

ANDREAS BROECKMANN

KÖRPERKAPSELN. SPEKULATIONEN ÜBER DIE MEDIALITÄT DES GEHÄUSES

Gehäuse und Kapseln bieten nicht nur Schutz für technische Geräte und andere Gegenstände. Einige ihrer Varianten dienen als Hülle für menschliche Körper und deren Schnittstelle zur Welt, ob in Form von Unterseebooten oder Tauchkugeln, als Automobile oder Wohnwagen, Flugzeuge oder Raumschiffe. Settings wie diese haben im 20. Jahrhundert immer wieder Phantasien darüber hervorgebracht, wie der umschlossene Körper mit solchen Kapseln verschmilzt und in ihnen aufgeht. Im Folgenden sollen einige theoretische und künstlerisch-spekulative Szenarien aus der Zeit um 1920 (Malevic), 1970 (O. Wiener, Burroughs, Bense) und 1980 (Stelarc, Flusser) diskutiert werden, deren technische Imaginationen die Integrität von Kategorien wie Körper, Bewusstsein und Subjektivität infrage stellen. Anders als in technologischen Konzeptionen, die von einer antagonistischen Gegenüberstellung von Mensch und Technik, Mensch und Maschine ausgehen und die ontologische Position des Menschen dadurch stabilisieren, stellen diese Beispiele unterschiedliche Grade der Auflösung solcher Gegenüberstellungen in Aussicht und werfen damit weiterreichende Fragen über das Innen und Außen von Gehäusen und Körpern auf.

Das Motiv der Umhüllung, Verkopplung, gar Verschmelzung von Mensch und Maschine, einer Aufhebung des Menschen in einem technischen Gehäuse oder Maschinenvehikel, ist eng mit den Technikvorstellungen des 20. Jahrhunderts und zuerst mit dem Automobil verbunden. In einem kurzen Text von 1970, „Auto und Information: Das Ich, das Auto und die Technik“ spekuliert Max Bense auf explizit spielerische Weise über das Verhältnis von Mensch und Automobil und über ihre zunehmende Ununterscheidbarkeit. Das Auto habe zwar kein Ich, es habe aber als Objekt doch einen Selbstbezug: „[A]ber da *das, was fährt*, sowohl das Auto wie auch das Ich sein kann, hebt *das, was fährt*, den Unterschied zwischen Ich und Auto auf.“¹ Die technische Entwicklung des Autos schlägt in Benses Konzeption eine Brücke zwischen Mensch und Maschine: „[D]ie in ihm gespeicherte Intelligenz macht das Auto zu einem für menschliche Intelligenz empfänglichen Wesen.“² Der wichtigste Aspekt ihrer Verbindung jedoch sei die allmähliche Anpassung des menschlichen Fahrers an das Auto beim Fahren: „[A]lles geschieht auf einmal wie von selbst

¹ Max Bense, „Auto und Information: Das Ich, das Auto und die Technik“ (1970), in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Vol. 4 (*Poetische Texte*), Stuttgart, 1998, S. 291-293: 291 [Herv. A. B.].

² Ebd., S. 293.

[...]. Ich und Auto [verschmelzen] mehr und mehr zu einem beinahe surrealen Automaten.“³ In diesem Vorgang

ist fast eine neue Art des Existierens entstanden: die bewußtseinsanaloge Maschine, das ichanaloge Auto, ein vollkommenes Mensch-Maschine-Team, eine existenzielle Partnerschaft zwischen Störungen und Ängsten, zwischen maschinellen Aktionen und menschlichen Reaktionen, zwischen Signalen und Impulsen, zwischen Geräuschen und Entschlüssen.⁴

Diese kybernetische Phantasie vollständiger Integration erfüllt sich vor allem im Rausch von Beschleunigung und Höchstgeschwindigkeit. Doch während ein solcher Rausch, beschrieben 60 Jahre zuvor von Filippo Tommaso Marinetti im Prolog zum ersten Futuristischen Manifest, einen ekstatischen, den Futurismus begründenden Unfall beschert hatte, geht Bense rechtzeitig vom Gas:

Ist aber der Augenblick der Höchstgeschwindigkeit gekommen, der das vollkommene Gleichgewicht zwischen Präzision und Sekurität verwirklicht, muß diese schwierige Reflexion zweifellos abgebrochen werden. Also brechen wir sie ab. – Langsamer werdend entdeckt das Ich, daß es zugleich sitzt und fährt.⁵

Das ganze 20. Jahrhundert hindurch bleibt das Automobil das bevorzugte Objekt dieser Topik der Verschmelzung von Mensch und Maschine.⁶ Doch wie die folgenden Beispiele zeigen sollen, handelt es sich hierbei um ein Motiv, das der modernen technologischen Imagination selber eingeschrieben ist und in unterschiedlichen Varianten vorgestellt wird. Auch das Flugzeug, und die Figur des Piloten, löst schon am Anfang des Jahrhunderts Imaginationen aus, in denen der menschliche Körper mit einem maschinischen Vehikel verschmilzt und zum Projektil wird.

