahrgenommenen, erkannten Subjekt wirksam werden. Die Bewegung selber findet also *weiterhin* woanders statt: wenn man die Wahrnehmung als Serie darstellt, findet die Wahrnehmung immer jenseits der maximalen und diesseits der minimalen Schwelle statt, in sich ausdehnenden oder sich zusammenziehenden Intervallen (Mikrointervallen).“⁵⁶²

Diese Mikrointervalle sind der Ort der Bewegung, stehen sie nicht mehr zur Verfügung, sind wir an ortlosem Ort zu einer zeitlosen Zeit.⁵⁶³ „Das Gefühl der Ewigkeit ist trügerisch, es nährt sich alle Ewigkeit nur aus der Zeit. (...) Die Ewigkeit ist die Zeit des Traumes, der Traum aber verweist auf das Wachen zurück, dem er alle seine Strukturen entlehnt“⁵⁶⁴, so Merleau-Ponty.

Der gasförmige Körper begibt sich ganz in die Macht des Augenblicks, der ein ewiger ist. Denn es gilt nicht zu vergessen, dass auch das Aufgenommene zu etwas anderem wird als das Ereignis selbst – dies lässt den gasförmigen Körper in der (unangenehmen) Situation zurück, auch alle Aufnahmen des Ereignisses speichern zu müssen – und nicht auch alle Zustände, in denen das Aufgenommene rezipiert wird? Also alle Ereignisse, aus allen Winkeln, alle

⁵⁶² Deleuze, Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, a.a.O., S. 382. Ist die Bewegung an sich eben nicht wahrnehmbar, haben die *comic books* dieses Problem durch Geschwindigkeitslinien, die die Bewegung signalisieren und entweder die Konturen der Körper nachzeichnen (wie etwa in *The Flash*) oder die gleichzeitig auch die Richtung angeben, gelöst.

⁵⁶³ Die aktuellen Comic-Verfilmungen kranken trotz ihres Erfolges bei Publikum und Kritik ein wenig daran, dass in diesen Comics ein anderes Zeitgefühl herrscht: Es ist dem Film etwa nicht möglich, die ausufernden Dialogpassagen eines Stan Lee während der Kampfszenen wiederzugeben; Ansätze, diese Möglichkeiten für das Medium Film nutzbar zu machen, tragen stets das Stigma von Verlegenheitslösungen: Zeitlupe und das „bullet time“ genannte Verfahren des Einfrierens des Bildes in Verbindung mit gleichzeitiger Kamerabewegung in *Matrix*.

Auch das sehr das langsame Entwickeln einer Handlung, bedingt durch die serielle monatliche Erscheinungsweise der *comic books* kann in seiner Komplexität – der Leser wird dazu aufgefordert, bei Fragen der Kontinuität frühere Hefte zu konsultieren – im Medium Film in Prequels und Sequels nur bedingt verwirklicht werden. Zumindest den durch den Erscheinungsmodus mitbedingten quasi-epischen Gestus kann das Medium TV durch länger laufende Serien, vgl. hier Superhelden-Serien mit dem Ursprung Comics, etwa *Agents of S.H.I.E.L.D.*, *The Flash*, *Supergirl* oder *Green Arrow*, kompetenter einlösen. Trotzdem läuft etwa *Spider-Man* als zusammenhängender Comic seit über fünfzig Jahren, allerdings werden auch im Gebiet der *comic books* in den letzten Jahren „reboots“, also völlige Neustarts, vorgenommen.

Vom Aufbau, dem inneren *design* und der Struktur der *comic books* her besonders gelungen beeinflusste Kinofilme scheinen übrigens neben Mario Bavas *Diabolik* (Italien/Frankreich 1968; das Psychedelische und das Hyper-Expressive) Chris Markers *La Jetée* (ein waschechter Foto-Comic, fast ohne Bewegung) und George Romeros *Creepshow* (USA 1982; die delirierenden Farben und die Aufteilung einer Seite/der Leinwand in mehrere von einander getrennte Bildsegmente).

⁵⁶⁴ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 481.

Aufnahmen aller Ereignisse, all dies in allen vorstellbaren Zuständen der Rezeption – die Unendlichkeit.

Der Pilotfilm der TV-Serie *Buck Rogers in the 25th Century* (von Daniel Haller, USA 1979) wurde auch zu einem Kinofilm umgearbeitet. Col. Rogers startet in den 1980er Jahren in den Weltraum, wird dort aber mitsamt seinem Raumschiff tiefgefroren. Ein Titel-Vorspann zeigt ihn uns im Halbschlaf, flankiert von hübschen Mädchen. 500 Jahre später wird Buck Rogers offenbar aufgetaut – und trifft im Verlauf des Films auf jene Mädchen, die er schon aus dem Vorspann kennt... Sollen wir nun annehmen, alles, was wir als Hauptgeschichte des Films sehen, sei nur von Buck Rogers, tiefgefroren schlafend, in seiner Nusschale erträumt?

Exkurs: Deleuzes „Synzeichen“ in Rossellinis *Germania anno Zero*⁵⁶⁵

Mit Ende des zweiten Weltkrieges vollzog sich, wenn wir Gilles Deleuze folgen, eine bedeutsame Umwandlung in der Geschichte des internationalen Films: Das Reiz-Reaktions-Schema, wenn wir es denn vereinfacht so nennen wollen, wurde abgelöst von einem neuen Typus der Verkettung der Filmbilder. Jenes Subgenre, das wir den Neorealismus nennen, spielte eine wichtige und folgenschwere Rolle in dieser neuen Ausrichtung des Filmbildes und des senso-motorischen Schemas, dem es gefolgt war: Reaktion folgt nicht mehr auf Reiz, und an die Stelle der Reaktion tritt etwas anderes, etwas Neues, ich werde noch genauer beschreiben, worin dieses Neue besteht, das der Neorealismus gebracht hat.

Das Aktionsbild ist es, das der Neorealismus abgelöst hat: Auf Reiz folgte Reaktion, auf die Ohrfeige folgte die Verteidigung. Was aber kann auf den Angriff anderes folgen als die Verteidigung oder die Flucht? Wir werden noch sehen, was dieses andere sein kann. *Germania anno zero* (Regie: Roberto Rossellini, Italien/Frankreich/Deutschland 1947) gehört auf jeden Fall zu jenen Filmen, die Gilles Deleuzes „Krise des Aktionsbildes“ am eindrucksvollsten illustrieren, obwohl Deleuze selbst in seiner Geschichte des Kinos – *Kino 1: Das Bewegungsbild* und *Kino 2: Das Zeitbild* – nur einmal kurz auf *Deutschland im Jahre Null* eingeht.

Der Abschluss des Aktionsbildes und das Erscheinen des Zeitbildes sind weiters, und das nicht nur zeitlich, mit dem (temporären) Niedergang des blockhaften festen Körpers und dem vermehrten Auftauchen des flüssigen Körpers auf der Kinoleinwand verbunden.

⁵⁶⁵ Dieser Teil vorliegender Arbeit basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser vorliegender Arbeit am achten Juli 2012 im Rahmen der Tagung „Reflexionen des beschädigten Lebens? Das Nachkriegskino in Deutschland“ in Frankfurt hielt.

Zunächst aber will ich vielleicht darüber sprechen, was der „Neorealismus“ eigentlich ist. Die Fundamente sind klar: Das Drehen an Originalschauplätzen, was den Verzicht auf Dreharbeiten im Studio einschließt, vorzugsweise die Arbeit mit Laiendarstellern, die Behandlung aktueller Themen. Aber schon bei diesen wenigen basalen Punkten, dieser flüchtigen Skizze fangen die Probleme an, dem „Neorealismo“, wie ihn Umberto Barbaro 1942 erstmals nannte, gerecht zu werden.

„Aktuelle Themen“: nimmt man diesen Teil des Fundamentes wichtig, so verbietet sich natürlich, *Francesco, giullare di Dio - Franziskus, der Gaukler Gottes* - von Roberto Rossellini, 1950 in Italien entstanden, als neorealistischen Film zu bezeichnen – obwohl er unter Verzicht auf Studioarbeit gedreht wurde, stattdessen an Originalschauplätzen, mit Laiendarstellern (unter ihnen – als einziger Ausnahme – Aldo Fabrizi aus *Roma città aperta: Rom, offene Stadt* [Italien 1945]). Aber es handelt sich eben um die Geschichte des heiligen Franz von Assisi. Und ist – meiner Meinung nach – sowohl einer der schönsten neorealistischen Filme als auch einer der besten von Rossellini, der ihm übrigens bis zuletzt sein liebster war.

Man muss aber nicht zu diesem vielleicht extremen Beispiel greifen, man kann *Francesco* auch lassen, wann er ist. Die Probleme liegen für uns viel näher. Die Außenaufnahmen zu *Deutschland im Jahre Null* entstanden, es ist unübersehbar, vor Ort in Berlin. Die Darsteller sind Laien. Das Thema könnte aktueller nicht sein: Wer sind die Deutschen der Nachkriegszeit?

Aber die Innenaufnahmen wurden nicht vor Ort gedreht, nicht einmal in Berlin. Sie wurden in römischen Studios gedreht – was den Film übrigens vor einige Probleme stellte: Aus den mageren Darstellern aus Berlin waren in Italien schnell wohlgenährte Körper geworden, die erst wieder auf Diät gesetzt werden mussten.

Jedoch, ich halte fest: In *Deutschland im Jahre Null* ist Studioarbeit zu sehen, damit ist wieder eines der sogenannten „Gesetze“ des Neorealismus verletzt. Wichtig ist das freilich im Grunde nicht, gewöhnt man sich daran, dass jeder Versuch einer Fixierung eben nur das ist: ein Versuch.

Sicher ist, dass zu den wichtigsten Werken des Neorealismus eben Rossellinis sogenannte „Kriegs-Trilogie“ zählt, die aus folgenden Filmen besteht: *Roma città aperta, Rom, offene Stadt* (1945), *Paisà* (Italien 1946) und *Germania anno zero, Deutschland im Jahre Null* (1947). Es waren dies nicht Rossellinis erste Filme, auch nicht die ersten neorealistischen: Dem Faschismus zugeneigte Streifen wie *La nave bianca* (Italien 1941) waren dem vorange-

gangen⁵⁶⁶. Aber der erste große internationale Erfolg kam – für Rossellini wie für den Neorealismus – eben mit *Roma città aperta*, *Rom, offene Stadt*. Und die Fundamente bleiben: Das Drehen an Originalschauplätzen, vorzugsweise die Arbeit mit Laiendarstellern, die Behandlung aktueller Themen.

Aber ich will mich jetzt *Germania anno zero*, *Deutschland im Jahre Null*, zuwenden. Und der „Krise des Aktionsbildes“: Auf Reiz folgt, wie bereits ausgeführt, in dieser neuen Form des Kinos nicht mehr Reaktion. Das Bild beginnt hier, sich von seiner sensomotorischen Verknüpfung zu lösen. Dem Protagonisten oder der Protagonistin bleibt nur noch, nüchtern zu konstatieren, statt auf Aktionen zu reagieren: Ihr Schicksal gehört ihnen nicht mehr, es könnte genausogut das jedes anderen sein.

Wenn der 12jährige Edmund in *Deutschland im Jahre Null* seinen Vater tötet, ist dies eine Tat, die im Grunde nicht zu ihm gehört, sondern den Verhältnissen geschuldet ist, wie wir noch sehen werden. Täter und Tat fallen auseinander in einem Berlin, das in kühlen Kamerafahrten und Totalen zum „Ground Zero“ geworden ist und eine kongeniale Verkörperung von Deleuzes „Synzeichen“, dem Milieu, dem Umgreifenden, der Situation darstellt.

Wer nun ist Edmund Köhler, der zwölfjährige Protagonist von *Deutschland im Jahre Null*? Ist er überhaupt ein Charakter, wie wir es aus dem Aktionsbild gewöhnt sind? Nein. Edmund ist eine Nullstelle, eine Leerstelle im Jahre Null. Edmund ist nichts weiter, aber auch nichts weniger, als ein Katalysator, jemand, der dazu dient, die Dinge auszulösen, der Darstellung preiszugeben.

Edmund ist einzig dazu da, der Kamera Halt zu geben, ihr einen Ankerplatz zu verschaffen. Er macht eine „éducation peu sentimentale“ durch, das Gegenteil einer Dickensschen Erziehung: Edmund lernt nichts, abgesehen vielleicht davon, dass es falsch ist, das Böse zu tun, selbst, wenn man das Gute will. Eine Lehre, für die er bitter zu zahlen hat.

