

MARIE-LUISE ANGERER

«SELF»-CONTAINMENT ON MESSY GROUNDS

«Selbst»-Begrenzung auf instabilem Terrain

In den 1990er Jahren kam es zu tektonischen Verschiebungen, deren Auswirkungen inzwischen deutlich sichtbar sind. Vor allem wurden die in der psychoanalytischen und der poststrukturalistischen Theorie prominenten Konzepte des Subjekts und des Selbst für obsolet erklärt. Zugleich begann der Planet, in dessen Zentrum sich dieses Subjekt situiert hatte, als ein verletzlicher, beschädigter Organismus verstanden zu werden. Mit der Abwendung vom Subjekt/Selbst richtete sich die Aufmerksamkeit stattdessen auf die Körper der Spezies, wobei ihre Relationalität zu ihrer Umgebung in den Vordergrund rückte. Technologien des *containment*¹ intervenieren genau hier, da sie sich wie durch eine Membran zwischen Innen und Außen, zwischen Körpern und Techniken bewegen. Dieser Text untersucht vier sehr unterschiedliche Szenarien: erstens den Film *Titane*, in dem ein in sich selbst geschlossenes (poröses) Gehirn im Zentrum steht; zweitens neue sensible Kontaktzonen, die im Film *Annihilation* auftauchen, in denen die Vermischung von Körper und Umgebung tief unter die Oberfläche geht. Mit dem synaptischen Chip TrueNorth im dritten Szenario bewegen wir uns auf einer anderen Realitätsebene, denn wir haben es dabei nicht mit einem Film, sondern mit technischen Entwicklungen in den Neurowissenschaften zu tun. Ein weiteres Mal wechselt die Realitätsebene in den knappen Schlussbemerkungen zu meiner eigenen post-operativen Erfahrung. Dabei wird es auch um Momente gehen, in denen die Grenzen des Körpers nicht mehr spürbar waren, weil Innen und Außen ineinanderstürzten.

Contained brain: «Titane»

Ein knappes Vierteljahrhundert nach dem Film *Dandy Dust* von Ashley Hans Scheirl, der in einem aufstrebenden Cyborg-Universum alle Vorstellungen von Familien- und Körperverbindungen über Bord warf,² und fünf Jahre nach Donna Haraways Buch *Staying with the Trouble*, welches uns dazu einlud, neue Formen der Verwandtschaft mit nicht-menschlichen Anderen in einer ruinösen

¹ Der Begriff *containment* bleibt, wie der ursprüngliche Titel des Aufsatzes, in dieser Übersetzung im Englischen erhalten, da er sich in der Fülle seiner ursprünglichen Bedeutungen nur verkürzt in andere Sprachen übertragen lässt. Mögliche Übersetzungen sind: Einschließung, Umschließen, Be- und Eingrenzung, Eindämmung, Einhegung, Einhüllung, Einfassung, Auffangen, Verbergen. Auch der Ausdruck *messy grounds* bietet sehr viele, inhaltlich teils divergente Übersetzungsmöglichkeiten. «Self-Containment on Messy Grounds» ist zuerst auf Englisch erschienen in: Marie-Luise Angerer u. a. (Hg.): *Containment: Technologies of Holding, Filtering, Leaking*, Lüneburg 2024, 203–216, doi.org/10.14619/2188.

² *Dandy Dust*, Regie: Ashley Hans Scheirl, GB/AT 1998.



Ökologie zu erforschen, wird Adrien/Alexa in *Titane* von Julia Ducournau von einem Auto geschwängert und bringt am Ende des Films ein von Motoröl verschmiertes So-etwas-wie-ein-Baby zur Welt.³ Damit nimmt Ducournau Haraways Vorschlag «make kin not babies», also nicht länger nach der Reproduktion des Gleichen, sondern nach Verwandtschaftsbeziehungen mit Ähnlichen zu streben, ganz wörtlich.⁴ Während die alte Cyborg (jene aus Haraways *Manifesto* von 1985) noch über technische Extensionen und organische Koppungen markiert ist,⁵ trägt die neue Cyborg-Version ihre technischen Implantate unter der Haut, genauer gesagt im Gehirn: Nach einem Unfall in ihrer Kindheit wird das Innere des Kopfes mit einer Titanplatte zusammengehalten.

Der Unfall scheint jedoch nicht nur etwas in ihrem Kopf durcheinandergebracht, sondern auch das Verhältnis zwischen Nähe und Distanz, zwischen der Oberfläche ihrer Haut und den tieferen Schichten ihres Fleisches, zwischen ihrem Körper und der Umgebung irreparabel verzerrt zu haben. Andere Körper, die diesem nahekommen, werden aufgeschlitzt, zerfetzt und zerquetscht. Jeder lustvolle Augenblick gleitet in unerträglichen körperlichen Schmerz und umgekehrt.

Der Film ist zweigeteilt, mit einem abrupten Übergang. Im ersten Teil sehen wir Stripperinnen bei Auto-Shows und testosterongesteuerte Männer, berauscht vom Heulen der Motoren und dem Klackern der High Heels. Das erinnert an David Cronenbergs erotischen Thriller *Crash* mit seinen amputierten Beinen, Prothesenkörpern und Sex an Auto-Unfallorten.⁶ Im zweiten Teil des Films tauchen verstärkt Assoziationen zu Claire Denis' Filmen *Trouble Every Day* und *Beau Travail* auf:⁷ Körper, die gegessen werden, Körper,

Abb. 1 Screenshot aus *Titane* (Regie: Julia Ducournau, FR/BE 2021), Orig. in Farbe

³ *Titane*, Regie: Julia Ducournau, FR/BE 2021.