Ein frühes Beispiel für die Parallelität von Auto und Flugzeug und für das Aufgehen des menschlichen Körpers im technischen Gehäuse treffen wir in einem Text von Kasimir Malevic von 1920 an, „Gott ist nicht gestürzt!“, in dem der russische Konstruktivist und Suprematist über die Rolle von „Kunst“, „Kirche“ und „Fabrik“ in der neuen sowjetischen Gesellschaft schreibt – mit

³ Ebd., S. 292 [Erg. A. B.].

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 292-293. Claus Pias schließt hieraus, dass die Höchstgeschwindigkeit die Grenze zum Unfall und den Moment größter Innovation markiert; vgl. Claus Pias, „Hollerith >gefiederter< Kristalle“: Kunst, Wissenschaft und Computer in Zeiten der Kybernetik“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Die Transformation des Humanen: Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt/M., 2008, S. 72-106: 90-91. Vgl. Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest des Futurismus“ (1909), in: *Der Sturm* 2, 104 (April 1912), S. 828-832.

⁶ Sigfried Giedion und Reyner Banham gehen in ihren jeweiligen Untersuchungen zum Zeitalter von Maschinen und Mechanisierung davon aus, dass die Bedeutungsverschiebung, die die „Maschine“ am Anfang des 20. Jahrhunderts erfährt, maßgeblich mit dem Alltäglicwerden von Schreibmaschinen, Telefonen und Haushaltsgeräten, vor allem aber mit dem Aufkommen des Automobils zwischen 1910 und 1920 zusammenhängt; vgl. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York, NY, 1960, S. 9-12; Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, New York, NY, 1948, S. 41-44.

dem Ziel, das Konzept „Gott“ mit der Erfahrung radikaler Modernisierung und Industrialisierung zu versöhnen.⁷ Die „Fabrik“ tritt auf und spricht von der Transformation des menschlichen Körpers durch die Technik: „Ich gestalte die Welt und ihren Leib um; ich verändere das Bewußtsein des Menschen.“⁸

Fabrik und Schöpfergott fallen in Malevics mäanderndem Text in eins:

Ich werde dem Menschen Augen und Ohren öffnen und seine Rede in vielen Räumen erklingen lassen, ich werde die Technik seines Leibes in einem vollkommenen Modell aufbauen. [...] Ist doch die Welt letztlich nur ein mißlungener technischer Versuch Gottes, den ich nun in Vollkommenheit errichten werde.⁹

In seiner Konzeption verbinden sich avantgardistische Vorstellungen vom „Neuen Menschen“ mit Motiven des *scientific management*, wie sie die Arbeitswissenschaft der Gilbreths in den USA und etwas später Gastevs Zentrales Arbeitsinstitut in der Sowjetunion entwickelte. Während die christliche Kirche vormals versuchte, die Seele zu retten, indem sie diese vom Körper trennte und unsterblich machte, verkehrt die Fabrik, in Malevics Konzeption, die Beziehung zwischen Körper und Seele, ignoriert letztere fast ganz und setzt den Körper des menschlichen Arbeiters als Seele des Maschinensystems ein.¹⁰

Die „Fabrik“, so Malevic,

bereitet einen neuen Leib für den Menschen als geistiger Kraft, und heraus kommt das Ebenbild desjenigen Menschen, den die Kirche in Leib und Seele spaltet. Die gepanzerte Waffe, das Automobil, ist ein kleines Beispiel für das Gesagte. Wenn der darin sitzende Mensch noch von ihm abgespalten ist, dann einfach deswegen, weil der vorhandene Leib, in den der Mensch gekleidet ist, noch nicht alle Funktionen vollziehen kann, während der Mensch als technischer Organismus alle für die Seele notwendigen Funktionen ausüben kann; und deswegen wohnt die Seele in ihm und verläßt ihn dann, wenn seine Funktionen nicht mehr ausgeführt werden. Wäre das Automobil die vollkommene Ausführung all dessen, was der Mensch braucht – der Mensch würde nie mehr aussteigen. Anzeichen für das letztere gibt es in größerem Maßstab: das Wasserflugzeug beispielsweise – Luft und Wasser sind in ihm vereint, und wenn einmal alles [technisch] zur Verfügung steht, wird der Mensch seinen neuen Leib nicht mehr verlassen.¹¹

Was bei Malevic ein notwendiger Schritt in der Revolution der Moderne ist, und bei Bense ein spielerisches Oszillieren an der Grenze von Ich und Maschine, das ist bei William Burroughs, in seinem experimentellen Essay *The Electronic Revolution* von 1970 – und damit dem Jahr von Benses Fahrt auf

⁷ Kasimir Malevic, „Gott ist nicht gestürzt!“, in: ders., *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. v. Aage A. Hansen-Löve, München, 2004, S. 64-106.

