

Peter Gendolla (Siegen)

VERTAUSCHTE BILDER

Maschinenmenschen im Film (*Metropolis*, *Modern Times*, *Casanova*, *Stepford Wives*, *Welt am Draht*)

Mit der Erzählung "Des Vettters Eckfenster" gibt E.T.A. Hoffmann 1822 eine knappe Erläuterung der Phantasie. Sie ist "poetische Einbildungskraft" ganz im Sinne des Wortes: die Kraft, in eine noch unbestimmte Form eine bestimmte Gestalt hineinzusehen. Der Vetter und der Ich-Erzähler stehen am Eckfenster eines Hauses und schauen auf den belebten Marktplatz, und der Vetter führt "den raschen Rädergang der Fantasie" vor, "der in seinem Innern fortarbeitet(e)." (1) Die leeren Menschenschemen füllt er mit Fleisch und Blut: aus einem Mädchen und einem dünnen Jüngling wird ein Liebespaar, aus einem etwas seltsam gekleideten Mann ein Weltreisender, aus einem Blinden ein Soldat mit tragischem Schicksal. Ob jemand ein Schurke oder ein abgrundtief gütiger Diener der Kirche ist, sein rohes Äußeres läßt das nicht erkennen, es muß hineingesehen werden. Aus Bildern und Worten setzt die Phantasie erst den wirklichen Menschen zusammen. Der wirkliche Mensch ist ein durch Bilder und Worte belebtes Schema.

Oder ist er mehr, von Gott belebt, vom Satan besessen, hat er eine Seele oder ein substantielles Ich, oder sind das Erfindungen, Schnittpunkte von Worten und Bildern. Mit schier unerschöpflicher Leidenschaft produzieren Hoffmanns Erzählungen Variationen dieser Frage, beweisen das eine wie das andere, und wohl dies

ungelöste, offene Phantasieren begründet ihre Faszination.

Ich breche die Stippvisite in die Literatur ab und begeben mich in den Kinosaal. Hoffmanns Fragen werden hier nämlich wieder aufgenommen, weitergeführt, vielfältiger gestellt, einfach weil die Einzelsinne, das Sehen, Sprechen und Hören, deutlicher auseinandergelegt sind und Kombinationen und Projektionen verschiedenster Art erlauben, auf allen Niveaus, in jeder Richtung. Hoffmann beschreibt Bilder mit Worten, "Des Vettters Eckfenster" liefert eine Metapher der Phantasie. Der Film ist direkter, er findet, vor allem erfindet er die Bilder selbst, und Worte, Töne, Musik begrenzen oder erweitern das, was man in die Bilder hineinsehen kann.

Von Beginn an reflektieren bestimmte Filme diese dem Medium eigene Einbildungskraft, eben indem sie Personen und Umgebungen als bloße, von einer Maschinerie bewegte Bilder kennzeichnen. Das Lebendige wird als Produkt eines maschinellen Antriebs aufgedeckt, und hierdurch werden die beiden Wirkungen ausgelöst, mit denen uns diese Filme in den Bann schlagen, das Lachen und der Schrecken. Wo künstliche Geschöpfe ihren Schabernack oder ihr Unwesen treiben, Homunculi und Alraunen, Golems und Cyborgs, Frankensteins Monster oder Asimovs Roboter, berühren sich sehr eng die Lust und die Abwehr, Omnipotenzphantasien und Auflösungsängste. Auf zwei besonders stark vertretene Versionen der künstlichen Gestalten möchte ich mich hier konzentrieren: auf die technische Reproduktion des Arbeiters und auf die künstliche Frau. Auffälligerweise sind es diese beiden Gestalten, an denen der Film häufig die Konfrontation von Künstlichkeit und Wirklichkeit entwickelt.