⁴ Donna J. Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, 103.

⁵ Dies.: *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*, in: *Socialist Review*, Nr. 80, 1985, 65–108.

⁶ *Crash*, Regie: David Cronenberg, CA/GB 1996.

⁷ *Beau Travail*, Regie: Claire Denis, FR 1999. *Trouble Every Day*, Regie: Claire Denis, FR/DE 2001.

die hungrig von der Kamera abgetastet werden, schwarze und weiße Körper, die tanzen, mit Rückblenden auf einen schwangeren Adrien (ehemals Alexia), der*die schließlich (als Alexia) das oben erwähnte babyähnliche Wesen zur Welt bringt und dabei selbst stirbt. Ihr letzter Atemzug ist wie der einer kaputten Maschine, der das Öl ausgeht.

Sich selbst aufschlitzen, die Finger so tief ins eigene Fleisch bohren, bis eine Wunde klafft, fügt dem Genre Body-Horror (dem *Titane* zugerechnet wird) eine weitere Nuance hinzu, die deutlich macht, dass es die Grenze zwischen dem eigenen Körper und dem Anderen nicht mehr gibt. Metall verbindet – wie in Alexias Gehirn und in der Szene des Auto-Liebesakts; Metall unterbricht und tötet – wie die Haarnadel, mit der Alexia bevorzugt ihre Opfer ersticht.

An dieser Stelle lohnt es sich, darauf hinzuweisen, dass der Film 2021 in Cannes die Goldene Palme gewonnen hat – also nicht etwa auf einem Splatter-Movie-Filmfestival, sondern dort, wo Jane Campion als erste weibliche Regisseurin 1993 mit ihrem Film *The Piano* den Hauptpreis gewann.⁸ *Titane* zeugt davon, was sich in diesen beinahe 30 Jahren alles getan hat: Befreiung wird nicht länger über Sex und Begehren gewonnen, schon gar nicht mehr über ein sprachliches, der Signifikantenkette eingeschriebenes und damit immer aufgeschobenes Begehren. Wie die Protagonistin Ada in *The Piano* ist Alexia/Adrien stumm, sie*er spricht einfach nicht bzw. Sprechen ist schlicht sinnlos. Während Campions Protagonistin zwischen zwei Männern steht, wird Alexia als Adrien (eine Rolle, für die sich Alexia unter anderem die Nase einschlägt und die Brüste und den immer größer werdenden Bauch abbündet) von Feuerwehrmann Vincent Lindon als das gesehen, was er sehen bzw. haben möchte: seinen verlorenen Sohn. In seiner Wahrnehmung der geschlechtlichen Identität von Adrien hallt die Behauptung der psychoanalytischen Filmtheorie nach, dass das Kino aufgrund seiner Nähe zum Traum und zur infantilen Psychologie eine Entkopplung zwischen Sehen und Glauben begünstigt: «Ich weiß, aber dennoch». Vincent nimmt Adrien bei sich auf, und Alexia hat damit ein Versteck vor der Polizei gefunden, die der Spur der Leichen folgt, die sie hinterlassen hat. Als die Ex-Frau des Feuerwehrmanns zu Besuch kommt und dieser ihr den vermeintlich wiedergefundenen Sohn vorstellt, sieht und weiß sie. Als sie dann zufällig das Zimmer betritt, in dem Alexia sich gerade wieder körperlich zu Adrien zurechtschnürt, ist sie bereit, das Spiel weiterzuspielen, es jedoch gemäß ihrer Vorstellung zu drehen. Adrien soll sich um Vincent kümmern, als Sohn-Geliebte an seiner Seite bleiben (es scheint ihr egal zu sein, ob dies explizit oder implizit als Alexia geschieht). Aber die Dinge ändern sich konstant, und im Lauf der Zeit spielt Adriens Körper immer weniger mit und verwandelt sich in seinem eigenen Tempo. Dieser bricht sich bei einem Fest der Feuerwehrmänner (die ohnehin schon wissen, ohne sehen zu können oder zu dürfen) Bahn: Auf dem Dach eines Feuerwehrautos tanzt sich Adrien in Feuerwehrausrüstung zurück zu Alexia, so wie Alexia zu Beginn des

⁸ *The Piano*, Regie: Jane Campion, NZ/AU/FR 1993.

Films ihren sexuellen Tanz mit den Metalloberflächen der kreischenden Autos getanzt hat. Danach verliert der Körper die Kontrolle, denn der Geburtsprozess, der ihn zerreißen wird, beginnt, und Vincent packt jetzt zu: Er ist nicht mehr blind, sondern bekommt ein neugeborenes Kind. Aber dieses Kind trägt Haraways Vision einer offenen Verwandtschaft weiter – keine Trennlinie zwischen menschlichem und nicht-menschlichem, zwischen organischem und nicht-organischem Leben. Stattdessen ist *otherness* tief in die Hülle eines Selbst eingeschrieben.