⁸ Ebd., S. 100.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. zum Motiv der „Seele der Maschine“ auch Karl Marx, „Fragment über Maschinen“ (1857-1858), in: *MEW*, Bd. 42, Berlin, 1983, S. 590-609: 593.

¹¹ Malevic (2004), *Gott ist nicht gestürzt!*, S. 102-103 [Erg. A. B.].

einer westdeutschen Autobahn –, sowohl von der Erfahrung bewusstseins-erweiternder Drogen als auch vom Einsatz der Piloten in den amerikanischen Kriegen des mittleren 20. Jahrhunderts geprägt:

Consider the *is* of identity. When I say to be me, to be you, to be myself, to be others – whatever I may be called upon to be or to say that I am – I am not the verbal label ‚myself‘. The word *be* in the English language contains, as a virus contains, its precoded message of damage, the categorical imperative of permanent condition. To be a body, to be an animal. If you see the relation of a pilot to his ship, you see crippling force of the reactive mind command to be a body. Telling the pilot to be the plane, then who will pilot the plane?¹²

Die Handlungsmacht, derer sich das bürgerliche Ich bei Bense noch am Gaspedal versichern kann, geht über auf ein kybernetisches System, dessen Grundlagen nicht zuletzt in Norbert Wieners Labor gelegt wurden.¹³ Der menschliche Körper und sein Bewusstsein sind hier auf eine Weise in das technologische System integriert und eine etwaige Dichotomie von Körper und Kapsel infrage gestellt, wie dies vielleicht nie radikaler als in einer Performance des australischen Künstlers Stelarc konterkariert wurde, der 1979 in einer Tokioter Galerie das „Event for Support Structure“ realisierte. Im Galerieraum war mit vier langen Pfählen eine Trägerstruktur aufgebaut, darunter lagen zahlreiche größere Steine verstreut auf dem Boden. Der Körper des Künstlers – den Stelarc selber nicht als „Ich“ adressiert, sondern von dem er durchweg generisch als „*the body*“ spricht –, dieser Körper lag zwischen zwei Holzplanken, die an der Pfahlstruktur aufgehängt waren. Der Körper selbst war modifiziert, indem die Augen und der Mund mit einigen Stichen zugenäht waren. Tagsüber wurde der Körper zwischen die Planken gelegt, abends wurde er heraus- und heruntergenommen, um zwischen den Steinen zu schlafen. Diese Performance dauerte 75 Stunden, also etwas über drei Tage.¹⁴

Das Foto, das dieses „Ereignis für eine Tragestruktur“ dokumentiert, bietet eine Seitenansicht und vermittelt einige weitere Details (Abb. 1). Es zeigt den Künstler, wie er rücklings und nackt auf der unteren Holzplanke liegt, während die zweite Planke oberhalb des Körpers platziert ist.¹⁵ Der Abstand zwischen den beiden Planken ist mithilfe von sechs langen Schrauben fixiert, die sich an den vier Ecken und in der Mitte der Längsseiten befinden. Die Schrauben haben oberhalb der oberen Planke Ösen, durch die jeweils ein Stahldraht gezogen ist. Alle sechs Drähte laufen an einem zentralen Haken zusammen,