Von Hephaistos' hilfreichen Dreifüßen über den berühmten Diener des Albertus Magnus bis zum Roboter-Polizisten aus Jud Taylors SF-Schnulze "Future Cop" (2) funktioniert eine Version des künstlichen Menschen vor allem als Hilfe, Erleichterung, Ersatz von anstrengender, schwieriger Tätigkeit, als Diener oder Arbeiter, nichts anders bedeutet das Wort Roboter. Hephaistos' Dreifüße halten die Eisen ins Feuer wie moderne Schweißautomaten, Albertus Magnus' Android empfängt die Besucher, 'Future Cop' zieht schneller als jeder Gangster. Es handelt sich um den Topos vom Zaubrerlehrling, mit all den guten und bösen Konsequenzen, ums Schlaraffenland, das auch plötzlich von der Überschwemmung heimgesucht

werden kann, weil irgendeine Schraube in dem Automatum ausrastet oder der Lehrling den richtigen Code nicht kennt. Eine andere Version ersetzt die wirklichen Frauen durch künstliche, zeitlos schöne Wesen mit Glockenstimmen, die dem Mann nie widersprechen und zärtlich sind, wann immer er will. Von Pygmalions belebter Statue über Eichendorffs "Marmorbild" und Villiers "L'Eve future" setzt sich diese Phantasie im Film vielfach fort. Sie begegnet zu Stummfilmzeiten in der Adaption von H.H. Evers "Alraune" (1918), in Tarkowskis Verfilmung von S. Lems "Solaris", oder auch als Materialisation des großen, fremden Geistes aus "Star Trek" (1981), mit der der menschlich-männliche Raumfahrer sich in die vierte Dimension hinüberliebt. Manchmal verflechten sich die Motive der Arbeit und der Liebe, bereiten der automatische Diener und die Liebesmaschine ein Paradies, oder sie geraten in Konflikt und die Maschinenwelt nimmt ein böses Ende. Die Doppelgestalt des willenlosen Dieners und der willenlosen Frau, die doch so unberechenbare Verheerungen anrichten können, bildet vielleicht die aufschlußreichste Ausprägung der beiden Bereiche. Im Film ist sie bereits zu einem Bildschema geronnen, das man die "King-Kong trägt die weiße Frau"-Ikone nennen könnte. (3) Die Geschichte der Zivilisation als einer technologischen Anstrengung, die Arbeit abzuschaffen und als einer Geschichte der Auseinandersetzung der Geschlechter präsentiert sich in diesen Filmen mit deutlichen Linien. Wohl weil der Film und die visuellen Medien überhaupt selbst Realisationen jener technologischen Anstrengung darstellen. Sie entwickelt sich als Arbeitsteilung, das ist vor allem Teilung der Sinne. Der Film praktiziert die Verselbstständigung und Intensivierung des Gesichtssinns. Er trennt radikaler als die frühere Zeichnung und Malerei das Bild vom Bildträger, die Erscheinung von ihrer materiellen Substanz. Diese werden arbiträr, frei kombinierbar, und damit wird ein erster Grund für das Interesse des Films an künstlichen Menschen evident: das Bild mag von einem menschlichen Willen oder einem Elektromotor angetrieben werden, auf der Leinwand, am Bild ist das nicht mehr zu unterscheiden. Es eröffnet sich die Möglichkeit, die Bilder zu vertauschen. Wir fangen an, unseren Augen nicht mehr zu trauen.

"Metropolis" (1925-27) von F. Lang ist ein frühes Beispiel eines solchen virtuosenspiels mit den Augen, wo der Film in den Motiven von Industrie und Liebe seine eigenen Bedingungen reflektiert. Arbeitsteilung und Augenlust werden gegeneinandergeführt. Zunächst die des Regisseurs. Beim Anblick des nächtlich