Aber was könnte Edmund in diesem Synzeichen Nachkriegsberlin auch lernen? Hier zählt nur das nackte Überleben – keiner für alle, jeder für sich. Edmund reagiert nicht, er wandert durch das zerstörte Berlin, stets auf der Suche nach Essbarem oder etwas, das sich in Essbares umsetzen lassen könnte.

Deutschland im Jahre Null ist vielleicht der ideale Film, der die „Krise des Aktionsbildes“, die Gilles Deleuze beschrieben hat, zu illustrieren vermag: Es gibt in diesem neuen Filmtypus keine Charaktere mehr, stattdessen ein zielloses Umherwandern, ein no-madisches Leben.

⁵⁶⁶ vgl. Gian Piero Brunetta, *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film From Its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton: Princeton University Press, 2009, S. 93.

Einen einzigen Satz widmet Deleuze in seiner Filmgeschichte diesem Werk Rossellinis: „In *Germania, anno zero* geht es um ein Kind, das ein fremdes Land besucht (weswegen man dem Film vorwarf, es fehle ihm die soziale Verankerung, die man zur Bedingung des Neorealismus erhob) und das schließlich an dem stirbt, was es sieht.“⁵⁶⁷ Das ist natürlich falsch, denn Edmund kommt nicht nach Berlin, er ist ja schon da: „Ick bin ein Berliner!“ Gleichzeitig ist es natürlich richtig, denn Edmund lebt zwar seit zwölf Jahren in Berlin, hat aber hier offensichtlich in all dieser Zeit keinen einzigen Freund gefunden. Edmund ist allein. Sind die anderen denn alle tot? Unwahrscheinlich ist das, so unwahrscheinlich wie das Fläschchen Gift auf dem Serviertablett der Krankenschwester, das Edmund stiehlt, und mit dem er seinen Vater umbringen wird.

Edmund hat keinen einzigen Freund, der ihm zur Seite stünde, niemanden, mit dem er sprechen könnte. Der Mangel an Narrativik erstreckt sich schließlich auf den Protagonisten selbst: Es gibt hier nichts zu reden, weder von Edmund noch über ihn. Edmund ist, das genügt (bis zum Schluss).

Dabei funktionierte die narrative Maschine zwei Jahre zuvor in Rossellinis *Roma città aperta*, *Rom, offene Stadt*, noch so gut: Die Fronten waren klar verteilt, Gestapo gegen Widerstand im belagerten Rom. Eine Geschichte wurde erzählt, eine Geschichte von Widerstand und Freiheitsdrang.

Ein Jahr später, 1946, in *Paisà*, begannen die Fronten bereits zu bröckeln: An die Stelle einer Zentralnarrativik traten unterschiedliche Episoden, die im Grunde durch nichts miteinander verknüpft waren, aber, vor allem die letzte, noch einer Dramaturgie der Spannung gehorchten.

In *Germania anno zero* schließlich besteht der gesamte Film zum überwiegenden Teil aus – für sich betrachtet – banalen Episoden, die der einsame Edmund erlebt. Denn Edmund ist völlig vereinsamt, und für das, was hier an Narration übrig geblieben ist – und es ist nicht viel, das von der gut geölten narrativen Maschine des „Aktionsbildes“ hier zu finden ist – ist das richtig und wichtig.

So wenig Edmund Freunde hat, so fragil ist auch das Verhältnis zu seiner Familie: Der Vater ist als weinerlicher, ewig Kranker nur flüchtig skizziert und sicher keine Gestalt, die Edmund Halt geben könnte. Er beschuldigt sich selbst immer wieder als Mitläufer und weist darauf hin, wie viel besser die Familie ohne ihn dastünde.

Edmunds Bruder ist ein ehemaliger Nazi, der bis zur letzten Stunde das „Dritte Reich“ verteidigte; seinem Vater in seiner Weinerlichkeit nicht unähnlich, ist der Bruder nicht bereit,

⁵⁶⁷ Deleuze, Kino 2, a.a.O., S. 12.

sich den Alliierten zu stellen, um eine Lebensmittelkarte zu bekommen – aus Angst, er könnte gleich dortbehalten werden.

So liegt es an Edmunds Schwester und an Edmund selbst, für die Familie zu sorgen: Eine herkulische Aufgabe, die verhindert, dass sich zwischen den beiden ein Vertrauensverhältnis entwickeln könnte. Die Schwester flirtet mit alliierten Soldaten, um Zigaretten zu bekommen, die sich gegen Lebensmittel tauschen lassen – ohne sich aber, vielleicht zum Glück, einen Liebhaber zuzulegen. All diese Figuren sind nur flüchtig skizziert, bestehen aus nur wenigen Facetten, sind keine ausgeformten Charaktere im eigentlichen Sinne.

Die einzige Figur, auf die Edmund trifft und die näher beschrieben wird, eine Gestalt, die zu so etwas wie einer zweiten Vaterfigur für Edmund wird, ist Herr Enning, gleichzeitig auch die einzige Figur aus Edmunds Vergangenheit: ein ehemaliger Lehrer Edmunds, ein Nazi, wie er im Buche steht, der keineswegs seinen alten Glauben abgelegt hätte. Zudem ist Enning ein Pädophiler, denn mag Berlin auch für alle anderen Deutschen die Hölle sein, für Pädophile ist es das Paradies, denn wir sehen Enning immer wieder dabei, Jungs abzuschleppen.

Enning hat einst dafür gesorgt, dass Edmund gegen den Willen seines Vaters in der Hitlerjugend aufgenommen wird, und Enning ist es auch, der Edmund noch einmal mit faschistischem Gedankengut vollpfropft, im Vorübergehen quasi, versteht sich, denn er ist immer auf der Suche nach neuen Jungs. Am Ende wird Enning mit dafür verantwortlich sein, dass Edmund seinen Vater vergiftet.

Aber wir haben bereits gesehen, dass im Neorealismus der Prägung *Germania anno zero* Reiz und Reaktion im sensomotorischen Schema nicht unbedingt miteinander verbunden sind. Oder, anders und einfacher gesagt: So einfach liegen die Dinge in *Deutschland im Jahre Null* nicht, dass man sagen könnte, dass dies einfach der Auslöser für jenes wäre.

Denn wem gehört diese furchtbare Tat, dieser Vatemord mythischer Ausprägung, der so einfach und beinahe wie nebenbei vollzogen wird, wirklich? Gehört diese Tat Edmund, einem 12jährigen, der wahrlich noch zu jung ist, um die Konsequenzen eines Vatemordes zu begreifen? Gehört sie Edmund, der seine Tat in voller Unschuld verübt, um seiner gesamten Familie zu helfen? Wie soll man über einen Zwölfjährigen richten?

Gehört diese Tat nicht eher Enning, dem Nazi? Nicht wirklich, denn nirgends spricht Enning vom „Töten“, sondern nur davon, der Natur – seiner, einer faschistischen Natur – ihren Lauf zu lassen. Und Herr Rademacher, der unbescholten scheinende Vermieter der Köhlers, schlägt in dieselbe Kerbe wie Enning: Dieser Vater müsste weg!

Gehört die Tat vielleicht dem Vater selbst? Natürlich auch nicht, obwohl er seine Familie ständig darauf hinweist, wie besser sie doch ohne ihn, den ewig Kranken, dastünde, der nicht vergisst, beständig darauf hinzuweisen, dass der Tod das Beste für ihn selbst und die Familie wäre. Natürlich nicht, obwohl er den Tee annimmt und nach dem ersten Schluck feststellt: „Schmeckt merkwürdig. Aber er ist warm, und das tut gut.“

Die Vergiftung des Vaters ist eine Tat, die niemandem gehört, nicht Edmund, nicht Enning, nicht dem Vater. Sie gehört niemandem. Sie ist eine Tat, die den Verhältnissen geschuldet ist, dem Deleuzeschen Synzeichen: Einer Umwelt, in der es in einem zerbombten Berlin nur noch um das nackte Überleben geht.

Und damit gehört sie allen Deutschen in diesem zerbombten Berlin, denn fast alle waren sie Nazis oder Mitläufer, und Unschuld kann nur Edmund für sich beanspruchen, und ausgerechnet er wird, natürlich, von Enning als „kleines Monster“ bezeichnet. Beachten wir hier auch die grausame Ironie Rossellinis: Ausgerechnet Enning, dieser pädophile Nazi, erfährt die Wahrheit über den Tod des Vaters Edmunds – von Edmund selbst, der ihm alles beichtet. Ausgerechnet er wird ein Urteil über Edmund sprechen (und es wird, natürlich, ein grausames und falsches sein). Und ausgerechnet Enning wird, über das Ende von *Deutschland im Jahre Null* hinaus, sobald er vom Tode Edmunds erfahren haben wird, die näheren Umstände, den Selbstmord ahnen.

Welches Bild zeichnet Rossellini nun von diesem Synzeichen Berlin im Jahre Null? Das Gift des Nationalsozialismus ist immer noch aktiv, Edmunds Bruder spricht verächtlich von den Antifaschisten, Schallplatten mit Hitlers Stimme haben das Ende des Krieges überdauert, die Reden des Nazi-Führers drängen sich fast seherisch über die Ruinen der Stadt.

Die Verhältnisse sind verrückt, ver-rückt: Ein einfacher Mitläufer wird vergiftet. Ein Nazi vergreift sich ungestraft an kleinen Jungen. Eine Familie verhungert fast, nicht zuletzt, weil sich die Tochter des Hauses weigert, sich zu prostituieren. Eine Gruppe von Jungen verkauft Schallplatten mit Hitler-Reden an alliierte Soldaten. Ein ehemaliger Soldat weigert sich, sich den Alliierten zu stellen, um eine Lebensmittelkarte zu bekommen, weil er fürchtet, nicht mehr nach Hause entlassen zu werden. Jugendbanden streifen durch die Stadt.

Es ist eine Unmöglichkeit für den jungen Edmund, der viel zu früh in die Rolle des Erwachsenen gedrängt wird, „normal“ aufzuwachsen, auch wenn er seine erste sexuelle Erfahrung macht, für die ihm vom Mädchen Christl eine Zigarette geschenkt wird. Die Trümmer um ihn sind die Trümmer in ihm.

Rossellinis Blick auf das zerbombte Berlin ist dabei nicht wertend, sondern konstatiert die Bedingungen, unter denen der Nationalsozialismus – immer noch – sein drohendes Haupt

zeigt. Die „Jeder-für-sich“-Mentalität der Deutschen, die durch ihre bittere Not ausgelöst ist, leistet dem Vorschub. Der Titel „Germania anno zero“ geht auf ein Werk des Soziologen Edgar Morin zurück, der sich mit der Ideologie des Nachkriegsdeutschlands beschäftigte. Wer sind die Deutschen? Von Selbstanklage bis zu weinerlicher Rechtfertigung ist in *Germania anno zero* jede Gemütsschattierung in bezug auf die Vergangenheit im Dritten Reich aufzufinden.

Jean Narboni sprach in den „Cahiers du Cinéma“ von der Atemlosigkeit des Films – er dauert auch kaum achtzig Minuten – als auch von seinem Humor.⁵⁶⁸ Weiters verglich er die Geschichte Edmunds mit dem Märchen des „Däumlings“, hier würde ich aber noch einen Schritt weiter gehen: Edmund ist – oder besser gesagt, Edmund wird – eine monströse Version des „Till Eulenspiegel“. Erinnern wir uns: Der Vater weist oft darauf hin, dass es besser für die Familie wäre, wenn er tot sei; der Lehrer Enning spricht in Nebensätzen vom Los der Schwachen, unter den Stiefeln der Starken zu verschwinden.

Edmund setzt einfach gehorsam, wie ein Eulenspiegel eben, in die Tat um, was er gehört hat: Der Vater wäre tot besser dran, der Starke muss den Schwachen besiegen – der Vater muss sterben.