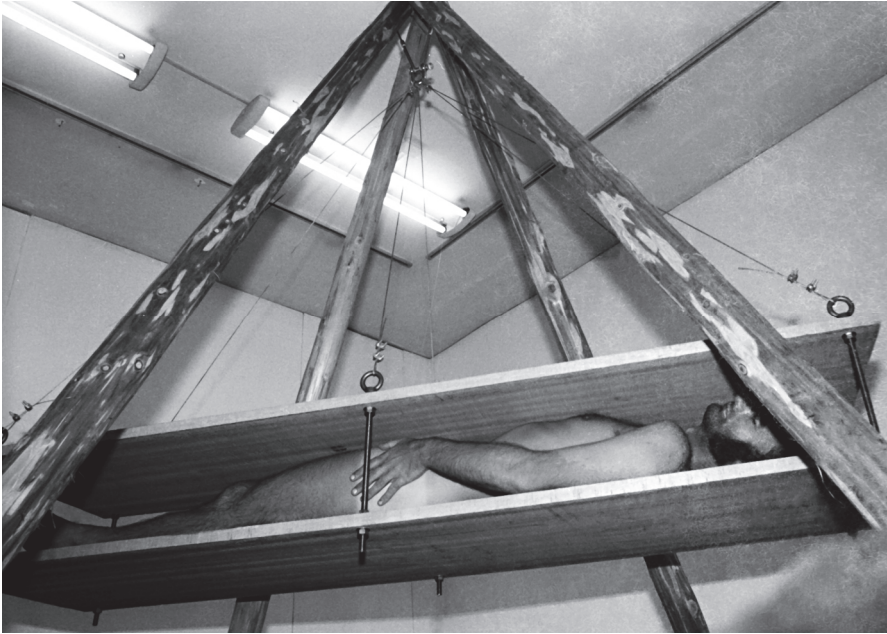
¹² William Burroughs, *The Electronic Revolution*, New York, NY, 2005 [1970], S. 34 [Herv. i. O.].

¹³ Vgl. Peter Galison, „The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision“, in: *Critical Inquiry* 21, 1 (1994), S. 228-266.

¹⁴ Vgl. die Beschreibung des Künstlers, zit. in: Brian Massumi, „The Evolutionary Alchemy of Reason – Stelarc“, in: ders., *Parables for the Virtual: Moment, Affect, Sensation*, Durham, 2002, S. 89-143: 105. Zu Stelarc siehe auch Marquard Smith (Hg.), *Stelarc: The Monograph*, Cambridge, MA, 2005 und Andreas Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MA, 2016.

¹⁵ Die Unschärfe in der unteren rechten Ecke des Bildes scheint Resultat einer Bildbearbeitung.

der am höchsten Punkt der Pfahlstruktur befestigt ist. Der Kopf des Künstlers ist leicht nach links geneigt, vielleicht weil sonst seine Nase von der oberen Planke gequetscht werden würde. Die Brust scheint der am weitesten aufragende Teil des Körpers zu sein, sieht aber nicht gequetscht aus, so dass der Körper einigermaßen frei zwischen den Planken zu liegen scheint. Die linke Hand ist auf die Seite des linken Oberschenkels gelegt.



1 – Stelarc, *Event for Support Structure* (1979),
Tamura Gallery, Tokyo, 9. bis 15. Juli 1979

Der Philosoph Brian Massumi hat sich in seiner Analyse von Stelarcs künstlerischer Arbeit ausführlicher mit diesem Werk beschäftigt und bezieht es auf Deleuze und Guattaris Konzept vom „organlosen Körper“. Er betont die Abtrennung des Körpers durch die Aufhängung, die ihn der Schwerkraft enthebt, und durch die vernähten Körperöffnungen, die die Sinneswahrnehmungen einschränken und, so Massumi, der „Organizität“, der „Organhaftigkeit des Körpers“ entgegenarbeiten:

[T]he sewn suspension [counters] the *organicity* of the body. A body that can express nothing, not even incipient let alone possible action, is supremely dysfunctional. It is what Deleuze and Guattari call a body without organs. On hold. Sewn and suspended, the body folds in on itself to the point that it is not only no longer an object or an organism, it is even stretched to the limit of things.¹⁶

¹⁶ Massumi (2002), *Evolutionary Alchemy*, S. 106 [Erg. A. B.].

Hiermit scheint ein Gegenpol sowohl zu Benses luzidem Autofahrer als auch zu Burroughs zielgerichtetem Jagdpiloten erreicht. Der Körper in seiner Kapsel, *degré zéro*, jedoch nicht verschmolzen mit seiner Umgebung, sondern reduziert auf nicht-differenziertes, nicht-organisiertes Sein. Stelarc's Entwurf, der den organlosen Körper zwar nur andeutet, aber nicht realisiert, und der dennoch alles andere als einen Technik und Körper integrierenden „Cyborg“ darstellt, kontrastiert deshalb auch mit zwei weiteren, eher dystopischen Modellen, die eine kybernetische Verquickung des Körpers mit seiner technischen Umgebung zumindest hypothetisch forcieren.

Das erste Szenario ist der sogenannte „Bio-Adapter“, den der österreichische Künstler und Philosoph Oswald Wiener Mitte der 1960er-Jahre imaginierte. Den „Bio-Adapter“ muss man sich als gehäuseförmigen Apparat vorstellen, der den menschlichen Körper vollständig umgibt und der dessen physiologische und Wahrnehmungsfunktionen immer weiter übernimmt.¹⁷ Oswald Wiener war damals eines der führenden Mitglieder der „Wiener Gruppe“, der auch Künstler wie HC Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Friederike Mayröcker angehörten. In der gleichen Zeit (1958-1966) verdiente er sein Geld als Programmierer für die italienische Computerfirma Olivetti.

