

BILDER, DIE DAS AUGE BERÜHRT - ZUM VERHÄLTNIS VON FILM UND KÖRPERKUNST BEI MATTHEW BARNEY

JÖRG VON BRINCKEN

I. Zur Liaison von Film und Performance

Der US-amerikanische Künstler Matthew Barney hat in den letzten Jahren mit seinen großangelegten Filmzyklen THE CREMASTER CYCLE und DRAWING RESTRAINT für Aufsehen gesorgt. Die Bewertung Barneys als reiner ›Filmmaker‹ ist jedoch problematisch, insofern er als eigentliche Quelle seiner Kunst die *körperbasierte Performancekunst* angibt, aus der er ursprünglich herkommt. Zwar scheint er damit paradigmatisch für eine aktuelle Tendenz innerhalb der *performance art* zu stehen, die, indem sie sich in reproduzierbaren filmischen *tentatives* ergeht, das ursprüngliche Unmittelbarkeits- und Unwiederholbarkeits-Versprechen der Kunstform geradewegs zu hintergehen scheint (Fischer-Lichte: 116).

Mit ihrer paradoxen Insistenz auf der Physis wirft Barneys Kunst jedoch vielmehr die Frage nach einer keineswegs selbstverständlichen Beziehung von Film, Körper-Performance und damit auch nach einer irreduziblen korporellen Präsenzdimension *nicht des Films*, sondern des *Filmerlebens* auf. Film erweist sich damit nicht mehr als bloßes Leinwandgeschehen, sondern als Teil einer distribuierten ästhetischen Erfahrung, die sich prinzipiell über die engeren Grenzen des Mediums und des Artefakts hinaus erhebt.

Für die Diskussion seiner besonderen Perspektive auf Film und Körperlichkeit muss zunächst die intime Liaison der Barneyschen Ästhetik zum Bereich des Sports in Betracht gezogen werden. Im Versuch, den Prozess des Muskelaufbaus – nämlich: aus Widerstand Form zu schaffen – auf die Kunst zu übertragen, rückt der ehemalige Profisportler Barney ästhetische Gestaltung in engste Nähe zu physischer Verausgabung (Spector: 4), freilich um den Preis einer Destabilisierung der Grenze nach beiden Seiten hin: Verliert Kunst ihre virtuelle Demarkationslinie, so geriert sich der biologische Körper scheinbar mehr als modellhaft-metaphorische Bezugsgröße denn als sich selbst problemlos (re)präsentierendes Faktum.

Entsprechend wendet sich Barney bereits in den frühen Live-Performances, die über Bildschirme nach außen übertragen wurden, kritisch der Frage zu, inwieweit ›live body action‹ Mediatisierung und Teilhabe *überhaupt* zulässt. Das eigentliche Modell seiner Kunst ist denn auch weniger der Sport generell als vielmehr der ›workout‹. Jenes, in der Einsamkeit des Bodybuilders zu seinem Extrem kommende Prinzip hypertropher physischer Veränderung, bei dem Verlauf und sichtbares Ergebnis strikt auseinander zu halten sind: Die einwirkenden Kräfte sowie die Prozesse im Inneren des Leibes bleiben – infolge des Fehlens eines Wahrnehmungsorgans für Vorgänge auf zellulärer und molekularer Ebene – nicht nur dem Zuschauer, sondern sogar dem Trainierenden unerschließbar.

Die radikale Beschränkung von Körper-Wahrnehmung macht es aus Barneys Sicht notwendig, den Körper jenseits seiner organisch-funktionalen Schichtungen und vor aller geschlechtlichen Ausdifferenzierung (Spector: 5f) als hermetisches Kontinuum von formenden Kräften aufzufassen, deren Wirkung sich der unmittelbaren Live-Figuration entziehen und die sich zu einer medialen Auffassung des Körpers diametral verhalten. Damit ist scheinbar eine doppelte Absage formuliert. Zum einen an eine anthropozentrische Auffassung des Films, die sich ohne weitere Problematisierung an dessen Körperaffinität festmacht (Stiglegger: 108ff). Zum anderen aber an die nach wie vor von Klischees der Unmittelbarkeit – sei es affirmativ oder in kritischer Absetzung davon – durchgesetzte Körper-Kunst und ihre Theorie.