Das Eindringen – innerhalb und außerhalb des Gehirns

Am Anfang des 20. Jahrhunderts stellte William James die Theorie auf, dass das Bewusstsein als Thema und Gegenstand philosophischer Betrachtung verschwinden würde. «Es ist der Name für ein Nichtsein».⁹ Damit meinte er nicht, dass es keine immaterielle Dimension wie unsere Gedanken mehr geben werde, sondern dass das Bewusstsein als stoffliche, materielle Entität nicht mehr existiere. Heute sind zahlreiche technische Geräte in der Lage, die Aktivitäten des Gehirns zu visualisieren und Anomalien zu untersuchen, während Software in der Lage ist, das Gehirn in Echtzeit zu beobachten (etwa mithilfe bildgebender Verfahren wie der Magnetresonanztomografie [MRT]). Bereits Ende des vorigen Jahrhunderts haben Technologie-Nerds davon geträumt, eine direkte Verbindung zwischen Maschine und Gehirn und damit eine stabile Brücke vom elektronischen zum organischen Signal herzustellen. Heute stellt sich angesichts des Entwicklungsstands der Künstlichen Intelligenz immer dringlicher die Frage, wie Software und Gehirn kooperieren, da Erstere zunehmend in der Lage ist, Funktionen des Gehirns zu übernehmen.

Catherine Malabou hat dies als neue Infiltration des psychischen Immunsystems durch intelligente Maschinen beschrieben. Auch wenn der Film *Titane* nicht von synaptischen Chips handelt, sondern von einer Titanplatte, ist deren Einsatz durchaus mit dem vergleichbar, was Malabou in *Morphing Intelligence* als porös werdenden Schutzschild zwischen Intelligenz und Intellekt beschreibt. Sie beruft sich dabei auf Sigmund Freuds Modell der mentalen Stabilität, das davon ausgeht, dass es neben dem biologischen auch ein psychisches Immunsystem gibt, das dem gesamten psychischen System eine gewisse Stabilität garantiert. Heute, so Malabou, werde dieser Schutzschild ingerissen; Intelligenz werde zu einer theoretischen Frage, die einmal mehr die Brüchigkeit der Verbindungen zwischen Intelligenz und Intellekt, Gehirn und Intellekt, Maschinen und Intellekt sowie zwischen natürlicher und künstlicher Intelligenz unter Beweis stelle.

The cognitive era names a new economy of scientific reason that grants the empirical and biological data of thought a central position even as every day it further erases the difference between the brain and its cybernetic replica.¹⁰

⁹ William James: *Pragmatismus und radikaler Empirismus*, Frankfurt / M. 2006, 7.

¹⁰ Catherine Malabou: *Morphing Intelligence: From IQ Measurement to Artificial Brains*, New York 2019, 9.

Vor diesem Hintergrund bietet Malabou eine historische und diagnostische Analyse des Konzepts von Intelligenz, bei der sie auch die Erkenntnisse von Jean Piaget und John Dewey berücksichtigt, die Intelligenz nicht als eine angeborene Eigenschaft des menschlichen und tierischen Verhaltens, sondern als eine durch Handlungsprozesse entwickelte Fähigkeit betrachteten. Für Piaget ist «die Intelligenz das ultimative Ziel».¹¹ Malabou zeichnet die Entwicklung dieses Konzepts nach, in dessen Verlauf Intelligenz von einer genetischen Prädisposition über ein epigenetisches Ergebnis von geschichtlichen und Umwelteinflüssen bis hin zum aktuellen Verständnis «mutiert», bei der die Unterscheidung zwischen automatisch, künstlich und natürlich aufgegeben wird. In diesem Prozess zeigt sich ein Prozess der Öffnung, eine Verschiebung von Differenzen und eine Verdrängung des Menschen von seiner privilegierten, zentralen Position. Doch er macht auch deutlich, wie stark der Begriff «Intelligenz» immer schon mit ideologischen Vorstellungen verknüpft war, die weitreichende Auswirkungen und Konsequenzen hatten (beispielsweise in der Eugenik). Heute sind wir mit einer maschinellen Intelligenz konfrontiert, die der menschlichen in vielen Fällen vermeintlich überlegen sein soll. Die Frage bleibt: in welchem Sinne überlegen? Natürlich können Maschinen mit einer für den Menschen unerreichbaren Geschwindigkeit rechnen, aber was nehmen diese Maschinen eigentlich wahr und wie?

Etwa in der Mitte ihres Buches *Morphing Intelligence* schreibt Malabou, sie könne nun aufhören, sie habe alles gesagt, was zu sagen sei; doch leider müsse jetzt alles, was sie 13 Jahre zuvor in *What Should We Do with Our Brain?* geschrieben hat, neu bewertet werden.¹² *Morphing Intelligence* muss in diesem Sinne als ein U-Turn verstanden werden, der die gegenwärtige Bedeutungssteigerung von Gehirnen, Körpern und Umwelten aus medientechnologischer Perspektive ernst nimmt. Malabou vollzieht diese drastische Kehrtwende am Beispiel von TrueNorth, einem synaptischen Chip, der, wie sie schreibt, keine neuronalen Prozesse imitiert, sondern selbst eine Synapse ist:

It is a synapse. Named <TrueNorth> and manufactured by Samsung Electronics on a scale of 28nm, the chip has 5.4 billion reticulated transistors that allow it to reproduce the equivalent of 1 million programmable neurons (for computation) and 256 million synapses (for memory).¹³

Folglich ist Plastizität nicht mehr das, was Gehirn und Maschine voneinander trennt, wie Malabou zuvor argumentiert hatte, sondern sie konstituiert jetzt die Verbindung zwischen ihnen.

Empfindliche Kontaktzonen unter der Haut: «Annihilation»

Doch nicht nur im Gehirn entstehen neue Kopplungen zwischen Artifiziellem und Organischem, auch andere Zellen im Körper verbinden sich mit äußeren Materialien zu neuen, inneren Gewebestrukturen, wie in Alex

¹¹ Ebd., 10

¹² Vgl. dies.: *What Should We Do with Our Brain?*, New York 2008.