Wieners Essay über den Bio-Adapter erschien 1969 als „Anhang“ zu seinem experimentellen Text *die verbesserung von mitteleuropa. roman*. Er beschreibt funktionale und theoretische Aspekte des Bio-Adapters, wie der Apparat bestimmte Erfahrungen konstruiert und wie er mit zeitweiligen Ausfällen umgeht, die unvermeidlich auftreten können. Die Beschreibung hebt manche Erfahrungen hervor, die die notwendige Anpassung an den Bio-Adapter besonders befördern, nämlich Ekstasen, und besonders sexuelle Ekstasen, deren Erzeugung Wiener einen besonders langen und detaillierten Abschnitt widmet. Der Bio-Adapter wird hier als „Glücks-Anzug“ bezeichnet und mit einem künstlichen „Uterus“ verglichen.

Der Bio-Adapter dient allgemein dazu, Defiziten im Verhältnis von Mensch und Umwelt entgegen zu arbeiten, ebenso wie Defiziten in der psychischen Konstitution des menschlichen Subjekts:

sein zweck ist es nämlich, die welt zu ersetzen, d. h. die bislang völlig ungenügende funktion der ‚vorgefundenen umwelt‘ als sender und empfänger lebenswichtiger nachrichten (nahrung und unterhaltung, stoff- und geistwechsel) in eigene regie zu übernehmen – und seiner individualisierten aufgabe besser zu entsprechen, als dies die ‚allen‘ gemeinsame, nunmehr veraltete sog. natürliche umwelt vermag.¹⁸

Der Bio-Adapter kompensiert die offensichtlichen Defizite des Menschen:

der mensch, ausserhalb seines adapters ein preisgegebener, nervös aktivierter und miserabel ausgerüsteter (sprache, logik, denkkraft, sinnesorgane, werkzeug)

¹⁷ Oswald Wiener, „appendix A: der bio-adapter“, in: ders., *die verbesserung von mitteleuropa. roman*, Salzburg, 2014 [1969], S. CLXXV-CLXXXIII.

¹⁸ Ebd., S. CLXXV.

schleimklumpen, geschüttelt von lebensangst und von todesfurcht versteinert, wird nach anlegen seines bio-komplements zu einer souveränen einheit, die des kosmos und dessen bewältigung nicht mehr bedarf, weil sie auf eklatante weise in der hierarchie denkbarer wertigkeiten über ihm rangiert.¹⁹

Der Bio-Adapter tritt somit „zwischen den ungenügenden kosmos und den unbefriedigten menschen“²⁰. Die allmähliche Anpassung des menschlichen „Bio-Körpers“ an den Bio-Adapter findet in mehreren Phasen statt. In einer ersten Phase simuliert der Bio-Adapter die Umwelt, die dem Bewohner bekannt ist, mithilfe verschiedener visueller, akustischer und taktiler Schnittstellen. Nach und nach werden in der zweiten Phase die alten Körperfunktionen vom Adapter übernommen und durch Module ersetzt, die Erfahrungen erzeugen können, welche den Wünschen und Begehren des Bewohners wesentlich angemessener sind: „mechanische aggregate [des Körpers] werden unnötig und vom adapter abmontiert und umgebaut, oder der reserve (wo sich auch die zellgewebe des bio-körpers befinden) zugeführt. [...] allmähliches aufsaugen der zellorganisation durch die elektronischen schaltkomplexe des adapters.“²¹ In dieser zweiten Phase der Anpassung ist das Ziel nicht Vereinfachung, sondern Verbesserung, Erhöhung der Komplexität und Erweiterung des Bewusstseins des Menschen – der im Laufe des Textes wechselweise bezeichnet wird als „Patient“, „Insasse“, oder „Bio-Modul“.