In der Tat bewegt sich Barneys Ästhetik damit trotz ihrer viel gescholtenen narzisstischen Selbstbezüglichkeit zwischen zwei nach außen gewendeten Gesten: einer der Affirmation an eine Form unentdeckter Körperlichkeit, die sich im Prozess stets aufs Neue ergibt und dem Filmerleben als fluktuierende Affizierungsmacht eingeschrieben ist; und einer der Kritik an den herkömmlichen Vehikeln von Teilhabe: Das betrifft gleichermaßen das ›natürliche‹ Körperempfinden, die Vorstellung mehr oder weniger ›authentischer‹ Körperpräsenz innerhalb der Performance, sowie die industrialisierte Vergesellschaftung von Aufmerksamkeit auf den Körper, sprich: diejenigen medialen Formate, die sich anschicken, die Grenzen zwischen Mediatisierung und Liveness in Form sensomotorischer Analogiebildung aufzuheben. Dazu zählen neben den Broadcasts von Sportveranstaltungen, Liveshows und Berichterstattungen auch diejenigen – von Barney als ›Wirtkörper‹ seiner filmischen Narratio verwendeten – Filmgenres, die die zeitlich-räumliche Asymmetrie durch eine besondere Exponierung materiell-leiblicher Elemente wettzumachen versuchen: der Horrorfilm in seiner Splatter- und Gorevariante, die Slapstickcomedy sowie der Pornofilm. Sie alle zielen darauf, direkt den physiologischen Bestand des Menschen zu affizieren. In besonderem Maße scheinen sie damit das Kriterium zu erfüllen, das etwa Alison Landsberg unter den Vorzeichen der Digitalisierung in die Begriffe »filmisches Prothesengedächtnis« und »sinnlich-hautnahe Empathie« kleidete (Landsberg: 86; vgl. Shaviro) und das wenig später Laura Marks (138) als filmische Vermittlung von »Kontaktwissen« beschrieb.

Anzumerken wäre jedoch, dass sowohl die entsprechenden Filmexempel als auch die Sport-Schau affektive Arbeit verrichten (Hardt/Negri: 283ff). Sie stiften scheinbar unmittelbare Bezüge zwischen dem Gesehenen und dem Rezipienten, jedoch mittels strategischer Inszenierungsgesten, die schließlich die Ebene der Rohwahrnehmung überspringen, um sich letztlich in identifikationsträchtigen und gemeinschaftsbildenden Imagines zu verfestigen, die freilich ihrerseits von Verausgabungen im Spektakulären nicht zu trennen sind.

Genau dieser *double bind* macht es nötig, die These von der sinnlichen Anziehungskraft des Films entscheidend zu variieren: Patrick Fuery unterscheidet in seinem Buch *New Developments in Film Theory* zwischen emotional wirksamen, jedoch botschaftsträchtigen »seductive signs«, deren weltanschauliche Ladung zu verifizieren ist, und den in der Struktur des Films selbst nistenden »signs of seduction«. Für letztere gilt: »Seduction becomes part of the very materiality of film itself« (Fuery: 174; vgl. 160).

Eine solche Auffassung von einer seduktiv-faszinierenden Materialität des Films aber wäre nicht nur als Einspruch gegen die filmische Vermittlung symbolischer Ordnungen, sondern vorrangig auch als Absage an eine sinnliche Dimension des Films im oben anvisierten Sinne von geglückter ›Empathie‹ mit dem vom Film

präsentierten Sinnlich-Materiellen zu verstehen. Vielmehr wäre sie im Zwischenbereich von reinem Wahrnehmungsvorgang und einem das Klischee-Gedächtnis aktualisierenden Erkennen zu verorten; sprich dort, wo die Distanz schaffende Funktion des Films, die diesem genuin ist, dazu führt, dass sich narrativ-symbolische und sinnlich-emotionale Affizierungsmodi durchdringen, jedoch als Alternativen destruiert werden.

Im Wechselspiel von (Re)Präsentation, Präsenz und virtualisierender Distanzierung ergibt sich in der Tat das, was ich als ›körperliches Erleben von Film‹ bezeichnen möchte, im Unterschied zur Rezeption der Realität des filmischen Gezeigten wie auch zu der Wahrnehmung der bloßen Vorhandenheit des technischen Apparates und der Leinwand. Film in diesem Verständnis ist umfassende, in sich wandelbare präsentisch-performative Realität. Ohne mit dem Screen deckungsgleich zu sein, hat sie doch ihren Ort zunächst auf dessen Oberfläche und ergibt sich aus dem *transitorischen* Zusammenspiel optischer und akustischer Einwirkungen und deren *instantaner* Wahrnehmung, die sich nicht in Erkennen verfestigt. Es geht mithin um eine Präsenzdimension, die sich als prozessuale Regulierung von Kräften innerhalb der Kopräsenz von filmischer Bewegung (Zeigen) und körperlicher Rezeption (Sehen) darstellt. In ihrer Fugitivität unterläuft sie sowohl die narrativ-symbolische Hegemonie des klassischen Filmbildes wie die rein sinnlich-taktile und hochemotionale Funktion, die dem Film beispielsweise in aktuellen Theorien zum Kino der Transgression zuerkannt wird.