¹³ Dies.: *Morphing Intelligence*, 83.



Abb. 2 Screenshot aus *Annihilation* (Regie: Alex Garland, GB/US 2018), Orig. in Farbe

Garlands *Annihilation* inszeniert.¹⁴ Der Film handelt von einer unbekannt-ten Zone, einem Terrain, in dem unerklärliche Dinge geschehen. Eine als «Schimmer» (engl. *shimmer*) bezeichnete Strahlung breitet sich dort unaufhörlich aus und jedes Lebewesen, das damit in Kontakt kommt, verändert sich dramatisch. Von den bislang in den Schimmer entsendeten Truppen ist keine jemals zurückgekehrt. Nun sollen fünf Wissenschaftlerinnen sich nochmals auf den Weg machen, um herauszufinden, was dieser Schimmer ist und was er tut. Im Film bildet der Schimmer eine Schwelle, die man überschreitet, ohne es sofort zu bemerken. Erst allmählich zeigen sich die Auswirkungen der neuen Zone – verstörend, beunruhigend, fremd. Wie wir im Verlauf des Films erfahren, bricht der Schimmer nicht nur Licht, sondern auch die DNA der Tiere, Pflanzen und Menschen. Auf diese Weise interveniert er in die Morphologie der Körper, die sich zu fantastischen Mensch-Pflanzen-Morphismen wandeln.

Annihilation bedeutet jedoch nicht einfach nur Auslöschung, sondern bezeichnet in der Physik, wie Olivia Truffaut-Wong erklärt, auch einen schöpferischen Prozess:

The word «annihilation» doesn't just mean destruction. In physics, annihilation is actually a form of creation, as defined by Merriam-Webster: «the combination of a particle and its antiparticle [...] that results in the subsequent total conversion of the particles into energy.»¹⁵

Wie der vormalig psychoanalytisch aufgeladene Begriff des Begehrens in den letzten drei Jahrzehnten zunehmend zur Beschreibung affektiver Prozesse verwendet wurde, habe ich in meinem Buch *Vom Begehren nach dem Affekt* nachgezeichnet.¹⁶ Meine Darstellung nimmt Bezug auf Luciana Parisi, die Begehren als *energy flows* beschreibt, bevor sie zur Diskussion des Nano-Begehrens übergeht: Anstatt dass geschlechtlich markierte Körper dematerialisiert oder einfach in

¹⁴ *Annihilation*, Regie: Alex Garland, GB/US 2018.

¹⁵ Olivia Truffaut-Wong: What Does The «Annihilation» Ending Mean? The Shimmer Leaves Nothing Clear, *Bustle*, 23.2.2018, www.bustle.com/pl/what-does-the-annihilation-ending-mean-the-shimmer-leaves-nothing-clear-828419 (24.10.2024).

¹⁶ Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich, Berlin 2007.

Technologien übersetzt werden, so Parisi, induziere die nanotechnische Transformation eine andere Form des Körperbewusstseins, die nichts mehr mit dem Subjekt oder dem Selbst zu tun hat.¹⁷ Myra Hird spricht in diesem Kontext von *companion species*, von *co-evolution* und einem *co-enactment* zwischen *non-species*, um zu zeigen, dass Körper auf zellulärer Ebene sowohl genetisch als auch morphologisch intra-aktiv agieren: «Bacterial communities [...] <perform collective sensing, distributed information processing, and gene-regulation of individual bacteria by the group.>»¹⁸

Die Positionen von Parisi und Hird gehen auf den *material turn* Mitte der 1990er Jahre zurück, der Subjekt-Objekt-Beziehungen als relationale Verbindungen definierte und das menschliche Subjekt aus seiner (exklusiven) zentralen Position herauskatapultierte. Innerhalb der britischen Cultural Studies war Sadie Plant eine sehr frühe Stimme dieser beginnenden Verschiebung. Sie definierte gewissermaßen eine Medienökologie *avant la lettre*, die sich radikal von den menschlichen Akteur*innen loslöste:

Complex interactions of media, organisms, weather patterns, ecosystems, thought patterns, cities, discourses, fashions, populations, brains, markets, dance nights and bacterial exchanges emerge. [...] You live in cultures, and cultures live in you. [...] Without the centrality of agency, culture is neither high, nor ordinary, but complex.¹⁹

Seit Plants Diagnose haben sich, wie der Film *Annihilation* zeigt, die Dinge weiter entfaltet. Heute würde die Beschreibung möglicherweise lauten: «You live in *medianatures*, and *medianatures* live in you.» Materialität, Körper, Erde, Elemente, Umwelten drängen sich auf, wie es Isabelle Stengers mit ihrer Formulierung «the intrusion of Gaia» ausgedrückt hat.²⁰ Mehr noch, sie greifen ein. Haraways Arbeit gehörte zu denen, die die Aufmerksamkeit darauf gelenkt haben, dass Storytelling nicht Sache von Romanen oder Filmen ist, sondern der Wissenschaft selbst innewohnt. Seitdem haben semiotisch-materielle Knotenpunkte ein dichtes narratives Netz gesponnen, dem auch *Annihilation* zuzurechnen ist. Der Film erzählt die Geschichte der «Transformation des Menschen in eine geologische Macht oder in ein <objektives Phänomen>, in ein <Natur>-Objekt, in einen <Kontext> oder eine bedingende <Umwelt>».²¹ In die *Area X* geschickt, um die vom Schimmer ausgelösten Veränderungen an Tieren, Pflanzen und Umwelten zu erkunden, erkennen die Forscherinnen in *Annihilation* das Ausmaß des unbekanntes Milieus erst, als sie ihren körperlosen Standpunkt aufgeben und sich selbst als Teil des untersuchten Feldes begreifen, d. h., erst als sie bereit sind zu akzeptieren, dass sie vollständig dazugehören, Teil davon sind. Wer sich im Schimmer aufhält, ist innerhalb kürzester Zeit nicht mehr sie*er selbst, sondern immer schon *more than one*. Statt eine Botschaft aus einer religiösen oder transzendentalen höheren Dimension zu überbringen, steht der Schimmer für den Rhythmus des terrestrischen Lebens als fortwährender Prozess der Trennung, Verbindung