Als Edmund zu Bewusstsein dringt, dass er Meerkatzen gebacken hat, bricht er auf zu seiner letzten, einsamen Wanderung durch das zerstörte Berlin – die den Film und auch das Leben Edmunds beschließt. Betrachten wir diese Wanderung näher, denn hier ist es, wo sich das Bild endgültig von seinen sensomotorischen Verkettungen löst: Der Protagonist kann nicht mehr reagieren, er wird vollständig auf den Status des Betrachters zurückgeworfen: ein „Kino des Sehenden“

Edmund wandert über die Trümmer eines Brunnens, er versucht, Christl, das Mädchen aus der Gruppe der Jungen zurückzugewinnen, scheitert aber. Hat Edmund sich verliebt? Vielleicht, aber die Liebe bietet ihm keinen Ausweg. Edmund kehrt nach Hause zurück, bleibt aber auf der Treppe sitzen. Das Treppenlicht verlöscht, Edmund bricht wieder auf – zu Herrn Enning. Edmund beichtet dem Lehrer seine Tat, der sie mit Entsetzen zur Kenntnis nimmt und jede Mitschuld abstreitet. „Sie haben es mir doch selbst gesagt!“ schreit Edmund, und Enning: „Ich? Nichts habe ich dir gesagt, du kleines Ungeheuer, du!“ Edmund, der unverstandene Eulenspiegel, rennt davon. Enning, der falsche Prophet, bietet Edmund ebenfalls keinen Ausweg.

⁵⁶⁸ Jean Narboni, Allemagne année zéro (Roberto Rossellini). In: Cahiers du Cinéma, No. 290/291, Juillet-Août 1978, S. 47.

Auf der Straße kreuzt Edmunds Weg den von Kindern, die mit einem Ball spielen. Edmund will wieder Kind sein, endlich, will mitspielen, aber die anderen Kinder lassen ihn nicht. Der Weg zum Kind, zum Kindlich-Sein bleibt Edmund versperrt. Edmund geht weiter.

Auf einem Platz hört er Orgelmusik aus einer Kirche. Für einen Moment bleibt er stehen, als würde er kontemplatieren, ob hier die Erlösung liegen könnte. Aber wie könnte eine Religion, in der ein Vater seinen Sohn geopfert hat, einem Jungen Absolution erteilen, der das Umgekehrte getan, nämlich seinen Vater getötet hat? Die Religion ist eine Sackgasse. Edmund geht weiter.

Auf seinem einsamen Weg beginnt er, seine Schritte dem Spiel Himmel und Hölle anzupassen. Wenn er nicht mit anderen Kind sein darf, dann vielleicht allein? Aber nach kurzen Momenten lässt Edmund es wieder sein, setzt sich und bedeckt mit den Händen sein Gesicht. Er steht auf und geht weiter, auf einer belebteren Straße spielt er mit einem Stein.

Plötzlich bemerkt er, dass er wieder vor seinem Haus steht. Er geht in das Haus gegenüber, das offenbar gerade wiederaufgebaut wird. Dort balanciert er über den Schutt und findet ein Stück Metall, das er, ganz Kind, als Pistole interpretiert. Er setzt das Stück an seinen Kopf und drückt ab (wie Jahrzehnte später die verzweifelte Kriegsgefangenen in Michael Ciminos *The Deer Hunter* [USA/UK 1978], die gezwungen werden, Russisches Roulette zu spielen).

Edmund geht zu einem Fenster, schießt mit seiner Spielzeug-Pistole auf den Boden in das Rechteck, das das Sonnenlicht in den düsteren Raum wirft. Dann schießt er aus einem Fenster in die ausgebombten Ruinen. Aus einem Fenster sieht er, wie ein Lastwagen mit Särgen unter seiner Plane vor seinem Wohnhaus hält. Einer dieser Särgen wird für seinen Vater sein.

Edmunds Blick senkt sich. Zwei Arbeiter tragen einen der Särgen in das Haus. Edmund sieht weiter zu – er ist komplett zu Deleuzes „Sehendem“ geworden. Die Arbeiter tragen den Sarg wieder heraus. Sie schieben ihn zu den anderen Särgen. Der Wagen fährt ab. Edmunds Familie kommt dem Wagen nachgelaufen – zu spät, er ist bereits weg. Edmunds Schwester ruft nach ihm – aber für Edmund ist auch die Familie eine Sackgasse geworden.

Edmunds Finger kratzen an einem Pfeiler, dann stößt er sich ab. Er geht zu einem Fenster, sieht teilnahmslos hinaus, dann geht er kurz zu einem zweiten und spielt, scheinbar gedankenverloren, mit einem Ziegel. Edmunds Familie macht sich inzwischen auf den Weg.

Edmund entdeckt in einem Loch im Boden eine Metallrutsche. Er zieht sein Jackett aus und lässt sich an ihr hinunter. Er sieht noch einmal sein zerbombtes Wohnhaus. Edmund bedeckt sein Gesicht mit der Hand. Eine Straßenbahn fährt unten kreischend vorbei. Edmund

schließt fest die Augen – und wirft sich nach vorn, in ein Loch in der Mauer. Er schlägt genau in der Begrenzung des Hauses auf.

Eine Frau hat alles mitangesehen, ist es nicht die Antifaschistin aus dem Wohnhaus Edmunds? Sie setzt sich zur Leiche. Till Eulenspiegel, der „Seher“ ist tot. Der Film ist aus.

Hat *Germania anno zero*, so viel vielleicht noch, eine Schwäche? Zumindest eine Lesart, die von Rossellini sicher nicht so gewollt war, als illegitim erscheint, aber dennoch ganz nicht von der Hand zu weisen ist: Wenn Edmund für Deutschland, ganz Deutschland stünde, dann hätten die Deutschen ihre Verbrechen wie Edmund ganz in kindlicher Unschuld begangen.

Rossellini scheint aber vielmehr dies gewollt zu haben: Zum einen ist das Gift des Nationalsozialismus so stark, dass es selbst die unschuldigen Kinder einholen kann. Zum anderen: In Zeiten, in denen man nichts hat, kann auch die vielbeschworene Hilfe durch die Gemeinschaft – wie etwa in *Roma città aperta* – nicht funktionieren. Zuerst müssen die Basismittel für das Überleben zur Verfügung gestellt werden – oder, anders und berühmter gesagt: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.“

Das Synzeichen Deleuzes kann, darauf sei zum Abschluss noch hingewiesen, in vielfältiger Gestalt auftauchen. In den Filmen *The Fog* (USA 1980) und *The Thing* (USA 1982) von John Carpenter geht es hauptsächlich um das Phänomen der Paranoia: In *The Fog* versteckt sich in einem Nebel (also tatsächlich einem gasförmigen Körper), der nachts eine Küstenstadt zu umhüllen beginnt, das Böse; in *The Thing* vervielfacht sich ein Alien und spielt die Rollen seiner Wirte ungemein perfekt.

In beiden Filmen Carpenters geht es um ein Geheimnis, das erst gelüftet werden muss, um Wissen, das man hat – oder nicht. Das Synzeichen „Paranoia“ in *The Thing* – das „Ding“ – bewegt sich durch eine Art Multiplikation vorwärts, in der von außen nicht zu sehen ist, wen es beherrscht und wen nicht. Oder, anders ausgedrückt: Nur das „Ding“ selbst weiß, wer es ist und wer nicht: Dies beweist die Sequenz mit dem Bluttest – kurz nachdem das Blut eines der Männer vor dem glühenden Draht zurückweicht, verwandelt er sich auch schon in ein „Ding“. Der Schritt hin zum gasförmigen Körper liegt hier in der Multiplikation des „Ding“ selbst: Es vergrößert mit jeder neuen Einheit die Anzahl seiner Moleküle. Zwei Männer, die sich gegenseitig misstrauen, von denen jeder vom anderen glaubt, dieser könne vielleicht nicht der sein, der er zu sein vorgibt: Mit dieser kongenialen Darstellung des Synzeichens „Paranoia“ wird der Zuschauer entlassen – für das durch das „Ding“ personifizierte Synzeichen „Paranoia“ braucht es eben nicht mehr als zwei Menschen, die einander belauern.⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ In der Novelization des Films beginnen die beiden Männer, miteinander Schach zu spielen, was den Charakter eines stillen Duells noch verstärkt. Vgl. Alan Dean Foster, *Das Ding aus einer anderen Welt*. München: Heyne,

Ein Geheimnis liegt auch *The Fog* zugrunde, und auch hier gilt: Wer es (er)kennt, kann (besser) damit umgehen. Zu Beginn weiß nur der gasförmige Körper selbst, warum er spukt, dies hat er mit nahezu allen anderen Geistern und Gespenstern gemeinsam, und in der Regel, wie etwa auch in *The Legend of Hell House* (von John Hough, UK 1973), ist es ein Rätsel, das gelöst wird (der Name des Schiffes, die Inschrift „Six must die“, das Tagebuch...). Zu erinnern ist hier auch an das Denken der Kabbala und den geheimen Namen Gottes, der unbegrenzte Macht verleihen soll – ein Echo davon findet sich in Pierre Klossowskis Traum von einem Namen, der „für alles gilt, was sich in der Welt ereignet“⁵⁷⁰. Der gasförmige Körper ist auch hier eng mit dem Phänomen des Wissens verbunden. Gleichzeitig ist ein Geist natürlich auch ein gasförmiger Körper, man denke auch etwa an die Geister der Bundeslade in Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (USA 1981): Alle Geister werden in dieser Lade gehalten, im Zuge einer Subsumierung viele als einer – Vorformen des gasförmigen Körpers.

Interessanterweise, so erzählt Regisseur John Carpenter im Audiokommentar der deutschen Doppel-DVD als auch in der Dokumentation *Tales From The Mist – Inside ,The Fog‘* (eine US-Produktion von Jeffrey Schwarz, wie auch der Kommentar aus dem Jahr 2002), hatte man vorgehabt, die Geister – die unheimlichen Gestalten – gar nicht zu zeigen, sondern dem gasförmigen Körper allein alle Handlungsfreiheit zu geben. Dies wurde jedoch letztlich geändert.

Der gasförmige Körper: ein Nebel, der ein Geheimnis umgibt – ähnlich erhält es sich am Ende von Theo Angelopoulos *To vlemma tou Odyssea*⁵⁷¹. Zunächst hüllt das Synzeichen, der gasförmige Körper – ein Nebel – die ganze Stadt Sarajevo ein; er scheint Geborgenheit zu bringen. Als die Tragödie passiert, verdichtet sich der Nebel aber bis zu einer völlig weißen Leinwand, die alles verbirgt, nur die Tonspur bleibt: Mit Schüssen und Schreien. Langsam verweht der Nebel wieder etwas, der Protagonist geht nach vor und findet die Leichen der Erschossenen.

Etwas zu verbergen ist auch die Aufgabe des Nebels in Michelangelo Antonionis *Identificazione di una donna* (Italien/Frankreich 1982): Hier ist es die Verschwörungsgeschichte, der der Nebel ein Ende bereitet. Der Protagonist des Films, der von Unbekannten verfolgt wird, fährt mit der Frau in den dichten Nebel, dort findet die Verfolgung ihren Abschluss: Gerade als die Verschwörungsgeschichte mit den Gangstern, die im Nebel lauern sollen/könnten, ihren Höhepunkt erreicht hat, fällt sie ab; nach der Fahrt durch den Nebel ist kaum mehr die Rede von ihr.

1982, S. 281-282.

⁵⁷⁰ Pierre Klossowski, Protasis und Apodosis, in: ders. (u.a.), Sprachen des Körpers, a.a.O., S. 7-24, hier S. 11.

⁵⁷¹ Griechenland, Frankreich, Italien, Deutschland, UK, Bundesrepublik Jugoslawien, Bosnien-Herzegowina, Albanien, Rumänien 1995.

In *Stalker* (Russland 1979) hat Tarkowski hingegen eines der schlüssigsten Synzeichen in der Geschichte des Kinos auf die Leinwand gebracht: die „Zone“, ein Gebiet, in dem die Gesetze der Physik außer Kraft gesetzt scheinen, und in dem es ein Zimmer gibt, das die geheimsten Wünsche erfüllen kann. Der Film unterscheidet sich stark von der Vorlage, dem Roman „Picknick am Wegesrand“ der Brüder Arkadi und Boris Strugatzki, zeigt aber auch hier die „Zone“ als verwüstete Landschaft, in der man ständig in unmittelbarer Lebensgefahr schwebt, und in der die sogenannten „Stalker“ als Scouts dienen: Sie kennen als einzige das Terrain, aber nicht immer genügen ihre Fähigkeiten, um Expeditionen zum geführten Ziel bringen zu können. Der Titel des Romans leitet sich davon ab, dass die „Zone“ durch den Besuch Außerirdischer entstand, die zahlreiche Objekte – wie nach einem Picknick – achtlos zurückgelassen haben⁵⁷², die für menschliche Begriffe unbegreifbar und unbezahlbar sind. Tarkowski lässt diese Objekte völlig beiseite, die „Zone“ ist hingegen ein Synzeichen, eine verlassene Industrie-Landschaft, die von sich heraus zu leben scheint, mit ihrer eigenen Logik, wie auch Rossellinis Deutschland nach 1945 ein verwüsteter, unheimlicher Ort.