Barneys *Filmkörper*-Kunst unterhält zu einer solchen Auffassung intrinsische Beziehungen. Sie zielt darauf, Filmerfahrung gleichsam zu verflüssigen, ihre herkömmlichen Konstituenda von zeitlicher und räumlicher Asymmetrie sowie die körperliche Differenz zwischen Zuschauerkörper und Leinwandgeschehen zu unterminieren.

Beleuchten möchte ich einige seiner Strategien, die in den herkömmlichen Prozess von Filmrezeption eingreifen. Es sind dies: die Veränderung der *äußeren* Rahmenbedingungen im Umgang mit Film; zweitens die Art und Weise, wie die narrative Geste und das Moment sinnlicher Empathie des Films durch die spezifische Verfassung der abgebildeten Gegenstände und des filmischen Zugriffs auf sie unterlaufen werden; und schließlich die Herstellung einer haptischen Dimension des Filmerlebens.

II. Entgrenzung des Filmerlebens

Barney firmiert keineswegs neben, sondern in inniger Verschränkung *mit* seiner Tätigkeit als Filmemacher zugleich als bildender Künstler. Spezifisch dafür ist der enge Bezug der museal ausgestellten Artefakte zum filmisch Präsentierten. Ausnahmslos handelt es sich um künstlerisch rearrangierte Objekte, Kostümteile und andere Versatzstücke, die in den Filmen gezeigt werden. Hinzukommt die Glaskasten-Präsentation von Materialien, Filmscripts, Prop-Entwürfen, Storyboards und nicht zuletzt der DVD-Versionen der Filme in pretiosenhaft geschmückten Sets. Außerdem zieren die Wände gerahmte Fotos, jedoch nicht etwa in Form von Stills, sondern als eigens inszenierte Aufnahmen. Zeitgleich zur Ausstellung laufen die Filme in einem abgetrennten Saal *und* auf Fernsehbildschirmen innerhalb der Ausstellungsräume. Dieses Arrangement verweist einmal auf ein im Film selber unsichtbares Außen, ein prozessuales Making-off und nagelt diesen damit an eine ihm *vord* und nachgängige Realität des Imaginations- und Produktionsprozesses. Jedoch: Die

vom pragmatischen Standpunkt aus durchweg paradox konstituierten Artefakte gewinnen Sinn und Funktion nur in Bezug auf ihr Wiedererscheinen im irrealen filmischen Kontinuum Barneys. Der unmittelbare Kontakt, in den das zeitlich fugitive Filmgeschehen mit den taktilen, begehbaren Objektlandschaften gerät, führen so zu einer delikaten Irritation, die die reine Film- und die davon abgegrenzte Objekt-Wahrnehmung gleichermaßen korrigiert. Beide konstituieren sich nur in der gegenseitigen Bezugnahme, eine Referenzbeziehung außerhalb des als solches *wahrgenommenen* Zusammenspiels von Film und Gegenstand existiert *nicht*.

Damit verweigert der Film nicht nur die ihm traditionell zugeschriebene Abbildungsfunktion, sondern er verliert seine hegemoniale Stellung innerhalb des Gesamtensembles der Artefakte. Film und Ding befinden sich in einem Verhältnis gegenseitiger metonymischer Verlängerung, die zum einen die festen Gegenstände gleichsam virtuell verflüssigt und zugleich den Film als Objekt, als optisch dynamisierte Version einer Skulptur zu betrachten erlaubt.