¹⁷ Luciana Parisi: Die Nanogestaltung des Begehrens, in: Marie-Luise Angerer, Christiane König (Hg.): *Gender goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies*, Bielefeld 2008, 63–92.

¹⁸ Eshel Ben-Jacobs zit. in: Myra J. Hird: *The Origins of Sociable Life*, London 2009, 42.

¹⁹ Sadie Plant: The virtual complexity of culture, in: George Robertson u. a. (Hg.): *Futurenatural. Nature, Science, Culture*, London 1996, 203–217, hier 214.

²⁰ Isabelle Stengers: *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Lüneburg 2015, 43.

²¹ Eduardo Viveiros de Castro, Deborah Danowski: *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin 2019, 21.

und Mischung – «stuck in a continuous mutation», wie es an einer Stelle im Film über die durch den Schimmer gebrochenen Organismen heißt.

Aber gilt dies nicht auch für unsere vernetzte Welt als Ganzes, in der unsere Bewegungen gemessen, geortet und kontrolliert werden, während wir auf individuelle Erfahrungswelten in den verschiedenen verfügbaren Milieus zugreifen? Wo sich unterschiedliche Erfahrungswelten vermengen, die von unterschiedlichen Agencys gemacht, gesammelt und umgeleitet werden?

«Das Tiefste am Menschen ist seine Haut» (Paul Valéry)²²

Weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde die Beziehung zwischen Mensch und Maschine aus der Perspektive des Menschen verstanden, während heute eine Umkehrung zu beobachten ist, bei der die Sichtweise der Maschinen dominiert. Auch wenn diese oft anthropozentrisch bleibt: Entweder wird das menschliche Denk- und Wahrnehmungsvermögen mit demjenigen der Maschinen kombiniert, oder Letztere werden aufgrund ihrer im Hinblick auf Qualität und Geschwindigkeit überlegenen Rechenleistungen, mit denen sie Menschen immer häufiger von kognitiven Tätigkeiten entlasten, privilegiert. Bislang wurde die Situation dagegen selten von beiden Seiten betrachtet, um Symmetrien und neue (alte) Asymmetrien zu untersuchen.

Today, machines observe, record, sense the world – not just for us, but sometimes instead of us (in our stead), and even indifferently to us humans. [...] These machines are helping enact a human-machine communication network wherein self-measurement is not just a discrete activity, but an environmental or background process.²³

Doch wie soll man sich diese Beziehung zwischen Maschine und Mensch auf der hier angedeuteten sensorischen Ebene vorstellen? Wie Sun-ha Hong in dem oben zitierten Text weiter ausführt, sind diese Maschinen keine Werkzeuge oder simplen Erweiterungen mehr, wie sie bei McLuhan beschrieben werden, sondern sie kommunizieren miteinander und parametrisieren die Welt für uns. Hong behauptet, digitale Technologien träten in eine tatsächliche, vollwertige Beziehung mit dem Menschen ein – nicht als Erweiterung oder Verstärkung bestehender Sinneseindrücke, sondern als eigenständige Aktivitäten, die sich ohne bewusste Kontrolle mit dem menschlichen Sinnesapparat verschränken. Versuche, diese Beziehung zwischen Mensch und Maschine zu analysieren, gehen in der Regel von einer Art Anpassung (der einen Seite an die andere) aus und legen nahe, dass Maschinen den Menschen ihre «Grammatik» aufzwingen und menschliche Handlungen zunehmend «mechanisiert» werden. Hong vertritt jedoch einen etwas anderen Standpunkt: In seinen Augen bleiben wir Menschen, während die Maschinen erweiterte Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten bieten. Aber vielleicht ist das eher eine zynische Sichtweise, welche die Menschen sozusagen ins Abseits

²² Paul Valéry: *Die fixe Idee oder Zwei Männer am Meer*, Frankfurt/M. 1982, 38.