erleuchteten Manhattan soll Lang die Idee zu "Metropolis" gefaßt haben. Das Drehbuch ließ er seine Gefährtin Thea v. Harbou schreiben, wegen deren besonderer Phantasie der Film so "randvoll an unterirdischem Gehalt" sein soll, wie Kracauer schreibt, also so voller Projektionen hinter den Projektionen. Lang inszenierte dann das Augentheater, die Augentäuschung. Der Trickaufwand war enorm, eine technische Revolution z.B. das sogenannte Schüftan-Verfahren, das kleine Modelle als riesige belebte Welten erscheinen läßt. In diesen sind die Bereiche überdeutlich, emblematisch präsentiert: die Oberstadt mit den feinen Müßiggängern gegen die Unterstadt mit dem Maschinenmloch, in den die Arbeiter eingerastet sind wie Charlie aus "Modern Times" in die Zahnräder oder wie der "nackte Heilige" des romantischen Schriftstellers Wackenroder in die Zeitmaschine. (4) Augenlust und Augentäuschung bilden die Schnittstelle zwischen oben und unten, über die sie in Konflikt geraten, in Gestalt der guten Maria von unten und der bösen Maria-Robot von oben. Die gute Maria wird von den Arbeitern verehrt und von Freder geliebt, dem Sohn des Oberkapitalisten Fredersen. Um einem unkontrollierbaren durch einen kontrollierten Aufstand zuvorzukommen, läßt Fredersen eine Automatenfrau bauen, die die Arbeiter aufwiegen soll, die er dann um so erfolgreicher kasernieren will. Einen schwarzen Stahlroboter läßt er mit Marias Gestalt bekleiden, es entsteht der Vamp, der vor den Arbeitern tanzt und sie zur Revolte verführt. (5) Mit den bekannten Folgen, der Katastrophe und schließlich Errettung, der Versöhnung von Oben und Unten. Diese reichlich ideologische Geste ist denn auch kritisiert worden, von Kracauer bis Gießen, etwa als Vorgriff der faschistischen Vereinnahmung der Arbeiterschaft. Das bleibt aber bloß die Kritik einer Geste, wenn es nicht bemerkt, wie der Film seine eigene Bedingung, die Lust an den Bildern, reflektiert. Die Augenlust, vor allem die Lust am schönen Bild der Frau, wird als Auslöser der Katastrophe entwickelt. Nur als selbst maschinisierte werden die Arbeiter von der Automatenfrau verführbar. Den tiefen Widerspruch des Films bildet nicht die ideologische Versöhnung von Arbeit und Kapital. Der Film entwickelt die Trennung zwischen Auge und Körper, der Lust am Sehen und dem Restkörper als einer bloßen Arbeitsmaschine.

"Die Bewohner der Unterstadt sind fast noch mehr Automaten als jener Automatenmensch, den der Erfinder Rotwang geschaffen hat. (...) die extreme Stilisierung verwandelt den Menschen in ein Objekt", (6)

schrrieb Lotte Eisner. Diese 'Objektivierung' ist durchweg widersprüchlich. Die Auftrennung in das genießende, verführte Auge und in den arbeitenden Maschinenleib ist Gegenstand der Kritik des Films. Aber indem er die Opfer der Arbeitsteilung in ein bewegtes, rhythmisiertes Ornament verwandelt, die Menschen in abstrakte Formationen auflöst, deren Anblick wieder genossen werden kann, löst er die kritische Intention auf. Diese Differenz von ideellem Entwurf und visueller Realisierung bildet den Widerspruch. Der Film kritisiert die Maschinisierung des wirklichen Menschen, aber er rührt damit an die eigene Voraussetzung.

Chaplins "Moderne Zeiten" (1936) und Fellinis "Casanova" (1976) setzen solche Inszenierung von Maschinenarbeit und Maschinenliebe fort. Das Fließband, mit dem Charlie nicht zurechtkommt, macht ihn verrückt, verwandelt ihn in einen Maschinenmann. Auch dieser Film ist als oberflächliche Kapitalismus-Kritik charakterisiert worden. Es sei kein Kampf gegen die ökonomischen Verhältnisse, sondern Flucht vor Vermassung und Egalisierung.

"Chaplin will nicht so sehr kapitalistische Produktionsverhältnisse geißeln, sondern eine angeblich durch Automatisierung forcierte 'Vermassung' oder besser 'Entindividualisierung'" (7)

Aber der Film ist keine theoretische Deduktion sondern seinem Wesen nach oberflächlich, an Oberflächen interessiert. Seinen kritischen Impuls setzt Chaplin in Bilder um, nimmt den Satz "die Maschine frißt den Menschen" wörtlich, oder vielmehr bildlich: Charlie gerät in die riesigen Zahnräder, ein verrückter, lustig-schrecklicher Anblick, und heraus kommt Charlie-Robot, der nur noch Schrauben sieht und Schmierstellen statt Ohren und Nasen. Der Schrecken vor den Maschinen und die Lust an den Maschinenbildern greifen ineinander, davon lebt der Film.

Auch bei Fellini ist das wichtigste Maschinenwesen nicht die Tanzpuppe sondern Casanova selbst.

"Mein Casanova ist ja nichts als eine elektrifizierte Marionette oder auch ein Gespenst, das im Nebel von der Kamera ertappt wird und bruchstückweise Antworten auf die ungehörigen Fragen gibt, die ihm ein indiskreter Interviewer stellt," (8)

hat er in einem Interview zu "Casanova" gesagt. Casanova ist die Maschine, ein Sexautomat, der eben deshalb nur mit der Puppe zum höchsten Genuß gelangen kann, weil sie ein bloßes bewegtes Bild ist; ohne das störende Reingerede der wirklichen Frauen mit ihren womöglich perversen Sonderwünschen. Casanova vertauscht die Bilder, weil er nur mit Bildern wirkliche Lust einzutauschen vermag.

Für uns, fürs Publikum ist das natürlich eine Täuschung, eine elende Verwechslung, wo wir doch wissen, was wahre Liebe ist. Allerdings wohnen wir genußvoll den Vertauschaktionen bei. Das Publikum kann sich über die Aufspaltung der Sinne empören und diese Transformation doch mit Spannung verfolgen. Mit den "Frauen von Stepford" (1978) hat B. Forbes einen derartigen Kriminalfilm gedreht. Arbeitsteilung und Geschlechtshierarchie, das Zusammenspiel von Arbeitsmaschine und Liebesmaschine wird deutlich gezeichnet. Aber ebenso deutlich wird der Selbstwiderspruch des Films, das Gegeneinander von Bildgenuß und Kritik der Bildbedingungen. Der plot des Films könnte von Womans Lib nicht besser erzählt werden. In einer amerikanischen Kleinstadt geschehen eigenartige Dinge. Hausfrauen und Mütter, die ihre Rolle nicht mehr akzeptieren und zugegeben winzige Emanzipationsschritte unternehmen, werden plötzlich und ohne erkennbaren Grund wieder friedlich, wandeln wieder still auf den alten Wegen. Joanne, die Protagonistin der "Stepford wives" will eine berühmte Fotografin werden, ausgerechnet über das Abbilden von Personen will sie eine Person werden, eine unverwechselbare Identität erlangen. Sie will Bilder machen, "damit sich jemand an mich erinnert". Das nun allerdings darf sie auf keinen Fall, sie gehört doch gefälligst in die Küche, den Supermarkt, ins Bett. Nicht sie soll Bilder machen, sondern Objekt der Bildermacher soll sie sein. Wenn sie sich wehrt, aus dem Sucher ausbrechen will, so wird sie halt in ein tatsächliches Bild verwandelt. Mehr oder weniger unauffällig wird sie aus allen Winkeln aufgezeichnet, und aus diesen Aufzeichnungen wird schließlich ihre perfekte Reproduktion, ihre Duplikantin oder Replikantin, wie diese Wesen in Ridley Scotts "Blade runner" (1982) auch heißen, hergestellt. Zum Schluß fehlen nur noch die Augen, das einzige, was die Puppe von der echten Joanne noch unterscheidet, daß diese selber sehen kann. Aber die Puppe hat das Mordprogramm bereits eingespeichert, die Kampera schwenkt vom durchsichtigen Négligé der falschen Joanne hoch in die schwarzen Augenhöhlen, von diesen auf das vor Entsetzen erstarrte Gesicht der richtigen Joanne, und dann ist eigentlich auch klar, wer von nun an durch den Supermarkt spazieren wird.

Aber die Vertauschung der Bilder im Film, die unser moralisches Empfinden auf die bösen Männer richtet, die kalten Technologen, ist Augentäuschung noch in einem anderen Sinne. Es ist die Vortäuschung einer möglichen Identität von Bild und Person, die es im Film eben nicht gibt. Indem Forbes die Einheit von Bild und Ich behauptet, ihre Aufspaltung als Verbrechen vorführt, täuscht er das Publikum, erfindet er unsere Moral. Wir glauben, für ein "Ich" zu sein und genießen das schöne Bild, das behauptet, ein Ich zu sein. "Ich werde nicht mehr da sein", ruft das eine Joanne-Bild vor der Psychologin, die ihr helfen soll. "Hallo", sagt das andere Joanne-Bild im Supermarkt, "mir geht es gut". Indem wir ein Ich in das eine Bild imaginieren, zerfallen die Bilder erst in gute Menschen und böse Maschinen. Indem die "Frauen von Stepford" uns zu dieser Imagination verführen, entsteht der Kriminalfilm. Wir meinen etwas zu wissen, das die Personen des Films nicht wissen, ihre 'Wahrheit', die sie so grauslich am Ende erfahren müssen: ihr Ich, ihr inneres Wesen wird ihnen genommen. Sie werden 'ermordet', ausgehöhlt, zu leeren Figuren, Attrappen des Ich.

Es ist eigentlich nicht überraschend, daß und wie der Film die Hauptgestalten des künstlichen Menschen, den Roboter-Diener-Arbeiter und die Frauen-Puppen-Wundermaschine in der Ich- oder Identitätsproblematik zusammenführt. Wie bereits angedeutet, stehen die visuellen Medien und mit ihnen der Film am Ende einer langen Geschichte technologischer Arbeitsteilungen, die vor allem den menschlichen Körper in ein rationales, organisierendes, geistiges Zentrum und in eine bloße Arbeitsmaschine zerlegten. Als solche konnte er dann von Apparaten reproduziert werden: Hände und Arme von Sägen, Bohrmaschinen, Schweiß- oder Lackierautomaten; Beine von Rädern, Propellern, Düsentrriebwerken; Ohren von Mikrofonen, Mündern von Lautsprechern; die Augen schließlich von der riesigen Apparatur der Foto-, Film- und Videosysteme. Mit Hilfe der optisch-akustischen Techniken gelingt die vollkommene Reproduktion des Lebendigen – die Holographie wird das noch weitertreiben –, die Maschine reproduziert die täuschendsten Abbilder des Lebens – nur eben leider reduziert auf seine maschinellen Aspekte, auf Bilder, sprechende Augentäuschungen. Der Film erzeugt von vornherein und immer nichts als künstliche Menschen. Und wie alle aus einem dualistischen Weltbild entspringenden Praktiken wird er am stärksten von dem irritiert, was den Dualismus überschreitet. Alle technologische, auf geregelte, auf immer gleiche Weise reproduzierbare Abläufe zielende Praxis wird von unkontrollierten, anarchi-

schen, aleatorischen oder chaotischen Eigenbewegungen der Dinge zutiefst irritiert, d.h. der Dinge, die sich als Lebewesen dem Kalkül entziehen, einen ungreifbaren Eigenwillen oder ebenso verwirrende Gefühle entfalten. Sie sucht diese zu eliminieren, durch Ausschluß, Negation, oder raffinierter durch eine bestimmte Integration. Der Film löst seinen konstitutiven Mangel, sein "Lebens-Defizit" wenn man so will, indem er künstlichen und natürlichen Menschen konfrontiert. Als technische Reproduktionsmaschinerie, die Lebendiges vermitteln will, aber nichts als Aufzeichnungen produziert, die die Geschichte stillstellen, versucht sich der Film mit der Thematisierung des künstlichen Menschen von diesem Dilemma zu lösen. Indem der Film den Roboter und die Automatenfrau in seine Erzählung einführt, erhalten die anderen Figuren die Attribute des Lebendigen, Echten, Natürlichen. Das Auftauchen der Maschinengespenster läßt die anderen als Menschenwesen erscheinen. Das ist zugegeben ein Trick, aber ein sehr wirksamer: was selbst auch nur ein maschinelles Abbild darstellt, erhält die Fülle unserer Projektionen, erhält einen Willen und Gefühle, kurz das Ich, das ihm fehlt, das einzig in der Imagination des Zuschauers existiert.

Die Auslösung solcher Ich-Zuschreibungen gelingt den simpleren Konzeptionen durch bestimmte Kennzeichnungen des Künstlichen, den starren Blick und die marionettenhaften Bewegungen der Menschenpuppen, oder indem wir die Herstellung der Maria-Robot bei Lang verfolgen und so unser Wissen von der Künstlichkeit das Folgende begleitet. (9) Etwas komplizierter wird es, wenn die künstlichen sich von den echten Figuren rein äußerlich in nichts mehr unterscheiden. Dann müssen sie, wie die "Frauen von Stepford", eben ein wenig schematisch sprechen, "Wie geht es Ihnen?", "Oh, sehr gut, ich habe heute einen wunderbaren Pudding gekocht", "Hoffentlich bleibt das Wetter so schön."

Die fortgeschrittenste Version wird da vorgeführt, wo weder in Aussehen noch Sprechen und Handeln der Personen etwas verändert wird, stattdessen durch winzige Hinweise, Licht- und Musikregie, Selbstreflexionen des Personals der Verdacht im Zuschauer geweckt wird, das 'alles' sei eine künstliche, falsche Welt, oder anders der Wunsch in ihm ausgelöst wird, doch endlich in die wirkliche Wirklichkeit umzusteigen.