Ein gasförmiger Körper par excellence ist der fremde Planet Solaris im gleichnamigen Film von Andrej Tarkowski (Russland 1972): Von einem gigantischen Ozean bedeckt, ruft er hervor, dass die Crew der zu Untersuchungszwecken in seiner Atmosphäre schwebenden Raumstation von „Besuchern“ geplagt wird – die Daten dieser „Besucher“ stammen aus dem Unterbewusstsein der Forscher. Der Psychologe Kris Kelvin, neu auf der Station, wird von einer perfekt scheinenden Kopie seiner verstorbenen Ehefrau besucht. Wieder steht das Flüssige – der Ozean – in Zusammenhang mit dem Weiblichen, der Frau des Protagonisten; es entspinnt sich ein diffiziles Spiel um Original und Kopie, lange noch vor Ridley Scotts *Blade Runner*. Ist die Kopie wirklich weniger wert, kann sie nur ein Abklatsch des Originals sein? Tarkowski lässt die Antwort in der Schwebe; wie in der Vorlage von Stanisław Lem begeht die Kopie am Ende – wie das Original es vor vielen Jahren getan hat – Selbstmord. Lem bringt verschiedene Theorien über Solaris ins Spiel, darunter jene, dass der Planet „ein riesiges Gehirn (...) als höchstes Ziel der Existenz“⁵⁷³ sei. Es fallen auch Worte vom „gebrechenbehafteten Gott“⁵⁷⁴, tatsächlich erscheint Solaris wie der Same dieses Gottes, der Säugling – ein kindlicher Gott. Tarkowski wird daraus ein Demiurg, der ein Spiel der Täuschungen betreibt: Am Ende zu scheint Kris Kelvin wieder zurück auf der Erde zu sein, die letzte Einstel-

⁵⁷² vgl. Arkadi und Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*. In: dies., *Werkausgabe*, Zweiter Band. *Picknick am Wegesrand*, Eine Milliarde Jahr vor dem Weltuntergang, Das Experiment. Hrsg. v. Sascha Mamczak und Erik Simon. Wilhelm Heyne Verlag: München 2010, S. 7-232, hier S. 161-162.

⁵⁷³ Stanisław Lem, *Solaris*, Berlin: List, 2016, S. 37-38.

⁵⁷⁴ vgl. ebenda, S. 259.

lung zeigt ihn, der vor dem Haus seines Vaters zu stehen scheint, auf einer Insel im Ozean von Solaris: das Unheimliche des Nicht-Ganz-Echten gewinnt die Überhand.

Anders in der zweiten Verfilmung des Romans von Steven Soderbergh (USA 2002): Die Liebe zwischen Kelvin und seiner Frau ist hier so groß, dass sich am Ende die Frage, ob die „Besucherin“ nur eine Kopie ist oder nicht, gar nicht mehr stellt. Die Liebenden werden vereint, Soderbergh entscheidet sich für ein romantisches Ende.

Lem selbst hat die Frage, was Solaris und seine „Besucher“ nun wirklich sind, nicht beantwortet: Die „Besucherin“ Harey wird getötet, aber der Roman endet im Ungewissen. Ist Solaris ein Gott? Ein Schwachsinniger? Ein Kind? „Ich wußte nichts, und so verharrete ich im unerschütterlichen Glauben, die Zeit der grausamen Wunder sei noch nicht um.“⁵⁷⁵

V. Dispositionen des gasförmigen Körpers

Der Geist des *auteurs* umgibt sein Werk wie ein gasförmiger Körper: Jede Einstellung atmet ihn, beruft sich auf ihn, entsteht und vergeht mit ihm. Ein kongeniales Beispiel dafür ist etwa Ferry Radax' *Videographie I – Vestenötting (1945)* (Österreich 2011)⁵⁷⁶. Dieser Film stellt eine Autobiographie in Bildern dar: Radax besucht die – oft zerstörten – Plätze seiner Kindheit und spricht über sie im Direkt-Ton, begleitet von seiner subjektiven (Digital-)Kamera und (selten) Fotos aus jener Zeit. Die visuelle Ebene kommt fast immer ohne Ansicht des Menschen aus, abgesehen von Forografien: Radax selbst kommt nur einmal als Schatten, der dem Zuschauer zuwinkt, ins Bild.

Radax zeigt Räume, die in ihrer Materialität die Stützen der Erinnerung sind. Diese Räume selbst sind verlassen und zerstört, das ändert aber nichts an ihrem Vermögen, Auslöser der Erinnerung zu sein: einer Erinnerung, die zumal völlig unsentimental ist. Die Vergangenheit ist Radax eher schön furchtbar als furchtbar schön. Gerade im Fürchterlichen liegt ihre beschwörende Kraft: Es ist wert, sich ihrer zu erinnern, da sonst die Gegenwart unverstänlich bleibt. Die Vergangenheit ist Radax – um Unterschied zum idealen gasförmigen Körper, dem einzig und allein die Gegenwart zählt – daher etwas eminent Wichtiges, sie hat die Funktion eines Schlüssels, der die Gegenwart „aufsperrt“. Gleichzeitig bedarf die Vergangenheit, dieser Dietrich der Gegenwart, aber selbst eines Schlüssels. Und hier kommt der Mensch als Zeit-Zeuge, der die Arbeit der Erinnerung, Erinnerungsarbeit leistet, ins Spiel – wenn auch in *Vestenötting (1945)* nicht ins Bild. Der Film ist u. a. deshalb so originell, weil er den Rezipienten dazu bringt, selbst Erinnerungsarbeit zu leisten, jene einer fremden Erinnerung sogar:

⁵⁷⁵ So der Schluss des Romans, ebenda, S. 270.

⁵⁷⁶ vgl. zu diesem Film auch: Otmar Schöberl, Vexierspiel der Zeiten. Zu *Videographie I – Vestenötting (1945)*. In: Georg Vogt, Otto Mörrth, Isabella Hirt (Hg.), Ferry Radax. Vision, Utopie, Experiment. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 256-261.

Visuelles und Akustisches zusammen genommen ergeben noch nicht das Erinnerungsbild, der Zuschauer ist vielmehr dazu aufgerufen, die leeren Räume zu bevölkern. Erst Ton und Bild und Vorstellungskraft zusammen ergeben das gesamte Erinnerungsbild von *Vestenötting* (1945).

Gleichzeitig ist sich Radax offenbar dessen bewusst, dass die bei jedem Rezeptionsvorgang immer neue „Gegenwart“ nicht die seine ist und nicht sein kann: Schon der Moment der Aufnahme rührt ans Vergangene, viel mehr noch der Prozess des Schnitts in dem Momente der Vergangenheit geordnet werden. Wenn Radax‘ Schatten uns einmal zuwinkt, so geschieht dies über einen Abgrund von Jahren zwischen Aufnahme und Rezeption: *Vestenötting* (1945) ist ein gegenwärtiger Film der Vergangenheiten. Und auch ein Film gegen das achtlose Vorübergehen. Jeder Ort hat seine eigene spannende Vergangenheit, wie hier an verschiedenen Beispielen verlassener Orte exemplifiziert wird. Die Stimme des *auteurs* Radax ist es dabei, die den Rezipienten an der Hand nimmt: Sie weiß, aus der Verwüstung der Zeit die richtigen Erinnerungen zu bergen, ist ein Gott, der alles Wissen in sich vereinigt, ist unsichtbar an allen diesen Orten der Erinnerung, allgegenwärtig. Die Vergangenheit ist Radax nur einen Sprung entfernt – wenn man den richtigen Schlüssel hat.

Wie aber ist nun der Charakter des idealen gasförmigen Körpers beschaffen? Gibt es Gemeinsamkeiten, die zur Bildung eines gasförmigen Körpers führen können? Gewiss, es ist die Gesamtstimme der modernen Medien, der zur Entstehung eines gasförmigen Körpers führt, aber existieren charakterliche Dispositionen? Um diese Frage näher zu erörtern, wollen wir uns in einem Exkurs kurz der Psychoanalyse bedienen. Seltsam: Deleuze und Guattari haben Freud vorgeworfen, dass er sämtliche Kranken in das ödipale Triangel quetsche, Vater-Mutter-Kind stets, und darüber die Politik ganz vergesse. Vielleicht gelingt es uns mit diesem Exkurs, eine Gefahr, die dem gegenteiligen Vorgang droht, zu umgehen: die psychische Disposition gänzlich über dem Politischen, Gesellschaftlichen außen vor zu lassen.

Eines unserer Hauptaugenmerke haben wir auf die Fähigkeit des idealen gasförmigen Körpers gerichtet, alles beobachten zu können, an jedem Punkt gleichzeitig zu sein. Warum? Um alles sehen, alles speichern zu können. Eine charakterliche Disposition haben wir also schon: Es ist die von Freud so genannte „Schaulust“, die sich hier kund tut. David Lyon erinnert an den biblischen Psalm 139, „in dem Gott als der ‚Allwissende und Allgegenwärtige‘ angerufen wird, der ‚alle meine Wege sieht‘ (...).“ Dem gasförmigen Körper fehlt hingegen jede Neigung zur Fürsorge. Teilt der christliche Gott mit dem gasförmigen Körper, dass er ein Voyeur ist? Zweifelsohne können wir nicht abstreiten, dass es hier zumindest Gemeinsamkeiten gibt, Linda Williams definiert den Voyeurismus etwa nicht nur als „unerlaubtes Betrach-

ten“, sondern auch als „die Fähigkeit, überall zu sein und alles Verbotene, Verborgene zu sehen.“⁵⁷⁷ Freud in seinen Vorlesungen zur Wurzel des Voyeurismus:

„Das Stück Schaulust oder Neugierde (...) war gewiß anfänglich sexuelle Schaulust, dem Geschlechtsleben, besonders der Eltern, zugewendet (...). (...) Diese Neugierde (...) ist also eine infantile, und soweit sie später noch vorhanden ist, eine mit ihren Wurzeln ins Infantile reichende Triebregung.“⁵⁷⁸

Wie in der Psychoanalyse vielleicht nicht anders zu erwarten, führt uns die Frage nach der charakterlichen Disposition des gasförmigen Körpers also in die Kindheit. Freud spricht aber auch davon, dass der Schautrieb „zu Anfang seiner Betätigung autoerotisch“ ist, „er hat wohl ein Objekt, aber er findet es am eigenen Körper“⁵⁷⁹. Für die Zeit danach spricht Freud von folgendem Schema:

„(...) hier kann man (...) Stufen aufstellen (...): a) Das Schauen als *Aktivität* gegen ein fremdes Objekt gerichtet; b) das Aufgeben des Objektes, die Wendung des Schautriebes gegen einen Teil des eigenen Körpers, damit die Verkehrung in Passivität und die Aufstellung des neuen Zieles: beschaut zu werden; c) die Einsetzung eines neuen Subjektes, dem man sich zeigt, um von ihm beschaut zu werden.“⁵⁸⁰

Freud stellt fest: „wer im Unbewußten Exhibitionist ist, der ist auch gleichzeitig *voyeur* (...)“⁵⁸¹, wobei

„das Schauen dem Beschautwerden vorangeht. (...) Der Schautrieb ist (...) zu Anfang seiner Betätigung autoerotisch, er hat wohl ein Objekt, aber er findet es am eigenen Körper. Erst späterhin wird er dazu geleitet (auf dem Wege der Vergleichung), dies Objekt mit einem analogen des fremden Körpers zu vertauschen (...).“⁵⁸²

Zusammenfassend: „Das Wesentliche an dem Vorgang ist also der Wechsel des *Objektes* bei ungeändertem Ziel.“⁵⁸³ Und weiter: „Die Neigung, das Geschlechtsbesondere entblößt zu schauen, ist eine der ursprünglichen Komponenten unserer Libido. Sie ist selbst viel-

⁵⁷⁷ Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Basel (u.a.): Stroemfeld, 1995 (Nexus, 3), S. 78.