²³ Hong, Sun-ha: *Data's Intimacy: Machinic Sensibility and the Quantified Self*, in: *Communication +1*, Bd. 5, Nr. 1, 2016, 1–36, hier 2.

stellt, während die Maschinen ungestört weiterarbeiten. Denn es wird sehr deutlich, dass die menschlichen Fähigkeiten nur noch im Vergleich zu den Maschinen wahrgenommen oder gemessen werden. Konkretes Beispiel wäre etwa die Entwicklung der Hörtechnologie. Mit Oberbegriffen wie Geräuschunterdrückung und Umwelttransparenz greifen sogenannte Assistenztechnologien in den menschlichen Hörapparat ein und verknüpfen ihn mit seiner Umgebung.²⁴ Sowohl die Umgebung als auch der Sinnesapparat gewinnt eine neue Artifizialität des Hörens wie des Klangs. Auf diese Weise können hörgeschädigte Menschen eine neue sogenannte subjektive Geräuschkulisse organisieren und die Umgebungsakustik entsprechend filtern. Wearables, smarte Umgebungen (Haus, Verkehr, Umwelt, Grenzzäune etc.) und der Einsatz von Messgeräten innerhalb und außerhalb des Körpers, die ständig Daten miteinander austauschen, sollen für eine neue Balance sorgen, was von der Heizung über die Sicherheit bis hin zur Luftverschmutzung und noch vielem mehr reicht. Die Devise lautet: sich gegen das Außen wappnen, um das innere Milieu stabil zu halten. Doch jede dieser Grenzziehungen kann auf spezifische Weise unterwandert werden, sei es durch unterirdische Tunnel oder zerstörte Zäune, Stromausfälle, defekte Überwachungsgeräte, um nur einige Unwägbarkeiten zu nennen. Man kann dies auf die Feststellung reduzieren: Je mehr Sicherheit außerhalb, desto mehr Technik im Inneren (der Körper) – *it's a contained security*.

Meine früheren Arbeiten zum Affekt haben den Wunsch nach einer nahtlosen Verbindung mit anderen betont. Das ist auch der Grund, weshalb ich Sensortechnologien nicht mehr länger als *container* bezeichnen würde, sondern als anschmiegsame *environments*, die auf eine neue Qualität von körperlicher Adaption an eine technologisch zunehmend aufgerüstete Umgebung hinweisen. Stefan Rieger spricht in diesem Kontext von einer «unbewussten Saumlosigkeit zwischen technischen Medien und teilautonomen Körperoberflächen» und bezeichnet die Haut dabei als «übergängig».²⁵

Wo ist der <Rest> von mir?

In seinem Essay «The Bleed» veranschaulicht Brian Massumi anhand eines Films, was passiert, wenn Körpergrenzen nicht mehr funktionieren: In *Kings Row* spielte Ronald Reagan auf dem Höhepunkt seiner Hollywood-Karriere eine tragische Figur, die nach einem Unfall aus der Narkose aufwacht und feststellt, dass ihr beide Beine amputiert wurden.²⁶ Der Satz, den Reagan für diese Szene besonders oft geprobt hat – «where is the rest of me?» –, wird von Massumi nun als Wendepunkt benannt, an dem die filmische Szene mit der realen verschmilzt und umgekehrt. Anstatt sich als Schauspieler einer Szene zu begreifen, erlebt Reagan etwas, das Massumi einen «ungreifbaren Moment» nennt, in dem er die Form seines Körpers nicht in einem <realistischen> Modus wahrnimmt, sondern sich in einem Gefühl der Unendlichkeit

²⁴ Vgl. Beate Ochsner, Markus Spöhrer, Robert Stock: Rethinking Assistive Technologies: Users, Environments, Digital Media, and App-Practices of Hearing, in: *Nanoethics*, Bd. 16, Nr. 1, 2022: *Manufacturing Life*, 65–79, doi.org/10.1007/s11569-020-00381-5.

²⁵ Stefan Rieger: *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*, Wiesbaden 2019, 301f.

²⁶ *Kings Row*, Regie: Sam Wood, US 1942.

oder Grenzenlosigkeit ohne ein Selbst verliert.²⁷ Diese Szene ist eine kraftvolle Beschreibung dessen, was passiert, wenn die Oberfläche des Körpers und seine Grenzen nicht mehr passen und das sogenannte Reale (der Moment hinter der Realität) seine obszöne Kehrseite zeigt.

Die französische Performance-Künstlerin Orlan hat mit diesem Schrecken gespielt und Parveen Adams hat die daraus resultierenden plastisch-chirurgischen Eingriffe beschrieben: Das Bild des Körpers wird in den Momenten gestört, in denen das Innere und das Äußere aus dem Gleichgewicht geraten, in denen sich seine logische und topologische Ordnung sichtbar und spürbar verschiebt. Die offenen Wunden, die ihr halbes Gesicht während der Operationen bedecken, sollen laut Orlan zeigen, dass sich unter der Haut nichts verbirgt, nicht die von Paul Valéry angedeutete Tiefe, sondern das pure Fleisch, das Reale im psychoanalytischen Sinn. Dies ist nach Adams eine «anamorphosis of space which bears upon sexual difference».²⁸ Denn, so argumentiert sie, der Isomorphismus der räumlichen Anordnung von Innen und Außen beinhaltet alle weiteren Oppositionspaare wie Körper/Geist, männlich/weiblich, Subjekt/Objekt, die allesamt aus dem Gleichgewicht gebracht werden.

Als ich nach meiner mehrstündigen Operation 2022 aus der Narkose aufwachte und mich auf der Intensivstation zu orientieren versuchte, war mein Körper ir-real. Ich spürte mich nicht. Ich schwebte geisterhaft neben oder über mir. Im allmählichen Gewahrwerden der eigenen Umrisse, im Wahrnehmen des medizintechnischen Equipments – Schläuche, Beutel, Nadeln, Pflaster und Klammern, die diesen Körper zusammen- und funktionsfähig halten – formte sich ein Körper(un)bild. Ein Körperzentrum ohne Mitte, auf dessen Oberfläche das Innere zu sehen ist, ein Stück Darm sicht- und berührbar wird, das ununterbrochen Aufmerksamkeit auf sich zieht und dessen autonomer Rhythmus sich in seiner Unkontrollierbarkeit artikuliert. Die leere Mitte, wie ich das Terrain meines Bauchs nannte, war in Wirklichkeit gar nicht leer, sondern übervoll und unkontrollierbar.

Als das Ileostoma nach zehn Monaten wieder rückverlegt wurde, wurde es nicht verschlossen, sondern blieb als offene Wunde bestehen. Dies sei, wie mir erklärt wurde, notwendig, da eine Wunde am Darm nie zugenäht werden darf, weil sich zu viele Bakterien in diesem Bereich befinden. Die Wunde musste von innen zuwachsen und während dieses langwierigen Prozesses umfangreich versorgt werden. So konnte ich beobachten, wie sich die darunterliegenden Haut- und Zellschichten langsam neu bildeten, bis nach drei Monaten nur mehr eine kleine Vertiefung erkenn- und spürbar war. Die Zellen auf diese Weise bei der Arbeit zu beobachten, ist vielleicht vergleichbar mit der Beobachtung der Gehirnfunktion in Echtzeit. Aber es gibt einen entscheidenden Unterschied: Das Gehirn bleibt unverbunden, unantastbar (mit Geräten), während die wachsende, heilende Wunde berührt und gefühlt werden kann. Und während das Gehirn (für einen selbst) fremd bleibt, wurde die Wunde in mein Bild meines eigenen Körpers integriert.

²⁷ Brian Massumi: *The Bleed: Where the Body meets Image*, in: John C. Welchman (Hg.): *Rethinking Borders*, Minneapolis 1996, 18–40, hier 29.

²⁸ Parveen Adams: *The Emptiness of the Image*, London, New York 1996, 141.



Abb. 3 Stomaheilung
(Foto: privat)

Die Membran

Der französische Technikphilosoph Gilbert Simondon hat sich mit Blick auf das Verhältnis von Technik und Mensch vor allem mit der Frage der Individuation beschäftigt. Ihn interessierte, wie sich Singularitäten aus einem inneren und äußeren Milieu schälen und wie dadurch das innere Milieu erst erzeugt wird. In diesem Kontext schreibt Simondon der Membran die Aufgabe zu, das innere und äußere Milieu zu trennen, um das innere zu schützen, aber auch um den Einfluss des äußeren zu regeln. Die Membran, so Anne Sauvagnargues im Anschluss an Simondon, «defines the living [...]; it is on the side of the limit, of the exteriority of the skin».²⁹ Hier wird die Haut und ihre Schutzfunktion wieder adressiert, diesmal nicht nur als Körperoberfläche, sondern auch als Zellmembran und im figurativ-gesellschaftlichen Sinn, wobei Innen und Außen zwar getrennt sind, ihre jeweilige Position aber stets einem Wandel unterliegt. Die Schlüsseleigenschaft der Membran ist ihre polarisierte Funktion, die in beide Richtungen wirkt, also nicht nur im Sinne von *self-containment*, sondern auch *containment for and with the other (being or environment) – holding* und *being held*. Die Figur der Membran veranschaulicht, in welchem Maße Selbst und Eingrenzung allmählich und in innerer Abhängigkeit zueinander stehen.

Doch was, wenn die Membran, die Simondon laut Marie-Pier Boucher als «*sine qua non* condition of the living» ansieht,³⁰ diese ihre Funktion nicht mehr ausüben kann bzw. aufgrund technischer (auch medizintechnischer) Interventionen porös und *leaky* wird? In meinem Seminar an der Universität Potsdam zum Thema der Membran diskutierten die Studierenden das Buch von Catherine Malabou. Wir fragten uns: Was, wenn TrueNorth sich mit organischen Synapsen zu einem neuen inneren Milieu verbindet, sodass eine neue Membran sich um eine artifizielle, synthetische und eine organische Synapse

²⁹ Anne Sauvagnargues: Crystals and Membranes: Individuation and Temporality, in: Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe (Hg.): Gilbert Simondon: Being and Technology, Edinburgh 2012, 57–72, hier 67.

³⁰ Marie-Pier Boucher: Infra-Psychic Individualization: Transductive Connections and the Genesis of Living Techniques, in: Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe (Hg.): Gilbert Simondon: Being and Technology, Edinburgh 2012, 92–109, hier 98, Herv. im Orig.

bildet? Würde diese artifizielle Synapse ihren Kontakt mit der Außenwelt trotzdem aufrechterhalten bzw. aufrechterhalten müssen, um zu funktionieren?

Dieses und andere markante Beispiele entlarven nicht nur das *self-containment* unter (medien-)technischen Bedingungen als Illusion, sondern verweisen insgesamt auf das Phantasma des geschlossenen Körpers (*as closed container*) und machen deutlich, wie aus jeder Veränderung der Verhältnisse, aus jeder Verschiebung der Grenze zwischen Innen und Außen neue Formen der Kooperation und des Zusammenlebens entstehen, die stattdessen die *leakiness* zwischen Innen und Außen betonen.

An dieser Stelle möchte ich an Jean-Luc Nancys Herz-Drama *L'Intrus* erinnern, wo dieses Eindringen eines Außenstehenden in den Körper noch immer in erster Linie unter dem Aspekt des Schreckens erzählt wird.³¹ Nancy hatte eine Herztransplantation und erhielt ein Spenderorgan, das vom Körper integriert werden musste; ein Eindringling, der die prekäre Grenze zwischen Selbst und dem Anderen auf existenzielle Weise inszenierte. Andere Filme und Science-Fiction-Geschichten sind hier durchaus spielerischer, ambivalenter oder sarkastischer mit ihren Geschichten vom Eindringen, Verschmelzen, Symbiotisch-Werden – von Ridley Scotts *Alien* über David Cronenbergs *eXistenZ* bis zu den hier erwähnten Beispielen *Annihilation* und *Titane*.³²

Seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wird der offene, poröse und wandelbare Körper emphatisch adressiert und seine Abhängigkeit von seiner Umwelt in all ihrer Komplexität definiert. Die diesem Körper zugesprochene Plastizität hat längst auch das Gehirn erreicht. Auch in dieser Debatte hat Malabou mit ihrem Buch *What Should We Do with Our Brain?*, das relevante Entwicklungen innerhalb der Neurowissenschaften zusammenfasst, eine wichtige Rolle gespielt. Die früher von Simondon vorgenommene Unterscheidung zwischen dem Gehirn als plastischem Medium und der Maschine, der die Plastizität der Integration fehlt, hat sich inzwischen verschoben und wird nun in ganz neuen, flexiblen Begriffen diskutiert.³³ Denn wie die Geschichte von TrueNorth zeigt, hat die technisch-organische Symbiose ein ganz neues Level erreicht.

Schlussbemerkung

Am Anfang dieses Texts erwähnte ich den Film *Dandy Dust* der österreichischen Transgender-Künstler*in Ashley Hans Scheirl – ein Werk voller psychoanalytischer und psychedelischer Anspielungen und Verweise, ein Spiel mit Maskeraden, Körperüberschreitungen, Körperflüssigkeiten und bizarren, monströsen Familiengeschichten. Etwa zur gleichen Zeit veröffentlichte Zoë Sofia ihren Text «Container Technologies», und dessen Verweise auf die Psychoanalyse, wenn auch nicht immer auf die Freud'sche Version, waren eine Selbstverständlichkeit, wenn es um den Körper – und insbesondere um den weiblichen – ging. In ihrem Artikel wollte Sofia die Aufmerksamkeit auf die psychisch-unbewussten Konnotationen von Technologien lenken und versuchte (mit implizitem Verweis

³¹ *L'Intrus*, Regie: Claire Denis, FR 2005.

³² *Alien*, Regie: Ridley Scott, GB/US 1989; *eXistenZ*, Regie: David Cronenberg, CA/GB 1999.

³³ Vgl. Gilbert Simondon: *On the Mode of Existence of Technical Objects*, Minneapolis 2016 [1958].



Abb. 4 Das neue Subjekt (Foto: Anastasia Alekhina, aus der Reihe *The criticism of violence 2.0*, 2021)

auf Haraway), dem Weiblichen und Maternalen eine positive Semantik in Bezug auf Technik zu verleihen, indem sie es nicht ausschließlich oder primär mit der Natur, sondern auch mit Technik in Verbindung brachte und so die seit der Aufklärung männlich dominierte technologische Beherrschung der Natur unterließ.³⁴

Mein Text verdeutlicht, wie sehr psychoanalytische Begriffe und Interpretationen seit Sofias «Container Technologies» an Überzeugungs- und Definitionskraft eingebüßt haben, obwohl die jetzt diskutierten Themen nicht weniger körperlich und nicht weniger imaginär aufgeladen sind. Es scheint, als habe sich alles auf die Oberfläche (der Haut) verlagert, die nun als Membran für Wearables, für Verbindungen und Öffnungen aller Art fungiert.

Die Partialobjekte, von denen Melanie Klein sprach und die Sofia in ihrem Text zitiert, sind zu Übergangsstellen für Verbindungen geworden. Massumis Feststellung, «the skin is faster than the word», mit der er 1996 den *affective turn* einleitete,³⁵ ist inzwischen weitgehend Realität geworden und hat ihre metaphorische Dimension verloren. In *Autonomy of Affect* heißt es weitsichtig, die Dinge würden sich an die Haut anschließen – «at its interface with things».³⁶

Die Porosität und *leakiness* der Behältnisse (*container*) bringt immer neue Verbindungen, neue Milieus und neue Beziehungen mit sich. Und jede dieser neuen Verbindungen stellt eine neue Herausforderung für ein *containment of the self* dar. Obwohl dieser Umstand nicht neu ist und die Frage nach *self-containment* seit ihren frühesten Anfängen begleitet hat, zeigt sich in Theorie und Praxis ein Ausfransen der Ränder, eine neue Unebenheit des Terrains und ein Verschwinden des Horizonts, in dessen Zentrum wir eine Position finden, die sich ihrer selbst nicht mehr sicher ist – oder wie Steven Shaviro es in einer seiner Science-Fiction-Geschichten einmal zusammengefasst hat: «*It thinks, therefore I was*».³⁷

³⁴ Zoë Sofia: Container Technologies, in: *Hypatia*, Jg. 15, Nr. 2, 2000, 181–201, Reprint unter dem Namen Zoë Sofoulis in Marie-Luise Angerer u. a. (Hg.): *Containment: Technologies of Holding, Filtering, Leaking*, Lüneburg 2024, S. 19–39.

³⁵ Brian Massumi: The Autonomy of Affect, in: Paul Patton (Hg.): *Deleuze: A Critical Reader*, Cambridge 1996, 217–239, hier 219.

³⁶ Ebd.

³⁷ Steven Shaviro: *Discognition*, London 2016, 113.

aus dem Englischen übersetzt und redigiert von Hannah Schmedes mit Rolf Walz