Mit "Welt am Draht" (1973) hat R. W. Faßbinder eine solche entwickelte Version

des Themas produziert, auf die ich zum Schluß etwas näher eingehen möchte. Das Drehbuch des Films basiert auf dem Roman "Simulachron-2" des Amerikaners Daniel F. Galouye – 1964 erschienen, 1965 unter dem Titel "Welt am Draht" ins Deutsche übersetzt. (10) Es ist eine Reaktion auf die damals absehbare und heute mit Höchstgeschwindigkeit um sich greifende Computerkultur, eine kluge Spekulation möglicher Konsequenzen noch vor O. Wieners "Bioadapter" aus der "Verbesserung von Mitteleuropa", S. Lems "Summa Technologiae", oder J. Baudrillards Erklärung der postmodernen Welt zur totalen Simulation. Um eben solche Simulation, elektronische Simulation einer ganzen Gesellschaft, geht es in Buch und Film. Eine Gruppe von Technikern, Soziologen, Psychologen 'erschafft', d.h. programmiert in Rechnern der 'neuen Generation' – wir kennen sie inzwischen, sie werden für den Krieg der Sterne entwickelt – programmiert also das Ambiente, die Straßen, Häuser, Parks, vor allem die Bevölkerung einer Kleinstadt, also etwa 10.000 sogenannte ID-Einheiten, Identitätseinheiten. Es sind Arbeiter, Sekretärinnen, auch Techniker, Soziologen, Psychologen, die sich zu bewegen, zu arbeiten, essen, schlafen, lieben, die zu fischen und zu jagen glauben, die aber nichts sind als "Bündel elektromagnetischer Prozesse", gesteuerter Elektronenaustausch diverser Speicher oder Prozessoren. D.h. nicht alles ist gesteuert oder vorprogrammiert, eine gewisse Entscheidungsfreiheit ist den Ich-Einheiten belassen. Der Zweck des Ganzen ist nämlich eine Art perfektionierter Futurologie: die simulierte Bevölkerung wird permanent irgendwelchen Tests unterworfen – wie reagiert sie auf ein Rauchverbot, auf ein Ein-Parteien-System, auf Umweltzerstörung? – und daraus können dann mehr oder weniger sichere Prognosen für die Entwicklung der eigenen, 'wirklichen' Gesellschaft extrapoliert werden. Natürlich wird dieses mit öffentlichen Mitteln finanzierte Projekt sehr schnell von privaten Macht- und Bereicherungsinteressen unterminiert – im Roman will sich jemand mit seiner Hilfe zum Gouverneur befördern, im Film streckt ein Stahlkonzern seine schmutzigen Finger nach dem idealen Marktforschungsinstrument aus –, das ergibt eine gewisse polit-kriminalistische Spannung, eine Gefährdung der Hauptperson, die sich gegen solche Machenschaften wehrt. Sie bilden aber nur einen vordergründigen Aspekt der eigentlichen Verwirrungen, in welche diese Hauptperson gerät. Diese von Faßbinder in Stiller umbenannte Figur – etwas sehr direkt wird da die Assoziation zu M. Frischs von Identitätszweifeln zernagtem Romanhelden angespielt – erleidet bestimmte Bewußtseins- oder Gedächtnisstörungen. Der Vorgesetzte Stillers stirbt unter ei-