⁵⁷⁸ Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge* (=Studienausgabe, Band I. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000. S. 224, 228.

⁵⁷⁹ ders., *Triebe und Triebchicksale*. In: ders., *Psychologie des Unbewußten* (=Studienausgabe, Band III. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.), Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 75-102, hier S. 93.

⁵⁸⁰ ebenda, S. 92.

⁵⁸¹ ders., *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: ders., *Sexualleben* (=Studienausgabe, Band V. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 37-145, hier S. 75-76.

⁵⁸² ders., *Triebe und Triebchicksale*, a.a.O., S. 93.

⁵⁸³ ebenda, S. 90.

leicht bereits eine Ersetzung, geht auf eine als primär zu supponierende Lust, das Sexuelle zu berühren, zurück.“⁵⁸⁴

Dieses Schema stellt uns vor eines der Paradoxa des gasförmigen Körpers: Er ist unsichtbar, träumt er trotzdem davon, beschaut zu werden? Natürlich, dies ist eines der Charakteristika, die er mit dem Phänomen „Star“ teilt: Überall zu sein, überall gesehen zu werden. Der gasförmige Körper ist daher den „Drohnen der nächsten Generation“ unmittelbar verwandt: Diese „werden alles sehen, während sie selbst verlockend unsichtbar bleiben (...).“⁵⁸⁵ In Laura Poitras' *Citizenfour* ist, nachdem gezeigt wurde, wie der whistleblower Edward Snowden kurzzeitig zum passlosen Nomaden wird⁵⁸⁶, auch zu sehen, dass die Obergewalt über die Drohnen „POTUS“ innehält: Der „President of the United States“ entscheide, so der Film, wer zum Ziel des Drohnenkriegs wird – absolutistische Macht wird hier verkörpert, „Bioherrschaft“⁵⁸⁷.

Die Drohne, die per 360° alles sieht, ist eine weitere Stufe auf dem Weg hin zu einem gasförmigen Körper, der die Information, die Neuigkeit, die Schlagzeile bereits im Moment ihres Entstehens abfangen kann – nur noch die Zeit, die das Bild des Objektes hin zu den Objekten der Aufzeichnung und Speicherung braucht, und die Zeit, die zur Übertragung dieser Information steht der absoluten Simultanität entgegen. Die in *Minority Report* (nach einer Kurzgeschichte von Philip K. Dick, von Steven Spielberg, USA 2002) dargestellten „Wahrsager“ sind bereits dazu fähig, das Ereignis tatsächlich noch *vor* seiner Verwirklichung wahrnehmen zu können – das Dispositiv der Profiling-Technologien, worauf David Lyons hinweist, versucht Ähnliches, „indem es sich auf miteinander vernetzte Datenbanken stützt und aus den aggregierten Daten zukünftige Entwicklungen und Ereignisse abzulesen versucht.“⁵⁸⁸

Als gottähnlich ist der gasförmige Körper wie ein umfassendes Überwachungsmedium an jedem beliebigen Ort. Da er überall ist, fällt er dabei nicht auf – wie der christliche Gott sich in seiner Schöpfung exhibitioniert: Er bleibt in seiner Exhibition unsichtbar, überall und nirgends wahrnehmbar, in seiner allgemeinen Präsenz nicht mehr zu sehen.

⁵⁸⁴ Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: ders., Psychologische Schriften (=Studienausgabe, Band IV. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 9-219, hier S. 93.

⁵⁸⁵ Zygmunt Bauman, in: ders., David Lyon, Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung, a.a.O., S. 33.

⁵⁸⁶ vgl. Katrin M. Kämpf, Held im Bademantel. Laura Poitras' *Citizenfour* als reparative Lektüre einer paranoiden Welt, a.a.O., S. 261.

⁵⁸⁷ ebenda, S. 262.

⁵⁸⁸ David Lyon, in: Zygmunt Bauman, ders., Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung, a.a.O., S. 81.

Und so „entspricht bei der Schau- und Exhibitionslust das Auge einer erogenen Zone (...).“⁵⁸⁹ Zweifellos ist dieser sexuelle Schautrieb nun beim gasförmigen Körper in gewisser Hinsicht sublimiert:

„Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins Künstlerische abgelenkt (,sublimiert‘) werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen zu lenken vermag. Ein Verweilen bei diesem intermediären Sexualziel des sexuell betonten Schauens kommt in gewissem Grade den meisten Normalen zu, ja es gibt ihnen die Möglichkeit, einen gewissen Betrag ihrer Libido auf höhere künstlerische Ziele zu richten.“⁵⁹⁰

Dem gasförmigen Körper in seinem Idealzustand kommt es nämlich nicht darauf an, was er sieht – ob sexuelle Aktivität oder tägliche Arbeit, es ist ihm gleich: Da er unterschiedslos alles betrachtet und abspeichert, kann er solch eine Auswahl nicht treffen, sie ist ihm auch völlig fremd – dieses Verhalten „steht für die Substanzlosigkeit, die im Verhaltenskodex der Konsumenten als wahllose, alles fressende Völlerei wiederauftaucht“⁵⁹¹. Der gasförmige Körper wählt seine Daten nicht aus, er lässt sich von ihnen auswählen.

Eng dem Schautrieb des Voyeurs verwandt, ja sogar bis zu einer gewissen Stufe eine Sublimation desselben, ist der Wisstrieb des drei- bis fünfjährigen Kindes. Dieser Trieb des Kindes, Informationen zu sammeln, ist vor allem auf eine Frage konzentriert: „Das erste Problem, mit dem es sich beschäftigt, ist (...) nicht die Frage des Geschlechtsunterschiedes, sondern das Rätsel: Woher kommen die Kinder?“⁵⁹² Die Antwort auf diese Frage wird nicht von ungefähr gesucht, sie hat ihre Wurzel in der Angst, verdrängt zu werden von dem kleinen Verwandten, der nach ihm zur Welt gekommen ist. Wo ist der kleine Mensch, um den sich Vater und Mutter nun so besonders aufopfernd kümmern, gekommen, und wie kann man verhindern, dass aus dieser Quelle noch weiteres auf den Wissbegierigen zukommt?⁵⁹³

Der gasförmige Körper hat die Antwort auf diese Fragen natürlich längst erfahren, der Wisstrieb hat ihn, unkonzentriert und auf alles Mögliche gerichtet, jedoch nie verlassen. Noch etwas hat der gasförmige Körper jedoch mit dem interessierten Kind gemeinsam - die Einsamkeit:

⁵⁸⁹ Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, a.a.O., S. 77-78, 114.

⁵⁹⁰ ebenda, S. 66.

⁵⁹¹ Bauman, Leben als Konsum, a.a.O., S. 59.

⁵⁹² Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, a.a.O., S. 100.

⁵⁹³ ders., Über infantile Sexualtheorien. In: ders., Sexualeben (=Studienausgabe, Bd. V. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000. S. 169-184, hier S. 173.

„Die Sexualforschung dieser frühen Kinderjahre wird immer einsam betrieben; sie bedeutet einen ersten Schritt zur selbständigen Orientierung in der Welt und setzt eine starke Entfremdung des Kindes von den Personen seiner Umgebung, die vorher sein volles Vertrauen genossen hatten.“⁵⁹⁴

Seine Wurzeln hat der Schau- und Wisstrieb des gasförmigen Körpers nun nicht nur in den Fragen des Kindes, natürlich ist der Einfluss der Gesellschaft nicht zu vergessen, die Information auf Information häuft, Schlagzeile auf Schlagzeile – schon Freud dazu:

„Die sexuell erregende Wirkung mancher an sich unlustigen Affekte, des Ängstigen, Schauderns, Grauens, erhält sich bei einer großen Anzahl Menschen auch durchs reife Leben und ist wohl die Erklärung dafür, daß soviel Personen der Gelegenheit zu solchen Sensationen nachjagen, wenn nur gewisse Nebenumstände (die Angehörigkeit zu einer Scheinwelt, Lektüre, Theater) den Ernst der Unlustempfindung dämpfen.“⁵⁹⁵

Wenn die sexuelle Schaulust übrigens wegen überzogener Ansprüche das Ich gegen sich aufbringt, kann dies laut Freud zu einer psychogenen Sehstörung führen.⁵⁹⁶

Im Bereich der sexuellen Erregung unterscheidet Freud zwischen der Vorlust und der Endlust oder Befriedigungslust. Der Witz und die ästhetische Lust kennen diesen zweiteiligen Mechanismus, so Freud, ebenfalls⁵⁹⁷; wenn wir dies auf den gasförmigen Körper in seiner Jagd nach Informationen übertragen, bleibt er freilich stets im Zustand der Vorlust, eine Endlust wird ihm versagt, da es die eine abschließende Information nicht gibt, nicht geben kann. Freud:

„Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer reichenden psychischen Quellen zu ermöglichen, eine *Verlockungsprämie* oder eine *Vorlust*. Ich bin der Meinung, daß alle ästhetische Lust, die uns der Dichter verschafft, den Charakter solcher Vorlust trägt und daß der eigentliche Genuß des Dichtwerkes aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele hervorgeht.“⁵⁹⁸

Der letzte Baustein, die letzte Information fehlen dem gasförmigen Körper von Sekunde zu Sekunde: Die Informationsflut bleibt ohne Abschluss, der unendliche Speicher des gasförmigen Körpers unvollendet. Seine Sammelwut ist dabei auch von der Krankheit der Zwangshandlungen nicht weit entfernt, diese wieder können mit dem kindlichen Schau- und

⁵⁹⁴ ders., Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: ders., Sexualleben, a.a.O., S. 37-145, hier S. 102.

⁵⁹⁵ ebenda, S. 108/109.

⁵⁹⁶ ders., Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung. In: ders., Hysterie und Angst (=Studienausgabe, Bd. VI. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 205-213, hier S. 211-212.

⁵⁹⁷ ders., S. 116, Anm. 1; ders., Der Dichter und das Phantasieren. In: ders., Bildende Kunst und Literatur (=Studienausgabe, Bd. X. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 169-179, hier S. 179.

⁵⁹⁸ ebenda.

Wisstrieb zusammenhängen; Freud: „Ein fast regelmäßiges Vorkommnis in den Geschichten der Zwangskranken ist das frühzeitige Auftreten und die vorzeitige Verdrängung des sexuellen Schau- und Wisstriebes (...).“⁵⁹⁹

Freud erinnert auch daran, dass „ein Symbol der Beobachtung, des Voyeurtums“ der „hohe Baum“ ist: „Wenn man auf dem Baume sitzt, kann man alles sehen, was unten vorgeht, und wird selbst nicht gesehen.“⁶⁰⁰ Der ideale gasförmige Körper hat nun sein Lager überall aufgeschlagen, er durchdringt jede nur mögliche Position, die jemand einnehmen könnte, ist an allen möglichen Orten zu finden – unsichtbar, nimmt er alles wahr und speichert es ohne Unterlass.

So wird dem gasförmigen Körper das Auge zur erogenen Zone, der Schau- und Wisstrieb des Kindes wird sublimiert zu einer Schaulust, die sich an jeder kleinen Verrichtung ergötzt – es könnte eine Nachricht werden - und einem Wisstrieb, der jedes kleinste Geheimnis ergründen will. Gleichzeitig hat das beständige Aufzeichnen von Information natürlich auch den Charakter einer Zwangshandlung: Das zwanghafte Speichern von Information wird überlebenswichtig, obwohl sie niemals ein zweites Mal abgerufen wird – ein zielloses Speichern ohne Vermittlung von Wissen. Der gasförmige Körper muss dabei auch die Wiederholung fürchten, da sonst sein ganzes Unternehmen zum Scheitern verurteilt wäre, er geriete sonst zu allem Überfluss in die ewige Schleife eines „da capo“: Er gibt die Didaktik, das Lernen auf zugunsten des immer Neuen.

Dem ist die Situation des Kinobesuchers optimal angepasst: „Der Zuschauer ist einem Strom optischer Sensationen passiv ausgeliefert“, so Thomas Morsch⁶⁰¹ im Anschluss an Steven Shaviro. Dies vor allem natürlich im Kino. Das Medium Video stattete den Zuschauer mit mehr Macht aus: Der Lauf vorwärts konnte nun angehalten werden (mit „Stop“ oder „Freeze Frame“), verlangsamt (mit „slow motion“), beschleunigt („fast forward“) werden; die DVD bietet dieselben Features und erleichterte noch das „Blättern“ im Film.

Vielleicht ist das Medium Film an seiner Wurzel nicht ganz so sadistisch, wie Freud meinte (selbst der „durchdringende Blick“ bleibt ja an der Oberfläche), sondern vielmehr auch masochistisch. Denn auch für Video und DVD gilt es ja, möglichst alles im Film zu sehen, jede Sequenz und jede Einzelheit, sonst hat man den Film eben nicht wirklich gesehen. Auf Video und DVD kann nun eben „zurückgeblättert“ werden, sollte einem etwas entgangen sein

⁵⁹⁹ ders., Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. In: ders., *Zwang, Paranoia und Perversion* (=Studienausgabe, Bd. VII. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 31-103, hier S. 100.

⁶⁰⁰ ders., Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [„Der Wolfsmann“]. In: ders., *Zwei Kinderneurosen* (=Studienausgabe, Bd. VIII. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 125-232, hier S. 162 Anmerkung.

⁶⁰¹ Thomas Morsch, Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. In: *Medienwissenschaft*, 3/97, S. 271-289, hier S. 279.

– mit der inhärenten Unmöglichkeit dieses Angebots im Kino spielt Quentin Tarantino in *The Hateful Eight* (USA 2015), wenn eine Sequenz nach einigen Minuten aus einem anderen Blickwinkel heraus wiederholt wird und ein ungeahntes Geschehen enthüllt. Der Kinoszauer kann eben nicht zurückblättern und überprüfen, ob eine bestimmte Handlung bereits in einer früheren Einstellung versteckt war. Filme wie M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (USA 1999) oder *Identity* von James Mangold (USA 2003) mit ihren „twists“, ihren Story-Wendungen am Schluss laden zu einer zweiten „Lektüre“ ein.

Aber auch allgemein bleiben dem Zuschauer eben immer zwei Möglichkeiten (mit ihren Abstufungen): Den Filmtext (auch graduell) verweigern oder sich ihm ausliefern – masochistisch sein, dem Filmtext treu ergeben, was auch passiert... So verlangen alle Medien schrittweise dasselbe, auch das Buch, das Theater, das Konzert – und dies seit der Antike: Sperr die Ohren auf, mach die Augen auf! Konzentriere dich! Im Kino ändern sich Licht und Ton ständig: „Cinema invites me, or forces me, to stay within the orbit of the senses. I am confronted and assaulted by a flux of sensation that I can neither attach to physical presences nor translate into systematized abstractions. I am violently, viscerally affected by *this* image and *this* sound, without being able to have recourse to any frame of reference, any form of transcendental reflection, or any Symbolic order.“⁶⁰² So teilt der Film mit dem Theater doch einiges, z. B. eben den Ablauf der Geschehnisse und die Fixiertheit von Auge, Ohr und Verstand. Natürlich ist es möglich, sich dem Werk zu verweigern, dies aber, wenn das Subjekt in Kauf nimmt, das Kunstwerk nicht – oder nicht „gänzlich“ – zu verstehen oder in seiner Deutung falsch zu liegen.

Shaviri geht auch auf den Schnitt im Kino ein: „Editing (...) serves yet further to dislodge the spectator. It undermines any notion of a fixed center of perception, in relation to which there could be a single standard of size and movement, and at which experience would obey the laws of spatial contiguity and linear causal succession.“⁶⁰³

Das Phänomen des Vergnügens am Kino ist eben ein mehrgestaltiges, auch darauf geht Shaviri ein: „Pleasure can as well be linked to the destruction of identification and objectification, to the undermining of subjective stability, and to an affirmation of the multiple techniques that denaturalize (or de-Cartesianize) cinematic perception.“⁶⁰⁴

Und weiter: „Film’s virtual images (...) affect me in a manner that does not leave room for any suspension of my response. I have already been touched and altered by these sensations, even before I had the chance to become conscious of them. The world I see

⁶⁰² Shaviri, a.a.O., S. 32.

⁶⁰³ ebenda, S. 38.

⁶⁰⁴ ebenda, S. 43.

through the movie camera is one that violently impinges upon me, one that I can no longer regard, unaffected, from a safe distance.”⁶⁰⁵ So lebt Film gleichzeitig von der Unmittelbarkeit als auch von Distanz und Absenz. Gesehen wird dabei nur, was die Kamera sieht: „I do not have power over what I see, I do not even have, strictly speaking, the power to see; it is more that I am powerless not to see.“⁶⁰⁶ Flucht ist nur möglich, indem die Augen geschlossen werden – es bleibt der Ton – oder durch Verlassen des Kinos.⁶⁰⁷ „(...) an alien interest is forced upon me, one from which I cannot escape, but that I also cannot make my own.“⁶⁰⁸

Im Gegensatz zu Freud geht Shaviro davon aus, dass Sehen eine „obsessive passivity“⁶⁰⁹ ist: „When I watch a film, images excite my retina, 24 times a second, at a speed that is slow enough to allow for the impact and recording of stimuli, but too fast for me to keep up with them consciously. Perception has become unconscious. It is neither spontaneously active nor freely receptive, but radically passive, the suffering of a violence perpetrated against the eye. Images themselves are immaterial, but their *effect* is all the more physical and corporeal.“⁶¹⁰

Jeder, der sich nun dem Film assetzt, ist auf schrittweiser Basis ein gasförmiger Körper: Ein gefesselter Prometheus (Shaviro spricht von der „bondage to images“⁶¹¹), alles-sehend und gezwungen zum Sehen, zum Verstehen, und unfähig, den Blick abzuwenden, gleichzeitig Herrscher über ein großes Reich (den gesamten Film-Text) und Gefangener, denn es kann nur gesehen werden, was die Kamera zeigt, was der Regisseur, der Drehbuchautor, der Kameramann, der Schnittmeister will. Wer könnte uns mehr geben, wer befreien?

So sind wir alle gasförmige Körper, dieser ist es nur in letzter Konsequenz: Er findet den „Stop“-Knopf nicht.

Kehren wir zum Schluss noch einmal zu Stanisław Lem zurück, dem wir bereits mit *Solaris* begegnet sind. Er schildert in den „Robotermärchen“ seiner „Cyberiada“ ein Abenteuer der beiden Roboter Trurl und Klapauzius, zweier Erfinder, die auf einer ihrer Reisen in die Gewalt des diplomierten Räubers Mäuler geraten. Dieser ist auf der Jagd nach aller Information, die er kriegen kann. Die beiden versprechen, ihm einen „Dämon Zweiter Ordnung“, einen Schreiber zu konstruieren, der seinen Drang nach Wissen befriedigen kann. Das Resultat liest sich wie die Schilderung eines durchschnittlichen Nachmittags im *world wide web*:

⁶⁰⁵ ebenda, S. 46.

⁶⁰⁶ ebenda, S. 48.

⁶⁰⁷ Auf diese Möglichkeiten geht Shaviro auf S. 49 von *The Cinematic Body* ein.

⁶⁰⁸ ebenda.

⁶⁰⁹ ebenda, S. 50.

⁶¹⁰ ebenda, S. 50-51. Hervorhebung im Original.

⁶¹¹ ebenda, S. 25.

„Der Dämon Zweiter Ordnung arbeitete mit einer Geschwindigkeit von dreihundert Millionen Informationen in der Sekunde, der Papierstreifen ringelte sich bereits meilenweit und bedeckte nach und nach den diplomierten Räuber mit seinen Schleifen, es war, als würde er in weiße Spinnweben eingesponnen, und der kleine Brillant des Schreibers zitterte wie rasend, und der Räuber glaubte, er werde nun gleich unerhörte Dinge erfahren, solche, die ihm die Augen auf das Wesen des Seins öffnen würden, also las er alles, was unter dem kleinen Brillanten hervorsprudelte, und das waren Trinklieder der Kwaidonesen, die Größen der Nachtpantoffeln mit Troddeln auf dem Kontinent Gonduana, die Dicke der Haare, die auf der Kupferstirn des Euerburger Tausendfüßlers wachsen, und die Breite der Fontanellen bei den Füttersäuglingen und die sechs Methoden, eine Grießsuppe zu kochen, und wirksames Gift für Tanten und die Art, wie man bis zur Übelkeit kitzelt, und alle Namen auf M der Einwohner von Finsterangstglaubu und die Beschreibungen des vom Schimmel befallenen Bieres... Ihm wurde von alledem dunkel vor Augen, und er brüllte laut los, denn er hatte es satt, doch hatte ihn bereits die Information mit dreihunderttausend Papiermeilen umwickelt und gefesselt, so daß er sich nicht mehr rühren konnte und weiterlesen mußte (...). (...) da schloß er die Augen und erstarrte, erdrückt von der Informationslawine, der Dämon indes wickelte ihn weiter in die Papierstreifen ein und strafte somit auf entsetzlichste Weise den diplomierten Räuber Mäuler für seine maßlose Gier nach jedwedem Wissen. (...)“⁶¹²

Lems „Cyberiada“ erschien 1965, so früh also datiert diese Darstellung eines Informationssüchtigen, der sich in der Unendlichkeit verliert – eine wichtige frühe Form eines gasförmigen Körpers. Längst wird nicht mehr auf Papier gedruckt – der gasförmige Körper besitzt über eine unendliche Einschreibfläche –, aber die Schwierigkeiten der Selektion sind geblieben. In den Jahren, die Zukunft bringt, wird es wichtiger denn je sein, die Spreu vom Weizen zu trennen, den Mut aufzubringen, das Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden – sonst stehen wir entweder der unendlichen Informationsflut oder der Unendlichkeit des Momentes, gesehen von allen Positionen aus, machtlos gegenüber.

⁶¹² Stanisław Lem, Die sechste Reise oder Wie Trurl und Klapauzius einen Dämon Zweiter Ordnung schufen, um Mäuler den Räuber zu besiegen. In: ders., Der Weiße Tod. Gesammelte Robotermärchen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 269-286, hier S. 284-285.

Bibliographie

Aischylos, Die Orestie. Agamemnon. In: Aischylos, Werke in einem Band. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1987 (Bibliothek der Antike), S. 153-208. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 689-757.

Aischylos, Die Orestie. Die Wohlwollenden. In: Aischylos, Werke in einem Band. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1987 (Bibliothek der Antike), S. 248-283. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 807-851.

Marie-Luise Angerer, Screening the Body: Zur medialen Materialität des Körpers. In: ÖZG. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. 8. Jg., Heft 2/1997: leibhaft. Wien: Döcker Verlag, 1997, S. 231-248.

Anonyma, Goldene Worte. Übersetzt von Dietrich Ebener. In: Griechische Lyrik. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1980 (Bibliothek der Antike), S. 437-439. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 136-141.

Rudolf Arnheim, Film als Kunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.

Alain Badiou, Deleuze, Leser von Leibniz. In: Clemens-Carl Härle (Hg.), Karten zu „Tausend Plateaus“. Berlin: Merve, 1993, S. 133-161.

Béla Balázs, Der Geist des Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Zygmunt Bauman, Leben in der Flüchtligen Moderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.

Zygmunt Bauman, *Leben als Konsum*. Hamburg: Hamburger Edition, 2009.

Zygmunt Bauman, David Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Berlin: Suhrkamp, 2013.

Biene Baumeister, Zwi Negator, *Proletariat – Kunst – Sprache. Situationistische Rekonstruktion und Aufhebung*. In: Stephan Grigat, Johannes Grenzfurthner, Günther Friesinger (Hg.): *Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2006, S. 79-130.

André Bazin, *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, 2009.

Claudia Becker, *Einleitung*. In: Julien Offray de La Mettrie, *Die Maschine Mensch*. Übersetzt und hrg. v. Claudia Becker. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009, S. VII-XVIII.

Lars Oliver Beier, *Gottes Finger am Abzug*. In: *Der Spiegel*, 32, 4.8.2003, S. 136.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 136-169.

Maurice Blanchot, *Das Gelächter der Götter*. In: Pierre Klossowski (u.a.), *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve, 1979, S. 67-81.

Norbert Bobbio, *Wir wissen immer weniger*. In: *Die Zeit*, Nr. 1 vom 29.12.1999, S. 41-42. Das Gespräch führte Otto Kallscheuer.

Gernot Böhme, *Bildung als Widerstand*. In: *Die Zeit*, Nr. 38 vom 16.9.1999.