Wieners Text ist eine Phantasie über einen vollständig „kybernetisierten“ menschlichen Körper, die die Grenzen einer vollständigen Ersetzung der natürlichen Lebensumgebung durch eine hochgradig individualisierte und simulierte virtuelle Welt auslötet. In diesem Prozess „wird nun“, wie Wiener schreibt, „das bewusstsein zum selbst der umwelt“²². Dieses Bewusstsein beruht nicht auf Erfahrungen, sondern auf technisch vermittelten Informationen: „die kontinuierität des ich-bewusstseins, soweit sie überhaupt postuliert werden kann, ist nicht durch die physische konstanz der ganglien-zellen, sondern durch die konstanz der information gegeben.“²³

In der Fiktion des Bio-Adapters ermöglicht die Daten prozessierende Maschine die Erweiterung des menschlichen Bewusstseins: „erweiterungen des daten-verarbeitenden materials führen zu einer sprengung der den menschen so einschnürenden enge des bewusstseins“, bis zu dem Punkt, wo es nur noch sich selbst beinhaltet.²⁴ „das bewusstsein, dieses kuckucksei der natur, verdrängt also schliesslich die natur selbst. [...] so ruht nun das bewusstsein, unsterblich, in sich selber und schafft sich vorübergehende gegenstände aus seinen eigenen tiefen.“²⁵ Während in Science-Fiction-Filmen diese Art von Kör-

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. CLXXVI.

²¹ Ebd., S. CLXXXII [Erg. A. B.].

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. CLXXXIII.

perkapseln oftmals als die vitalen Kräfte absaugende Passivierungs- und Ausbeutungsmaschinen gezeigt wird, ist Oswald Wieners Bio-Adapter als exaltierte Form der Verbesserung eines ansonsten defizitären menschlichen Körpers und seiner Umwelterfahrung konzipiert.²⁶

Keine zwei Jahrzehnte nach Wiener und bald nach Stelarc's Tokioter Performance, Anfang der 1980er-Jahre, entwickelt der Medientheoretiker Vilém Flusser in dem Text „Von den Möglichkeiten einer Leibkarte“ ein theoretisches Modell des menschlichen Körpers.²⁷ Der Zweck dieses kybernetischen Modells ist es, Aspekte der Beziehungen zwischen Körper, Welt und Selbst zu beschreiben und einige Fragen zum Status sinnlicher Wahrnehmungen, Innen und Außen, dem Körper als Medium, dem Status des Selbst, und zum Tod behandeln zu können.

Flusser beschreibt die Grundanlage des Modells einer „Leibkarte“ wie folgt:

Man stelle sich eine Hohlkugel vor, und zwar so, daß ihr Hohlraum im Vergleich zum Volumen verschwindend klein ist. Diese Hohlkugel pulsiert (ob rhythmisch oder nicht, bleibe offen). Die sehr dicken Wände der Kugel sind komplex organisiert und diese Organisation der Wände steht eben in Frage. Die Kugel befindet sich in einem Kontext und steht mit diesem Kontext in einem feed-back-Verhältnis. Teils strömt der Kontext in die Kugelwand, teils scheidet die Kugelwand Sekretionen aus, die zu Kontext gerinnen. Der Kontext selbst verflüchtigt sich gegen einen Horizont, gegen den er sich aber abhebt. Dieses Modell kann nun mit Etiketten versehen werden: Der Kugelhohlraum kann als ‚Ich‘ (oder ‚nichts‘) bezettelt werden, die Kugelwand als ‚mein Leib‘, der Kontext als ‚meine Lebenswelt‘ und der Horizont als ‚mein Tod‘ oder ‚nichts‘, oder er kann unbezettelt bleiben. Der Zweck des Modells ist es, als Koordinatensystem meiner Leibese Erfahrung zu dienen.²⁸

In seinem Essay wendet Flusser dieses Modell auf verschiedene Aspekte des menschlichen Körpers und seiner Interaktionen mit der Welt an. Das bewusst reduktive Modell ermöglicht es Flusser, *über* und, wie er selber formuliert, *durch* den Körper hindurch zu denken.

Ich möchte hier nur auf einige Aspekte hinweisen, die sich aus Flussers „Leibkarte“ ergeben und die für eine Diskussion über Gehäuse relevant sind. Erstens ist auf die Differenz zwischen „Körper“ und „Leib“ hinzuweisen. Die

²⁶ Und erinnern wir uns an Malevics Überzeugung, dass der Mensch aus dem Automobil nach dessen Vervollkommenung nie mehr aussteigen werde.

²⁷ Flussers Text entstand wahrscheinlich Anfang der 1980er-Jahre, wurde aber erst 2000 posthum publiziert; vgl. die editorische Notiz von Silvia Wagnermaier, „Zuführung zum Text Vilém Flussers [Leibkarte]“, in: Thomas Hensel/Hans Ulrich Reck/Siegfried Zielinski (Hg.), *Lab – Jahrbuch für Künste und Apparate, Kunsthochschule für Medien Köln*, Köln, 2000, S. 113-114.

²⁸ Vilém Flusser, „Von den Möglichkeiten einer Leibkarte“, in: Thomas Hensel/Hans Ulrich Reck/Siegfried Zielinski (Hg.), *Lab – Jahrbuch für Künste und Apparate, Kunsthochschule für Medien Köln*, Köln, 2000, S. 115-124 (Vilém Flusser Archive, Best. 1608, Nr. 2058). Die deutsche Version unterscheidet sich von der unveröffentlichten englischen Fassung des Textes, die früher entstanden zu sein scheint (Best. 1608, Nr. 2800).

deutsche Version des Textes verwendet den Begriff „Leib“, während Flusser in der englischen Fassung, die vermutlich früher entstanden ist, von einer „*map of the body*“ spricht. Der Begriff „Leib“ bezeichnet den lebenden, bewussten oder beseelten Körper, einen Körper, der lebendig ist und – je nachdem, in welchem theologischen oder philosophischen Kontext der Begriff verwendet wird –, einen Körper, der mit einer Seele oder einem Bewusstsein ausgestattet ist. Diese Vorstellung vom „Leib“ unterscheidet sich vom Begriff des „Körpers“, der seinen Gegenstand neutraler und objektivierender, geometrischer beschreibt. In der früheren, englischen Fassung des Textes verwendete Flusser das Wort „body“, so dass wir davon ausgehen können, dass er den Begriff des „Leibes“ absichtlich wählte, um das Modell auf den *Leib*, also den bewussten oder beseelten Körper, auszurichten.²⁹

Zweitens führt Flusser die Konzeption des *Leibes als Medium* ein, aus der sich theoretische, epistemologische und ontologische Überlegungen zur Schnittstelle und zum Status von Wahrnehmung und Handlungsfähigkeit ergeben. Dieses Motiv ist, drittens, eng verbunden mit der Unterscheidung zwischen dem Innen und dem Außen des Leibes, mit seiner Beziehung zur Welt und mit der Durchlässigkeit der Grenze zwischen dem Leib und seinem Kontext, oder seiner Umwelt. Dann bezeichnet Flusser, viertens, den kleinen leeren Raum, die Leere im Zentrum des Kugelmodells, als „Ich“ oder als „nichts“. Die Frage des *Selbst* und dessen Grenzwertigkeit spielt in allen Beispielen, die ich in meinem Beitrag diskutiere, eine wichtige Rolle – bei Bense, Malevic und Burroughs ebenso wie bei Stelarc, Wiener, und eben hier bei Flusser. Fünftens schließlich spricht Flusser das Thema des Todes an, und wie dieser in das Modell eingebaut ist.

Auffälligerweise kommen im Modell der „Leibkarte“ keine technischen Aspekte zum Tragen. Eine solche Perspektive nimmt Flusser aber in seinem Buch über die Entwicklung technischer Bilder ein, das Mitte der 1980er-Jahre und damit bald nach dem vermutlichen Entstehungsdatum des Textes zur „Leibkarte“ erschien. In diesem Buch spricht Flusser ausführlich über die Beziehung des menschlichen Körpers zu medialen Schnittstellen, besonders zu denen, die zur Erstellung elektronischer Texte und Bilder verwendet werden. In der folgenden Passage entwirft Flusser eine ambivalente Vision für die Entwicklung des menschlichen Körpers in Bezug auf technische Medien. Es ist spekulativ, die Texte von Flusser und Wiener allzu direkt aufeinander zu beziehen, doch laden uns die Motive von Innen und Außen, die Medialität der Wände, und schließlich ein Hinweis auf die sexuelle Befriedigung dazu ein, beim folgenden Szenario an Flussers eigene „Leibkarte“ einerseits, und an Wieners „Bio-Adapter“ andererseits zu denken:

Das Szenario, die Fabel, die ich hier vorschlage, ist diese: Die Menschen werden, jeder für sich, in Zellen sitzen, mit Fingerspitzen an Tastaturen spielen, auf

²⁹ In Bezug auf Stelarc's Performance, und vielleicht allgemeiner auf das Gehäuse insgesamt, ist dann natürlich zu fragen, ob hier ein Körper oder ein Leib haust. Ist der Leib je „organisiert“?

winzige Bildschirme starren und Bilder empfangen, verändern und senden. Hinter ihrem Rücken werden Roboter Dinge heranschaffen, um ihre verkümmerten Körper zu erhalten und zu vermehren. Durch ihre Fingerspitzen hindurch werden die Menschen miteinander verbunden sein und so ein dialogisches Netz, ein kosmisches Übergehirn bilden, dessen Funktion es sein wird, durch Kalkulation und Komputation unwahrscheinliche Situationen ins Bild zu setzen, Informationen, Katastrophen herbeizuführen. Zwischen den Menschen werden künstliche Intelligenzen eingeschaltet sein, die durch Kabel und ähnliche Nervenstränge hindurch mit den Menschen dialogisieren. Es wird daher funktionell sinnlos sein, zwischen ‚natürlichen‘ und ‚künstlichen‘ Intelligenzen (zwischen ‚Primatengehirnen‘ und ‚Sekundantengehirnen‘) unterscheiden zu wollen. Das Ganze wird funktionell ein kybernetisch gelenktes, in seine Elemente unzerlegbares System sein: eine schwarze Kiste.

Die Stimmung, die dort herrschen wird, wird an jene gemahnen, die wir in unseren schöpferischen Augenblicken erleben. Die Stimmung des Aus-sich-Herausgehens, des Abenteuers, des Orgasmus.³⁰

Flussers kybernetisches *black-boxing* des Menschen reiht sich ein in die hier vorgestellte Serie von Szenarien zur medialen Einkapselung, die das ganze 20. Jahrhundert hindurch die unbedingte Integrität von Körper, Bewusstsein und Subjektivität infrage gestellt haben. Es gibt, soweit ich weiß, keinerlei direkte Bezüge zwischen den diskutierten Texten und Beispielen. Gerade daran zeigt sich, dass das Verschmelzen von Maschine und Pilot bei Malevic, Burroughs oder Bense, Wieners Glücks-Anzug des Bio-Adapters und Flussers Zellen-System allesamt einer technologischen Imagination entstammen, die mit der Einkapselung des menschlichen Körpers dessen Entgrenzung und potenzielle Auflösung immer mitdenkt – und dies nicht erst seit der historischen Kybernetik, und auch nicht zwingend gebunden an ein technisches System. Stelarc's „Event for Support Structure“, das den Menschen und den Leib gegen *Null* reduziert, indem es auch im Titel nur auf die Tragestruktur und das Ereignis rekurriert, kann als Metapher verstanden werden, die das Gehäuse absolut setzt: Es enthält, mit Flusser, das „Ich“, oder auch „nichts“.

Literatur

- Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York, NY, 1960.
 Bense, Max, „Auto und Information: Das Ich, das Auto und die Technik“ (1970), in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Vol. 4 (*Poetische Texte*), Stuttgart, 1998, S. 291-293.
 Burroughs, William, *The Electronic Revolution*, New York, NY, 2005 [1970].
 Broeckmann, Andreas, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MA, 2016.
 Flusser, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, 1996 [1985].

³⁰ Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, 1996 [1985], S. 175-176.

- Ders., „Von den Möglichkeiten einer Leibkarte“, in: Thomas Hensel/Hans Ulrich Reck/Siegfried Zielinski (Hg.), *Lab – Jahrbuch für Künste und Apparate, Kunsthochschule für Medien Köln*, Köln, 2000, S. 115-124.
- Galison, Peter, „The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision“, in: *Critical Inquiry* 21, 1 (1994), S. 228-266.
- Giedion, Sigfried, *Mechanization Takes Command*, New York, NY, 1948.
- Malevic, Kasimir, „Gott ist nicht gestürzt!“, in: ders., *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. v. Aage A. Hansen-Löve, München, 2004, S. 64-106.
- Marinetti, Filippo Tommaso, „Manifest des Futurismus“ (1909), in: *Der Sturm* 2, 104 (April 1912), S. 828-832.
- Marx, Karl, „Fragment über Maschinen“ (1857-1858), in: *MEW*, Bd. 42, Berlin, 1983, S. 590-609.
- Massumi, Brian, „The Evolutionary Alchemy of Reason – Stelarc“, in: ders., *Parables for the Virtual: Moment, Affect, Sensation*, Durham, 2002, S. 89-143.
- Pias, Claus, „„Hollerith >gefiederter< Kristalle“: Kunst, Wissenschaft und Computer in Zeiten der Kybernetik“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Die Transformation des Humanen: Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt/M., 2008, S. 72-106.
- Smith, Marquard (Hg.), *Stelarc: The Monograph*, Cambridge, MA, 2005.
- Wagnermaier, Silvia, „Zuführung zum Text Vilém Flussers [Leibkarte]“, in: Thomas Hensel/Hans Ulrich Reck/Siegfried Zielinski (Hg.), *Lab – Jahrbuch für Künste und Apparate, Kunsthochschule für Medien Köln*, Köln, 2000, S. 113-114.
- Wiener, Oswald, „appendix A: der bio-adapter“, in: ders., *die verbesserung von mitteleuropa. roman*, Salzburg, 2014 [1969], S. CLXXV-CLXXXIII.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Andreas Broeckmann

Abb. 1 – Foto: Yuichi Konno. Yamagichi Archive, National Art Center, Tokyo. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.