In *beiden* Fällen werden offenbar zwischen den Wahrnehmungsmodi von Berührung und Sehen unmittelbare Beziehungen anvisiert, die sich jedoch in keiner Weise pragmatisch subsumieren lassen, sondern den Generalnenner der *concordia facultatem* gleichsam zerfasern. Dazu passt, dass Barney seine erste Retrospektive durch einen realen Catwalklauf seiner Filmkreaturen einleitete. Diese offensive modische Ritualisierung, ja Theatralisierung von Filmerfahrung deutet *affirmativ* auf den weiten aktiv-kreativen Horizont hin, den ›Filmrezeption‹ mittlerweile beansprucht, der jedoch in der gelehrten Diskussion zumeist ausgeblendet bleibt: Starkult, Autogramm-jagd, Merchandising, Rollenspiele, Sammelleidenschaft usw., all das nicht mehr als akzidentielle, sondern als intrinsische Elemente einer distributiven Ästhetik des Filmerlebens im postkapitalistischen Zeitalter, das ein trans-individuelles Netzwerk von Produzenten-Rezipienten zum aktiven Mitgestalter bestimmt (Munster/Lovink).

Einem ähnlich dezentrierenden Zweck dient die Flexibilisierung des Films durch die DVD-Veröffentlichung: In der Tat trägt Barney auch hier der Tatsache Rechnung, dass sich der Umgang mit Film längst von seiner institutionellen Verankerung im Kino-Dispositiv gelöst hat und in einem gestreuten, intermedialen Milieu verzweigt, das, indem es assoziative, affektive und rein taktile Aspekte subsumiert, nicht auf einen Nenner zu bringen ist.

Die gemeinhin als dem performativen Erlebnis abträglich gescholtene Reproduktion exponiert dabei geradezu den individuellen *körperlichen* Umgang mit den technisch-materiellen Strukturen des Bildtonträgers als Teil der ästhetischen Erfahrung. Sie exponiert gleichsam deren schlechten Rest, das Hantieren mit dem Medium zwischen Einschalten und Ausschalten als rituelles Ereignis sui generis. Ein Moment körperlicher Affektation, das über den rein visuellen Konsum hinausgeht. Entscheidend auch hier, dass dieser entgrenzende Gestus das Erleben von Film öffnet für eine Vielfalt durchaus divergenter Eindrücke *zwischen Erkennen, Sehen, und Hantieren*, die unter keinen Umständen auf das funktionalistische Prinzip affektiven Arbeitens reduziert werden können.

III. Haptisches Sehen

Das Filmgeschehen, das Barney präsentiert, zeigt typischerweise eine unentwegte Bewegung und Verwandlung von Situationen und Figuren, außerdem werden stets neue seltsame Objekte und installative Topographien in der Kadrierung eingeführt.

Entscheidend ist einmal, dass solcherlei Verwandlungen und ad hoc-Präsentationen nicht nur, wie etwa im fantastischen Film, vor den Augen der Zuschauer als spektakuläre set-pieces inszeniert werden, dabei die narrative durch eine visuell frappierende *consecutio* ersetzend. In der Tat lässt Barney diese Transformationen zwar ohne jede Erläuterung, jedoch genuin unaufgeregt, gleichsam dekorativ, sowie, darüber hinaus, immer wieder nur in Form der Schnittmontage oder sogar in der Differenz von einem Film zum anderen stattfinden.

So transformiert sich z.B. die Figur des Mörders Gary Gilmore aus dem zweiten Teil der CREMASTER-Serie im dritten Teil in einen weiblichen Zombie und schließlich in einen Metallblock, und zwar nicht nur *ohne* dass diese Verwandlung narrativ plausibel gemacht würde, sondern sie passiert nahezu gänzlich *außerhalb* des visuellen Zusammenhangs. Sie ist ein in die jeweilige Einstellung von außen eingebrachtes Faktum, dessen Zustandekommen der Rezeption mehr oder weniger entschlüpft und nur über Sekundärquellen erschließbar wird. Die vielgescholtene Unauflöslichkeit der Barneyschen Bildwelten hat nicht zuletzt in solchen Techniken des Verschweigens ihren Grund. Stets wird das Filmgeschehen auf das Imaginationssystem des Künstlers bezogen. Dieses aber verschließt sich, wie Körpervorgänge, einer Manifestation in eine nachvollziehbare Abfolge nicht nur des Erzählens, sondern gerade auch des Zeigens. Es fungiert dergestalt viel mehr als Motor, als exzentrischer Impulsgeber, denn als referierbarer Schauplatz. Der wesentliche Gewinn dieser dem filmischen Narrationsprinzip scheinbar zutiefst gegenläufigen Strategie ist es, das einzelne Filmbild oder die Sequenz als sozusagen gerahmtes, abgeschlossenes Wahrnehmungs-*Faktum* zu konstituieren, das innerhalb der filmischen Zeitspanne mit anderen Sequenzen nicht in einem Verhältnis der *inneren* Verbindung, sondern, das ist entscheidend, der äußeren *Berührung* steht. Das Filmbild und die Einstellung werden, ganz entsprechend zur Hängung der Fotos im Museum, zu Teilen eines in die Transitorik des Films eingebundenen Arrangements von Artefakten. So mortifizierend dieser Begriff im Hinblick auf das *Filmbild* scheinen mag: Gerade die zwischen den Bildern konstituierte Differenz bringt in das *Filmerleben* Bewegung, indem es innerhalb des Gezeigten offene Fluchtlinien konstituiert, die die homogene Zeit filmischen Erzählens durchbrechen und so eine wiederholende Vergewisserung und Festschreibung selbst beim mehrmaligem Ansehen verunmöglichen (Lehmann: 344).