Jorge Luis Borges, *Das Sandbuch*. In: ders., *Spiegel und Maske. Erzählungen 1970-1983*. Frankfurt/M.: Fischer 1993, S. 182-187 (Werke in 20 Bänden. Hrsg. v. Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Band 13).

Jorge Luis Borges, *Das unerbittliche Gedächtnis*. In: ders., *Fiktionen*. Frankfurt/M.: Fischer, 1994, S. 95-104.

Pierre Bourdieu, Über das Fernsehen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Nicolas Bourriaud, Das ästhetische Paradigma. In: Henning Schmidgen (Hg.), Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari. Berlin: Merve, 1995, S. 39-64.

Nicolas Bourriaud, Radikant. Berlin: Merve, 2009.

Kurt Brand, Preis der Macht. In: Perry Rhodan # 97. Rastatt: Moewig, 1979 (4. Auflage, Erstauflage 1963).

Robert Bresson, Notizen zum Kinetographen. Berlin: Alexander Verlag, 2007.

Gian Piero Brunetta, The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film From Its Origins to the Twenty-First Century. Princegon: Princeton University Press, 2009.

Dagmar Brunow, Fröhliche Körper im Kino – Eine Flanerie. In: Christian Hüls, Natalie Lettenewitsch, Anke Zechner (Hg.), Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft. Annette Brauerhoch zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.): Stroemfeld, 2015, S. 19-29.

Elisabeth Büttner, Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps). Wien: Synema, 1999.

Caroline Walker Bynum, Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996 (Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter).

Claude Cadoz, Die virtuelle Realität. Bergisch Gladbach: BLT, 1998.

Jean-Claude Carrière, Der unsichtbare Film. Berlin: Alexander Verlag, 2003.

Lewis Carroll, Alice im Wunderland. Hildesheim: Gerstenberg, 1998.

Stanley Cavell, The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition. Cambridge (u.a.): Harvard University Press, 1979.

Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition TIAMAT, 1996 (Critica Diabolis 65).

Guy Debord, Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels. In: ders., Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition TIAMAT, 1996 (Critica Diabolis 65), S. 189-280.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.

Gilles Deleuze, Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers. In: Pierre Klossowski (u.a.), Sprachen des Körpers. Berlin: Merve, 1979, S. 39-66.

Gilles Deleuze, Claire Parnet, Von der Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur. Teil 1. In: dies., Dialoge. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 43-58.

Gilles Deleuze, Logik des Sinns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 (Aesthetica. Hrsg.v. Karl Heinz Bohrer).

Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: ders., Unterhandlungen. 1972-1990. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, S. 254-262.

Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.

Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve, 1997.

Gilles Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Was ist Philosophie? Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

Philip K. Dick, Der Fall Rautavaara. In: ders., Erinnerungen en gros. Zürich: Haffmann, 1991, S. 125-139 (Haffmanns Taschenbuch 58).

Ivar Ekeland, Chaos. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2000 (Domino, Band 28).

Richard Falcon, Twentynine Palms. In: Sight and Sound, 8/2005, S. 74, 76.

Christian Feichtinger, Gegenkörper. Körper als Symbolsysteme des Guten und Bösen in Star Wars. Marburg: Schüren, 2010.

Antje Flemming, Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper. Berlin: Bertz + Fischer, 2010 (Deep Focus 9).

Vilém Flusser, Alphanumerische Gesellschaft. In: ders., Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 41-60.

Vilém Flusser, Filmerzeugung und Filmverbrauch. In: ders., Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 89-102.

Vilém Flusser, Für eine Phänomenologie des Fernsehens. In: ders., Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 103-123.

Vilém Flusser, Glaubensverlust. In: ders., Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 29-40.

Vilém Flusser, Die Stadt als Wellental in der Bilderflut. In: ders., Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, S. 175-182.

Alan Dean Foster, Das Ding aus einer anderen Welt. München: Heyne, 1982.

Michel Foucault, Mächte und Strategien. Antwort auf Fragen von „Les révoltes logiques“. In: ders., Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, 1978, S. 199-216.

Michel Foucault, Wahrheit und Macht. Interview mit Michel Foucault von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino. In: Michel Foucault, Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, 1978, S. 21-54.

Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

Michel Foucault, Macht und Körper. In: ders., Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 74-82.

Michel Foucault, Der utopische Körper. In: ders., Die Heterotopien/Der utopische Körper. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 23-36.

Michel Foucault, Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Michel Foucault, Der maskierte Philosoph. In: ders., Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 49-57.

Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge (=Studienausgabe, Band I. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000.

Sigmund Freud, Triebe und Tribschicksale. In: ders., Psychologie des Unbewußten (=Studienausgabe, Band III. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 75-102.

Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: ders., Psychologische Schriften (=Studienausgabe, Band IV. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 9-219.

Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: ders., Sexualleben (=Studienausgabe, Band V. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 37-145.

Sigmund Freud, Über infantile Sexualtheorien. In: ders., Sexualleben (=Studienausgabe, Bd. V. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 169-184.

Sigmund Freud, Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung. In: ders., Hysterie und Angst (=Studienausgabe, Bd. VI. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 205-213.

Sigmund Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. In: ders., Zwang, Paranoia und Perversion (=Studienausgabe, Bd. VII. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 31-103.

Sigmund Freud, Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [„Der Wolfsmann“]. In: ders., Zwei Kinderneurosen (=Studienausgabe, Bd. VIII. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 125-232.

Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren. In: ders., Bildende Kunst und Literatur (=Studienausgabe, Bd. X. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a.). Frankfurt/M.: Fischer, 2000, S. 169-179.

Stephan Grigat, Fetischismus und Widerstand. Guy Debords Rezeption der Kritik der politischen Ökonomie und die Schwierigkeiten der Gesellschaftskritik nach Auschwitz. In: Stephan Grigat, Johannes Grenzfurthner, Günther Friesinger (Hg.): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin: Verbrecher Verlag, 2006, S. 37-78.

Robert Gugutzer, Körperbilder im Film. Eine soziologische Analyse von *Million Dollar Baby*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 121-142.

Sandra Günter, Gewichtige Körper – Ein interdisziplinärer Blick auf den übergewichtigen Körper im Film *Gilbert Grape – Irgendwo in Iowa*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 143-165.

Clemens-Carl Härle, Karte des Unendlichen. In: ders., Karten zu „Tausend Plateaus“. Berlin: Merve, 1993, S. 104-132.

Thomas Hausmanning, Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989 (suhrkamp taschenbuch materialien).

Heliodor, Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia. Übersetzt von Horst Gasse. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1957 (Sammlung Dieterich, Bd. 196). In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseite 4017-4431.

Jana Herwig, Mann oder Maus, Mensch oder Maschine? Körpersemantik in Zack Snyders 300. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 59-75.

J. Hoberman, The Servant. In: Film Comment, 5/6/2005 (Vol.41, No.3), Film Society of Lincoln Center, New York 2005, S. 28-34.

Homer, Illias, In: ders., Werke in zwei Bänden. Übersetzt von Dietrich Ebener. Band 1. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1976 (Bibliothek der Antike). In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 4616-5442.

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M.: Fischer, 1988.

Christian Hüls, Natalie Lettenewitsch, Anke Zechner, Vorwort. In: dies. (Hg.), Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft. Annette Brauerhoch zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.): Stroemfeld, 2015, S. 11-15.

Bernward Joerges, Technik – Körper der Gesellschaft. Arbeiten zur Techniksoziologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.

Christian Jürgens, Keanu im Wunderland. In: Die Zeit, Nr. 25 vom 17.6.1999, S. 36.

Franz Kafka, Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: ders., Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer, 1980.

Katrin M. Kämpf, Held im Bademantel. Laura Poitras' Citizenfour als reparative Lektüre einer paranoiden Welt. In: Christian Hüls, Natalie Lettenewitsch, Anke Zechner (Hg.), Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft. Annette Brauerhoch zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.): Stroemfeld, 2015, S. 250-264.

Heike Klippel, Thomas Knieper, *Transamerica* – Roadmovie und Familienfilm über die Entdramatisierung der Geschlechterrollen. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 189-208.

Pierre Klossowski, Protasis und Apodosis. In: ders. (u.a.), Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski. Berlin: Merve, 1979, S. 7-24.

Siegfried Kracauer, Buster Keaton im Krieg. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 181-183.

Siegfried Kracauer, Chaplin als Prediger. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 170-173.

Siegfried Kracauer, Citizen Kane. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 233-236.

Siegfried Kracauer, Feet First. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 188-189.

Siegfried Kracauer, Filme mit einer Botschaft. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 249-263.

Siegfried Kracauer, Hollywoods Greuelfilme. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 27-35.

Siegfried Kracauer, Jean Vigo. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 120-124.

Siegfried Kracauer, Pariser Alltag – und das Leben geht weiter. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 148-149.

Siegfried Kracauer, The Gold Rush. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 165-167.

Siegfried Kracauer, Thérèse Raquin. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 136-138.

Siegfried Kracauer, Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 9-11.

Siegfried Kracauer, Unter den Dächern von Paris. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 126-128.

Siegfried Kracauer, William Wyllers neuer Bette Davis-Film. In: ders., Kino. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 231-233.

Milan Kundera, Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. Frankfurt/M.: Fischer, 1987.

Carsten Kurpanek, Film ist nicht gleich Film. Digitale Aufnahmetechnik: der Tod des Zelluloids? In: epd Film, 8/2005, S. 30-35.

Ray Kurzweil, Was bleibt vom Menschen? Interview mit Ray Kurzweil. In: Die Zeit, Nr. 46 vom 11.11.1999, S. 6-7. Das Interview führte Christian Tenbrock.

Gunnar Landsgeßell, Kriegszustand. In: Ray, 5/2005, S. 61.

Stan Lee (Text), Steve Ditko (Zeichnungen): Spider-Man. In: Amazing Fantasy #15, New York: Marvel, 1962.

Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): The Fantastic Four Vs. The Red Ghost and His In-describable Super-Apes! In: The Fantastic Four #13, New York: Marvel, 1963.

Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): X-Men. In: X-Men #1, New York: Marvel, 1963.

Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): The Coming of Galactus! In: The Fantastic Four #48, New York: Marvel, 1966.

Stan Lee (Text), Jack Kirby (Zeichnungen): Where Gods May Fear To Tread. In: Thor #132, New York: Marvel, 1966.

Gottfried Wilhelm Leibniz: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Ins Deutsche übersetzt (...) von C. Schaarschmidt. Zweite Auflage. Leipzig: Dürr, 1904 (Philosophische Bibliothek, Band 69). In: Frank-Peter Hansen (Textauswahl): CD-ROM Philosophie von Platon bis Nietzsche. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2000 (Digitale Bibliothek, Band 2), Gesamtseiten 18.179-19.162.

Stanisław Lem, Die sechste Reise oder Wie Trurl und Klapauzius einen Dämon Zweiter Ordnung schufen, um Mäuler den Räuber zu besiegen. In: ders., Der Weiße Tod. Gesammelte Robotermärchen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 269-286.

Stanisław Lem, Solaris, Berlin: List, 2016.

Michael Loebenstein, Dominik Kamalzadeh, Hundesperma im Eclair. Oder: Woran erkennt man die *Gross-out-Comedy*? Ein Glossar für Anfänger und Fortgeschrittene. In: kolik Film 3/2005, S. 82-88.

Lukian, Ikaromenippus oder Die Luftreise. In: ders.: Werke in drei Bänden. Bd. 1. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland. Hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1981 (Bibliothek der Antike). S. 113-135. In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 6464-6497.

Lukian, Der Kyniker. In: ders., Werke in drei Bänden. Band 2. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland. Hrsg. v. Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1981 (Bibliothek der Antike), S. 65-74. In: Mark

Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 7153-7168.

David Lyon, Einleitung. In: ders., Zygmunt Bauman, Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 11-30.

Brian Massumi, Everywhere you want to be. Einführung in die Angst. In: Clemens-Claus Härle (Hg.), Karten zu „Tausend Plateaus“. Berlin: Merve, 1993, S. 66-103.

Demetrios Matheo, Vanishing Road. In: Sight and Sound, 8/2005, S. 16.

Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: de Gruyter, 1974 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Hrsg. C.F. Graumann und J. Linschoten, Band 7).

Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004 (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, begr. v. Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels, hrsg. v. Wolfgang Eßbach, Bernhard Waldenfels, Band 13).

Julien Offray de La Mettrie, Die Maschine Mensch. Übersetzt und hrg. v. Claudia Becker. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009.

Frank Miller (Text), Geof Darrow (Zeichnungen): Hard Boiled. Milwaukee: Dark Horse, 1990.

Thomas Morsch, Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. In: Medienwissenschaft, 3/97, S. 271-289.

Jean Narboni, Allemagne année zéro (Roberto Rossellini). In: Cahiers du Cinéma, No. 290/291, Juillet-Août 1978, S. 47.

Nonnos, Leben und Taten des Dionysos. In: Nonnos, Werke in zwei Bänden. Band 1. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1985 (Bibliothek der Antike). In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der

Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseite S. 8.025-9.233.

Michael Opitz, Ähnlichkeit. In: ders., Erdmut Wizisla (Hg.), Benjamins Begriffe. Erster Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 15-49.

Ovid, Metamorphosen. In: Werke in zwei Bänden. Band 1. Übersetzung von Reinhart Suchier bearbeitet von Liselot Huchthausen. 2. Auflage. Berlin: Aufbau-Verlag, 1973 (Bibliothek der Antike). In: Mark Lemstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 12.497-13.171.

Claire Parnet, Was ist eine Unterhaltung und was nützt sie? Teil 2. In: Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialoge. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 27-41.

Brigitte Peucker, Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers: Film und die anderen Künste. Berlin: Vorwerk 8 (Traversen, Band 5).

Karl Prümm, Die Bilder lügen immer. Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes. In: Medienwissenschaft, Heft 3/1996, S. 264-267.

Philipp Sarasin, Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Einleitung. In: dies. (Hg.), Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, S. 12-43.

K.H. Scheer, Der Unsterbliche. In: Perry Rhodan #19, Rastatt: Moewig, 1962.

Otmar Schöberl, Vexierspiel der Zeiten. Zu Videographie I – Vestenötting (1945). In: Georg Vogt, Otto Mörrh, Isabella Hirt (Hg.), Ferry Radax. Vision, Utopie, Experiment. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 256-261.

Clemens Schwender, Andrea Gschwendtner, Alternde Körper. Lebenszyklen als filmwissenschaftliche Analysedimension am Beispiel des Films *There Will Be Blood*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 209-239.

Tom Shakespeare, Sex, Death and Stereotypes: Disability in *Sick* and *Crash*. In: Graeme Harper, Andrew Moore (Eds.), *Signs of Life: Medicine and Cinema*. Brighton: Wallflower Press, 2005, S. 58-69.

Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 (Theory Out of Bounds, 2).

Vivian Sobchack, The Scene of the Screen. Envisioning Cinematic and Electronic "Presence". In: Andrew Utterson (Ed.), *Technology and Culture. The Film Reader*. New York, London: Routledge, 2005, S. 127-142.

Steven Soderbergh, *Getting Away With It Or: The Further Adventures of the Luckiest Bastard You Ever Saw* also starring Richard Lester as The Man Who Knew More Than He Was Asked. London: Faber and Faber, 1999.

Günter Peter Straschek, *Handbuch wider das Kino*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975.

Botho Strauß, Wollt ihr das totale Engineering? In: *Die Zeit*, Nr. 52 vom 20.12.2000, S. 59-61.

Arkadi und Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*. In: dies., Werkausgabe. Zweiter Band. *Picknick am Wegesrand, Eine Milliarde Jahr vor dem Weltuntergang, Das Experiment*. Hrsg. v. Sascha Mamczak und Erik Simon. München: Heyne, 2010, S. 7-232.

Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. 1.: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. 2: Männerkörper – Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

Timotheos, Bruchstück aus dem Gedicht „Die Perser“. In: Griechische Lyrik in einem Band. Aus dem Griechischen übertragen und hrsg. v. Dietrich Ebener. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1980 (Bibliothek der Antike). S. 290-294. In: Mark Lehmstedt (Textauswahl): CD-ROM Dichtung der Antike von Homer bis Nonnos. 2. Ausgabe. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, Band 30), Gesamtseiten 10322-10327.

Bärbel Tischleder, *Body Trouble*. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, 2001.

Gerald Trimmel, Körperdiskurse und Mythen der Gewalt im Film *Terminator 2*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 35-57.

Paul Virilio, *Fahren, fahren, fahren...* Berlin: Merve, 1978.

Paul Virilio, *Geschwindigkeit und Politik*. Berlin: Merve, 1980.

Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve, 1986.

Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt/M.: Fischer, 1989.

Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*. München, Wien: Hanser, 1989 (Edition Akzente. Hrsg. v. Michael Krüger).

Paul Virilio, *Revolutionen der Geschwindigkeit. Gespräch mit Jean de Loisy und Patrick Javault*. In: Paul Virilio, *Revolutionen der Geschwindigkeit*. Berlin: Merve 1993, S. 17-44.

Paul Virilio, *Revolutionen der Geschwindigkeit*. Berlin: Merve, 1993.

Paul Virilio, *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. München (u.a.): Hanser 1994 (Edition Akzente. Hrsg. v. Michael Krüger).

Paul Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*. Frankfurt/M.: Fischer, 1996.

Paul Virilio, Rasender Stillstand. Frankfurt/M.: Fischer, 1997.

Hendrik Wahl, Körperbilder und körperlose Bilder. Eine bildtheoretische Betrachtung von *The Blair Witch Project* und *Cloverfield*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 241-265.

Linda Williams, Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films. Basel (u.a.): Stroemfeld, 1995 (Nexus, 3).

Barbara Wolbert, Kino im Flug. In: Christian Hüls, Natalie Lettenewitsch, Anke Zechner (Hg.), Die Körper des Kinos. Für eine fröhliche Filmwissenschaft. Annette Brauerhoch zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. (u.a.): Stroemfeld, 2015, S. 241-249.

Internetquellen:

<http://derstandard.at/2000036421816/Mit-Hightech-im-Koerper-zu-Superman>, Zugriff am 10.5.2016

<https://de.wikipedia.org/wiki/Körper>, Zugriff am 10.5.2016

Abstract

Mit den Elektronischen Medien ist der Mensch, scheint es, endgültig gegenüber der Technologie ins Hintertreffen geraten, sie scheinen effizienter, schneller, leistungsfähiger zu sein. Gleichzeitig hat die Flut an Informationen allein durch die Medien in den letzten Jahren rasant zugenommen. Wie könnte nun ein Körper aussehen, der mit ihnen Schritt halten kann? Vorliegende Arbeit untersucht diese Frage u. a. am Beispiel des Mediums Film. Dabei ist eine grundlegende These, dass der Film mehr noch als andere Medien mit vorgefertigten Schemata arbeitet, die dargestellte menschliche Körper zunächst in zwei Gruppen anordnen: Feste Körper, die mit dem Männlichen identifiziert werden und das Stabile, Solide, aber auch Starre darstellen, und flüssige Körper, assoziiert mit dem Weiblichen, biegsam und veränderbar. Im Mittelpunkt vorliegender Studie steht ein dritter Aggregatzustand: ein gasförmiger Körper. Dieser ist in Etappenschritten im Optimieren der eigenen Kräfte zu sehen (wie in *The Matrix*), dem Entwickeln neuer Kräfte (wie vor allem in den populären Superhelden-Filmen) und der Vervielfachung seiner selbst (wie etwa in John Carpenters *The Thing*). In einem weiteren Schritt ist er ständig damit beschäftigt, die Informationen, die die Medien vermitteln, zu speichern: ein Sammler, der keine Minute Ruhe hat. Denn ständig gibt es neue Informationen, es bleibt keine Zeit, als sie zu sammeln...

In seine Extreme gedacht, hätte der gasförmige Körper letztlich keine Zeit mehr, in irgendeiner Weise zu agieren: So wäre ihm auch die Aktion des Kaufes verwehrt; das kapitalistische System würde hier an eine Grenze stoßen, die nicht zu durchdringen ist. Und es zeigt sich hier, was Gilles Deleuze und Félix Guattari schrieben: Der Kapitalismus funktioniert in seinen Fehlzündungen. Natürlich muss der gasförmige Körper in seiner realen Ausprägung kaufen, allein schon, um zu überleben und um seine (vermeintlichen) Mängel zu beheben, die ihm Teile der Information suggerieren. Gekauft wird schließlich auch die Information, die nur über Ströme von Geld fließen kann: Gebühren für TV und Internet.

Der gasförmige Körper in seiner idealen Ausprägung versucht nun, stets unsichtbar an jedem Punkt der Erde gleichzeitig zu sein und alles im Moment seiner Entstehung wahrzunehmen, um die Informationsvermittlung der Elektronischen Medien überholen zu können. Damit ähnelt dieser gasförmige Körper dem christlichen Gott, der alles sieht und wahrnimmt; der Körper, der in der Lage wäre, mit den Neuen Medien Schritt zu halten, wäre also der einer uralten Vorstellung. Gleichzeitig ist dieser gasförmige Körper das personifizierte „Synzeichen“ Gilles Deleuzes, also eine situative Schale, ein Milieu, etwas Umgreifendes: Er umfasst die Welt.

Nun könnte der gasförmige Körper seine aufgezeichneten Informations-Teile neu zusammensetzen, ihnen eine andere Ausrichtung geben, wiederholen, wegekürzen – kurz, wie ein DJ mit den Stücken arbeiten. Aber er ist viel zu sehr damit beschäftigt, zu sammeln; jede Beschäftigung mit dem Gesammelten wird durch das ständige Auftauchen neuer Inhalte unmöglich gemacht. Der gasförmige Körper ist ein Informations-Kapitalist, der anhäuft, ohne je die geringste Anstrengung der Investition zu machen, machen zu können. Auch damit ähnelt er dem christlichen Gott, der nicht mehr in die Geschehnisse der Welt eingreift.

Letztlich flüchtet der ideale gasförmige Körper vor der unendlichen Informationsflut in den Moment, er versucht, wenigstens ihn zur Gänze auszuschöpfen: Vergeblich, schon ein Augenblick ist, von jeder denkbaren Position aus betrachtet, eine Unendlichkeit.

Abstract

With the Electronic Media man has been, as it seems, ultimately left behind by technology, it seems to be more efficient, faster, more powerful. At the same time, the flood of informations by the media alone has risen fast in the recent years. How could a body look like that keeps pace with it, overtakes it? The present work investigates this question on the example of cinema. A fundamental theory of this text is that film, more than other media, works with prefabricated schemes that organize represented bodies first in two groups: Solid bodies which are identified with the male and represent the stable, but also the rigid, and fluid bodies, associated with the female, the flexible and variable. Center stage in the present work occupies a third aggregate state: a gaseous body. Partial steps that this body takes can be seen in the optimization of the own forces (as can be seen in *The Matrix*), the development of new forces (as in the popular superhero movies), and in the multiplication of oneself (as for example in John Carpenter's *The Thing*). In a further step, it is constantly busy saving the data that is transferred by the media: an accumulator without a minute's rest, because there is always new information, there is no time but for saving...

To the extreme, the gaseous body would have got ultimately no time to act in any way: So even the act of buying would be finally denied him; the capitalist system would reach a limit to its growth that can not be broken through. And here one has a perfect example for a phenomenon that Gilles Deleuze and Félix Guattari wrote about: Capitalism works in its misfires. Of course the gaseous body has to buy, merely to survive and address his (supposed) shortcomings which are suggested to him by parts of the information. Bought is ultimately the information itself which can flow only by streams of money: fees for tv and internet.

To overtake the information brokerage of the Electronic Media, the ideal gaseous body tries now to be on every spot of the world to every given time and to save every action in the moment of its formation. So this invisible gaseous body resembles the Christian God, who sees and perceives everything; the body that can keep pace with the Electronic Media would hence be one of an ancient conception. At the same time, this gaseous body is the personified "syn-sign" of Gilles Deleuze, a situational shell, a milieu, something encompassing: It encircles the world.

The gaseous body could put together his saved information bits anew, give them another bias, he could repeat and cancel out – basically work like a disc jockey with these parts. But he is much too busy with collecting, every occupation with the collection is made impossible by the constant emerging of new collectible information. The gaseous body is an information capitalist, he works without the slightest effort to invest and cannot work any other

way. In this regard, too, he resembles the Christian God who does not involve himself any-more in the fate of this world.

Finally, the ideal gaseous body flees from the never ending information flood into the moment, he tries to exhaust at least the instant in its entirety: Futile, every instant, too, is, viewed from every conceivable position, an eternity.