genartigen Umständen. Ein Mitarbeiter namens Lause, dem jener Vorgesetzte kurz vor seinem Tod noch ein Geheimnis hat mitteilen können, verschwindet vor den Augen Stillers, löst sich de facto in Nichts auf in dem Moment, wo er Stiller dies Geheimnis mitteilen will. Niemand erinnert sich dann an ihn, sein Name ist spurlos aus den Archiven verschwunden, selbst die Vermisstenanzeige Stillers findet sich kurz darauf in den Behördenakten gelöscht. Allmählich beginnt Stiller am eigenen Verstand zu zweifeln, zumal er wiederholt von Kopfschmerzen und Schwindelanfällen gequält wird. Die wunderschöne Tochter jenes verunglückten oder ermordeten Vorgesetzten taucht auf – unvermeidlich rückt auch hier neben das Motiv der Roboter-Arbeit, reine Denk-Arbeit in diesem Fall, futurologische Prognostik wie gesagt, das Motiv der Wunsch-Frau, neben die Arbeitsmaschine die Gefühlsmaschine. Mit ihr erlebt unser Held einige ebenfalls sonderbare Abenteuer, eine Straße verliert sich vor dem Auto plötzlich ins Nichts, ebenso ist die schöne Eva manchmal wie vom Erdboden verschluckt, um dann unverhofft wieder da zu sein, usw., usw. Ich will die Geschichte kurz zusammenfassen: die Welt Stillers selbst stellt sich als elektronische Simulation heraus, als Computerprojekt einer 'höheren' Ebene. Dieser Verdacht, den Stiller fassen muß, als es einer ID-Einheit ihres Projekts gelingt, sich in den Kopf eines der Mitarbeiter Stillers zu schmuggeln, d.h. Körper und Bewußtsein auszutauschen, wird endgültig von Eva bestätigt. Sie gibt sich als künstliches Wesen zu erkennen, d.h. als elektronische Projektion einer wirklichen Eva aus der wirklichen Welt. Und auch Stiller hat dort ein Pendant, einen gewissen 'Simulelektroniker' Stiller, der seinen Spaß daran hatte, die eigene Person in die Computerwelt zu programmieren, und diese Marionette am Elektrodraht dann tanzen zu lassen. In ihn war Eva verliebt, bevor er sich zum skrupellosen Informationssadisten entwickelte, und so kommt es in schönster Hollywood-Manier zum Happyend: da sie das gute Ich jenes oberen Stillers unter den künstlichen Wesen wiedergefunden hat, dreht sie im entscheidenden Moment ein paar Knöpfe, simuliertes und echtes Ich werden ausgetauscht, der böse Stiller wird in der Unterwelt erschossen, der gute im nunmehr echten Körper schließt seine Eva in die Arme, Musik auf, Schlußklappe.

Es ist eigentlich nur eine kleine Verschiebung, eine bestimmte Verdopplung, die den Film interessanter macht als andere Maschinenmenschen-Filme. Wie diese nimmt "Welt am Draht" einen bestimmten Austausch vor. Er konfrontiert künstlichen und natürlichen Menschen und erzielt damit die genannten Effekte: der generelle

Künstlichkeitsverdacht, der Abstand, den wir gegenüber den Filmpersonen zunächst haben, wird auf eine bestimmte Auswahl dieser Figuren konzentriert, auf die elektronischen Attrappen. Die anderen, echten, erhalten die Fülle unserer Ich-Projektionen, sie saugen Subjektivität, Wille und Gefühle gewissermaßen aus uns heraus in sich hinein, und der Film und wir sind zwei Bedrohungen los: der Abstand gegenüber den Bildern des technischen Mediums wird zur Technologiekritik, aber eben Kritik der anderen, äußeren Technologie - und die beständige, untergründige oder offene Angst vor Ich-Verlust oder Subjektlosigkeit wird dem Publikum genommen, es gibt sie ja, die Person, das wahre Ich mit dem wahren Körper, wir können sie sehen, da, Stiller und Eva wälzen sich doch glücklich auf dem Teppich.

Nun untergräbt aber "Welt am Draht" diese Beruhigungen oder Entlastungen ausgerechnet mit dem Element, mit dem der Künstlichkeitsverdacht in Stiller geweckt wurde, mit jener Verdopplung oder vielmehr Verdreifachung der Ebenen, die den Austausch der Bilder mit den Ichs in Gang setzte und auf der höheren, wirklichen, angeblich letzten Ebene endet. Stiller, noch ganz in der Illusion befangen, er befinde sich in der echten Wirklichkeit, begegnet Einstein, jener 'Kontaktperson' aus der Computerwelt, die sich in Stillers Kollegen eingetauscht hat. Eben dieser Einstein behauptet nun, auch Stillers Welt sei nur simuliert. Irgendwann werde ihm der Übertritt in die wahre Wirklichkeit schon gelingen, also das, was Stiller dann tatsächlich passiert.

Hier, mit dieser Verdopplung der Spiegelungen wird etwas ausgelöst, das sich durchaus weitertreiben läßt, ein Spiel, das die vom Film gewünschten Begrenzungen überschreitet. Nicht Faßbinders Film, aber der Roman Galouyes spricht eine Vermutung aus: wer garantiert denn die letzte Wirklichkeit, was sichert ihre Echtheit, gibt den Existenzbeweis? Wenn die eine Ebene ein Simulation der anderen Ebene darstellt, diese wieder Simulation einer höheren, warum sollte nicht auch diese dann aus einer noch höheren simuliert sein. Nichts geht hier über den nur logischen cartesianischen Beweis hinaus, "Ich denke, also bin ich", Ich denke, etwas denkt, ... ein Körper ist damit längst nicht herbeigeschwindelt.

Der Film gerät damit in jenen unendlichen Regress, der von den "Märchen aus 1001 Nacht" (11) über Jean Paul und besonders die Romantik bis zu G.G. Marquez

"100 Jahre Einsamkeit" die Phantasie vor allem der Literaten beschäftigt hat. (12) Es sieht aus wie pure Fiktion, l'art pour l'art – aber eben sie stößt uns aus den Fiktionen heraus in unsere Wirklichkeit, gerade durch eine gewisse Auflösung oder Neutralisierung der Grenze von Wirklichem und Künstlichem. Wenn alles simuliert oder alles wirklich sein kann, auf jeder Ebene, so wird die Unterscheidung überflüssig: auf 'jeder' Ebene stellen sich die gleichen sozialen, ethischen, moralischen Probleme, ökonomische Ausbeutung, Ungleichheit der Geschlechter, Rassendiskriminierung, physische und psychische Folter, die in 'dieser' Existenz gelöst werden müssen, ganz gleich wieviel andere Welten noch existieren. Die Erfindung dieser simulierten Welten dient nur der Entlastung, Unterhaltung, ist Blick in ein leeres Spiel, Ablenkung der Augen und Ohren. Diese Ablenkung, der Entzug des eigenen Körpers durch die leeren Spiele der Unterhaltungselektronik ist in vollem Gange, aber damit trete ich aus dem Film, erhebe mich vom Sitz im Kino und gerate in die äußere, unsere Welt, der Filme wie die Faßbinders immer nur Fragen stellen, keine Antworten geben, wie die Kunst überhaupt. Schon in E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom "Sandmann" – das ist jener Mann, der den Kindern abends Sand in die Augen streut, damit sie gut schlafen und wunderbar träumen – hatte die Automatenpuppe Olimpia auf alles Drängen und Fragen des Studenten Nathanael immer nur eines übrig. "Ach", sagt sie wieder und wieder, "ach, ach, ach ...".

Anmerkungen

- 1 Hoffmann, E.T.A.: Werke in 4 Bänden. Frankfurt (Main) 1967. Band 4, S. 381. ("Des Veters Eckfenster")

- 2 In der ARD 1981 unter dem Titel "Mein Freund, der Roboter" gesendet. Die neueste Version des Roboter-Polizisten ist im Film "RoboCop" von Paul Verhoeven, USA 1987, zu besichtigen.
- 3 - siehe etwa die Buchumschläge zu David Annan: Robot – the mechanical monster. London 1976 oder K. Gramman (Hrsg.): Lust und Elend – Das erotische Kino. München und Luzern 1981.
- 4 Wackenroder, Wilhelm: Das Märchen vom nackten Heiligen. In: Wackenroder, Wilhelm; Tieck, Ludwig: Phantasien über die Kunst. Stuttgart 1973.
- 5 Die Idee der mörderischen Vamp-Frau mit dem Stahlkern nimmt eine Erzählung Stanislaw Lems erneut auf: Die Maske. Frankfurt (Main) 1977.
- 6 Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Zit. nach: Seeblen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Reinbek 1980, S. 97.
- 7 Gießen, Rolf: Der phantastische Film. Schondorf 1980, S. 217.
- 8 Fellini, Federico: Interview. In: Casanova. Federico Fellinis Film- und Frauenheld. Porträtiert von St. Zweig. Hrsg. von A.A. de Saint-Gall. Zürich 1976, S. 10.
- 9 S. neuerdings zum Thema: Huysen, Andres: Maschinenmenschen im Film. Über "Metropolis". In: Knödler-Bunte, Eberhard; Ziehe, Thomas (Hrsg.): Der sexuelle Körper. Ausgeträumt?, Hannover 1984.
- 10 Galouye, Daniel F.: Welt am Draht. München 1965.
- 11 In einem Märchen erzählt Sheherazade von dem Fürsten, der sich Nacht für Nacht von einer Jungfrau ein Märchen erzählen läßt ... S. dazu auch: Borges, Jorge Luis: Fiktionen, oder Lem, Stanislaw: Die vollkommene Leere.
- 12 Eine aktuelle, wissenschaftliche Variante erzielt z. Zt. Bestsellerauflagen: Hofstadter, Douglas R.: Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band. Stuttgart 1985.