Es geht Barney also nicht darum, den Screen einfach mit visuell ansprechenden Allegorien zu füllen, sondern die von Bildern bevölkerte Leinwand von jeder klischeehaften und mortifizierenden *Wahrnehmung* zu befreien. Dem dient auch die Umbesetzung traditioneller filmischer Strategien, vor allem der langsamen Kamerafahrt und der Großaufnahme. Die ihnen gemeinsame Logik verspricht gemeinhin ein Surplus an Erkennbarkeit und – gemäß aktueller Theorien – ein Mehr an sinnlicher Taktilität. In der Tat inszeniert Barney mit Vorliebe allmähliche Kamerafahrten an die jeweiligen Objekte heran, die, indem sie dem nahezu taktilen Modus eines afilmischen »skulpturalen Tempos« folgen, nach und nach den Eindruck einer intensiven Gegenwärtigkeit der gezeigten Dinge und Personen, zumal von deren Körperlichkeit und Materialität, evozieren. Die zunächst zu Buche schlagende Prämisse einer »truth to materials« (1999) aber entpuppt sich als trügerisch, wollte man daraus die Herstellung figurativer Bezüglichkeiten oder einer materiellen Tiefendimension ableiten. Die Annäherung des Kamerablicks sowie die daraus schließlich resultierende Groß- und Detailaufnahme tendieren im Gegenteil dazu, *en procés* die intelligiblen Umrisse aufzulösen und auf der Oberfläche des Screens ein rein bildlich-ornamentales Arrangement freizulegen. Das jüngste Beispiel für

diese Technik findet sich in der Eingangszene des Kurzfilms HOIST, Barneys großartigem Beitrag zu der künstlerischen Pornokompilation DESTRICED: Ein schlaffes, dunkles männliches Glied, das sich erst ganz allmählich regt und erhebt, bleibt zunächst, da es auf einem mit krautartigem Material dekorierten Torso platziert ist, innerhalb der Kadrierung als solches unerkennbar. Die einsetzende Teilerektion deutet die entsprechenden körperlichen Bezüglichkeiten an, versperrt sich aber als Teil des dekorativen Objektensembles und des Einstellungsgesamts einer geglückten Integration in die Bildform ›Organismus‹. Zweck dieser im Verbund von Make-up, Körpermaterial und Einstellung erreichten Differenzbildung auf der Oberfläche des Gezeigten ist es, die Herstellung sinnlicher Empathie ebenso zu affizieren wie gleichzeitig zu durchbrechen. Die Bilder verführen dazu, sich in der einen oder anderen Weise mit dem Geschehen visuell zu arrangieren, jedoch ist es unmöglich, dies bis zu einem gültigen Ende zu tun. Das qua Einstellung – dem eigentlichen Distanzierungsmittel des Films – aus dem menschlichen und gegenständlichen Format befreite Einzelbild wird zu einer verstörenden Größe sui generis: ein *flächiges* Feld optischer Marken, die intelligible Relationen anreißern, sie aber zugleich ins Diagrammatische auflösen, in ein reines Geflecht von Linien und Verzweigungen, das prinzipiell nach allen Seiten hin offen und verlängerbar scheint, und zwar *über die Kadrierung hinaus*. Angesichts dieser produktiven Unfertigkeit, die das Auge durch Differenzbildungen und durch den Verweis auf das Unsichtbare geradezu im Stich lässt, terminiert der Akt des Sehens niemals im folgerichtigen Erkennen und auch nicht im Modus sinnlicher Empathie, sondern er gerät zu einer von wechselnden Impulsen regulierten prozessualen Kraftanstrengung: ein jedem Filmerleben unterlegter, jedoch im Filmverstehen ausgeblendeter Aspekt von Körperlichkeit.

Hier nun lässt sich anknüpfen mit einer von Gilles Deleuze theoretisch entworfenen *haptischen* Dimension des Blicks (62ff). Sie richtet sich gegen das emotional-sinnliche Betroffensein von optischen Fakten wie gegen deren interpretierende Einordnung gleichermaßen.

Haptisch sehen heißt, sich auf jeden Moment des visuellen Vor-Augen-Tretens in einer Weise einzulassen, die die *organische* Funktion des Auges, sprich: das *einordnende*, das *urteilende* und das *mit-empfindende Erkennen*, zugunsten einer Art von *präsentischer livehafter Rohwahrnehmung* unterläuft, die freilich – bei Deleuze – eine ahumane Tendenz verzeichnet: Das freigesetzte Auge wird in einen Prozess der reinen Oberflächen-Registration versetzt, es agiert paradoxerweise wie die von tieferer Empfindung zwangsweise emanzipierten Finger eines Blinden, die sich mechanisch von Moment zu Moment tasten, ohne etwas vorstellen oder ein Ende absehen zu können (Deleuze: 33f). Die Filme Barneys verweigern sich ihrerseits dort, wo sie das Sinnliche und Figurative sozusagen in die blinde Markierung hinein auflösen, einem Dahinter, einem vermeintlichen Humanismus der Dreidimensionalität, der auf Verstehen und affektiven Mitvollzug gleichermaßen setzt. Nicht zuletzt kann die motivische Vorliebe Barneys für Hybridbildungen aus menschlichem Leib und Maschine – so jüngst in dem erwähnten HOIST, wo das erigierte Glied schließlich von der Kurbelwelle eines Lastwagens masturbiert wird – durchweg als Pendant zur Tendenz seiner Filme gewertet werden, dem Rezipienten seine eigene Körperlichkeit, konzentriert in der Bewegung des Auges, als reines apersonales Spiel von Flüssen und Wechselwirkungen im dünnen Zwischenraum von Retina und Leinwand erlebbar zu machen. Sie schließen sich jenseits der Limits des Subjekts und seines Körpers mit der filmischen Bewegung zu einem fugitiven Geflecht von Kräften und Intensitäten zusammen (Deleuze: 39).

In dieser ihrer Distribution von Filmästhetik über Mediums- und Subjektgrenzen hinaus assimilieren sich Barneys Filme, trotz oder gerade wegen ihrer überbordenden Fülle bewegter Details, der leeren Oberfläche eines Filmscreens: Sie sind dem Auge nah und dem Erkennen fern.

Filme

- Barney, Matthew (1998): *March of the Anal Sadistic Warrior*.
 Barney, Matthew (1996-2002): *The Cremaster Cycle I-V*.
 Barney, Matthew (2003): *The Order* (DVD-excerpt from: Cremaster III).
 Palm Pictures & Arthouse Films.
 Barney, Matthew (2005): *De Lama Lamina*, The Gladstone Gallery.
 Barney, Matthew (2005): *Drawing restraint 9*.
 Barney Matthew (2006): *Hoist*. In: Marina Abramovic u.a.: *Destriected*,
 Revolver Entertainment/Palomar Pictures/Katapult Film Sales.

Literatur

- Deleuze, Gilles (1995): *Logik der Sensation*. München: Fink.
 Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
 Fuery, Patrick (2000): *New Developments in Film Theory*. New York: Macmillan.
 Hardt, Michael/Antonie Negri (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt/M./
 New York: Campus.
 Kimmelman, Michael (1999): »The Importance of Matthew Barney«. In: *The New York Times Magazine*. <http://www.filmforum.org/cremaster/barneynytimesmag.html> (Jan. 2007).
 Landsberg, Alison (1995): »Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*«. In: Mike Featherstone/Roger Burrows (Hg.): *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage, S. 175-189.
 Lehmann, Hans Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
 Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham/London: Duke UP.
 Munster, Anna/Geert Lovink (2005): »Theses on Distributed Aesthetics. Or, What a Network is Not«. In: *Fibreculture Magazine*, No. 7, http://journal.fibreculture.org/issue7/issue7_munster_lovink.html (Jan. 2007).
 Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 Spector, Nancy (2002): »Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten«. In: Matthew Barney: *The Cremaster Cycle*. Köln: Museum Ludwig, S. 2-91.
 Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & und Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer.