

Leichenschau?
Bio- und Thanatopolitiken
exquisiter Kadaver

NOSTALGIE IM HYPERINDUSTRIELLEN ZEITALTER

Die Welt von ihren losen Enden her gefaltet zu denken, an denen sich die Gegenwart in einem gekrümmten Raum über die Zukunft beugt – das Schreibspiel des *cadavre exquis*, diese surrealistische Leiche, ruft die alte Kulturtechnik des *bricolage* auf den Plan. Diese bringt Unzusammenhängendes in neue Zusammenhänge – in einem gegen den Sinn zufällig sich ergebenden Widersinn. »Le cadavre exquis boira le vin nouveau«¹, war der erste gefaltete Satz, der dem surrealistischen Spiel seinen Namen gab.² Peter Tscherkassky, österreichischer Filmavantgardist, hat so eines seiner monumentalen Experimentalwerke genannt: *The Exquisite Corpus*. Der 19-minütige Film entstand 2015 auf 35mm-Zelluloid-Material. *The Exquisite Corpus* hat, in Referenz auf die surrealistischen Mischtechnik des *cadavre exquis*, mehrere unterschiedliche Filme als Ausgangsmaterial. Neben Werbefilmen waren dies ein amerikanischer Erotikthriller aus den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts, eine britische Komödie aus den frühen Sechzigern, ein dänischer und ein französischer Pornofilm (beide aus den Siebzigerjahren, vermutet Tscherkassky), ein italienischer Softsexfilm von 1979, sowie ein (britischer?) Amateurspiel-film, der sich am ehesten als »Nudistenfilm« bezeichnen ließe: »Expliziter Sex spielt keine Rolle, dafür laufen die Darsteller und Darstellerinnen allesamt völlig unmotiviert nackt durch die Landschaft«, hält Tscherkassky fest (vgl. Abb. 1 und 2).³



1 »Der erlesene Leichnam wird den jungen Wein trinken.«
 2 André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris: Galerie des Beaux-Arts 1938.
 3 Vgl. Peter Tscherkassky, »The Exquisite Corpus«, www.tscherkassky.at/inhalt/films/dieFilme/TheExquisiteCorpus.html (7.1.2021).



Abb. 1 + 2: Fetischgraduierungen: Nacktheit, Filmstreifen, Projektion⁴

Die *found-footage*-Versatzstücke, deren Herkunft selbst der Filmemacher nicht kennt, sind sinnentleert (»alle verbindet, dass sie eine Geschichte erzählen, die zutiefst hanebüchen ist«) und hätten allein den Zweck »den menschlichen Körper nackt zu zeigen«⁵. Die nackten Körper der Frauen und Männer, die in der Natur und beim Segelturn unter der gleißenden Sonne zu sehen sind, sind für die Amateurkamera regelrechte Götzen-Bilder. Den experimentellen Eingriff in das Material kann man sich wie folgt vorstellen: Tscherkassky isoliert in der Dunkelkammer mit seinem Laserpointer die gefilmten Körper auf einen Negativfilmstreifen. Aus der Chronologie fortlaufender Szenen befreit, haftet ihnen nur noch strukturelle Paradigmatik an, die Tscherkassky wiederum in eine rein assoziativ gefasste Kontiguität umkopiert.⁶ Den Bilder-Fetisch erster Ordnung (die Nacktheit) entreißt er dem ursprünglichen Filmstreifen, bringt dabei aber den Filmstreifen als Objekt selbst in den Vordergrund: »Diese Grundhaltung machte ich mir zu Nutze, indem ich den Körper des Films zum Thema von *The Exquisite Corpus* erhob.«⁷ Der derart im Avantgarde-Verfahren entstandene Fetisch zweiter Ordnung wird im Akt der Filmprojektion in die nächsthöhere Ordnung überführt: Nur die anamorphe Optik der Cinemascope-Linse, die zugleich staucht und verzerrt, vermag das Bild im richtigen Format auf der Leinwand zu

4 Abbildungsnachweis: © Peter Tscherkassky, *The Exquisite Corpus*, 2015. Verwendung mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

5 Ebd.

6 »Peter Tscherkassky – Artist in Focus«, Lecture am 10.10.2020 bei UNDERDOX, Filmmuseum München, vgl. http://www.underdofestival.de/de/filme2020/artistinfocus_tscherkassky.html (7.1.2021).

7 Tscherkassky, »The Exquisite Corpus«.

zeigen. Der solchermaßen korrekt projizierte Film ist der Leinwand-Fetisch der *Cinephilia*.

Anlässlich des 100. Geburtstags des Kinos schrieb Susan Sontag 1996 in der *New York Times* in ihrem kulturpessimistischen Artikel »The Decay of Cinema«:

Cinephilia has no role in the era of hyperindustrial films. [...] Images now appear in any size and on a variety of surfaces: on a screen in a theater, on disco walls and on megascreens hanging above sports arenas. The sheer ubiquity of moving images has steadily undermined the standards people once had both for cinema as art and for cinema as popular entertainment.⁸

Dystopisch wird hier das Hyperindustrielle als eine Endform des industriellen Zeitalters akzentuiert, das das Kino gerade erst hervorgebracht hatte.

Auch der französische Soziologe Pierre Veltz situiert die hyperindustrielle Epoche in eine Zeit der veränderten technologischen Bedingungen.

We are shifting away from this conventional industrial world because its management models are obsolete, technology has changed radically, and there is a boom in the service industry, in the manipulation of symbols, and the like, which were not considered standard industrial tasks. [...] Horizontal cooperation produces information which is more relevant – it is the same model as for platforms.⁹

In dieser Welt der informativen Vernetzung symbolhafter Existenzen ist das soziale Tool nicht mehr die zentrale Organisation der Individuen; jedes Individuum steuert mittels

8 Susan Sontag, »The Decay of Cinema«, in: *New York Times*, 25.2.1996, <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html> (7.1.2021).

9 Pierre Veltz, »The Hyperindustrial Era«, Interview mit Gilbert Emont, in: *Pca-Stream* 03 (2013), <https://www.pca-stream.com/en/articles/the-hyper-industrial-era-6> (7.1.2021).

der Tool-Anwendungen (»Apps«) vielmehr selbst zur *Big Data* bei, dem großen Informationsfluss der hyperindustriellen Gesellschaft: »Today, what works best are distributed applications where users themselves enter the data.«¹⁰

Mit dem von Susan Sontag festgestellten Ende der für das Kino entscheidenden industriellen Epoche verbindet sich in ähnlicher Weise der Verlust der zentralen Organisationsstrukturen, wie es Veltz für die digitalisierte Gesellschaft sieht. Sontags verstreute und ubiquitäre, nicht mehr konzentrierte, singuläre *devices* der Bildausstrahlung (*screen in a theater, disco walls, megascreens*) sind eine der Ursachen für einen generellen Verlust des ästhetischen Erlebnisses, das, verbunden mit einem gewissen Standard der Rezeption, die Filme erst als eigentliche Werke – sei es der Kunst oder des Entertainments – sichtbar macht.

Ergänzend hinzugefügt sei das bereits in den Fünfzigerjahren stark verbreitete (und die erste Welle des Kinosterbens provozierende¹¹) Fernsehen und das Anfang der Achtzigerjahre zum Zweck des *Home-Cinema* hervorgebrachte Video (das einst weitverbreitete Akronym VHS meint *Video Home System*), das einen zeitunabhängigen und individualisierten Zugriff auf die bewegten Bilder ermöglicht. Aber selbst das war nicht neu: Schon davor gab es die auf das Schmalbildformat Super-8 heruntergebrochenen *Viewer-Digest*-Kompressionen von Katastrophenfilmen, die in den Siebzigerjahren für Heimkino-Atmosphäre sorgten, »verdichtet auf das Wesentliche und im Verzicht auf alles Störende: Katastrophen pur und keine haarsträubende Handlung.«¹² Während Sontag hier mit den Großleinwänden auf die urbane Ubiquität abzielt – als Inbilder des Futuristischen potenziert in Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) –, stellen die kleinformatischen technischen Apparaturen eine prinzipielle Allzeitlichkeit des Bewegtbildes in den privaten und provinziellen Räumen her – die Auflösung der für das Kino so konstitu-

10 Ebd.

11 Vgl. etwa Monika Lerch-Stumpf (Hg.), *Neue Paradiese für Kinosüchtige. Münchner Kinogeschichte 1945 bis 2007*, München und Hamburg: Dölling & Galitz 2008.

12 Dunja Bialas, »Katastrophen ohne Ende«, in: *artechock*, 21.8.2014, https://www.artechock.de/film/text/artikel/2014/08_21_dol-lunbernd.html (7.1.2021).

tiven Paradigmen Raum und Zeit sind dem Medienwandel früh eingeschrieben, einhergehend mit einem Verlust des kulturellen Ortes.

Und dies alles noch vor der großen Digitalisierungswelle, die das Kino mit den Zehnerjahren dieses Jahrhunderts relativ spät erfasst. Der große Medienwechsel zeigt sich in der Veränderung des Dispositivs. Wurden vormals in analoger Projektion die Schatten des Filmstreifens gleich dem Platonischen Höhlengleichnis auf die Leinwand geworfen, gelangt nun im *Beam*, dem gebündelten Lichtstrahl, numerische Bildinformation – *Pixel* – auf die Leinwand. Ein einschneidender ästhetischer und technologischer Umbruch, den David Bordwell in *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies* relativ exakt datiert: »Between 2010 and 2012, the world's film industries forever changed the way movies were shown.«¹³ Er beschreibt diesen Umbruch vor der Folie der zu Ende gehenden Technik des mechanischen Zeitalters und schließt: »By now a movie has become *content*, an undifferentiated item to be fed into a database.«¹⁴

Die so formulierte Digitalskepsis Bordwells findet freilich bereits im Titel ihre größte Schlagzeile: das Digitale, das mit allen Übeln der Welt bestückte Füllhorn. Bordwells Medienkritik speist sich aus einer genauen techno-ökonomischen Analyse der neuen DCI-Technik (*Digital Cinema Initiatives*) der großen Hollywood-Studios. Sie gehorcht ihrerseits den von Kathrin Passig beschriebenen »Standardsituationen der Technologiekritik«¹⁵. In ihnen rief die Einführung neuer Medien stets die gleichen skeptischen »Argumente« auf den Plan, so Passig. Weder für Bordwell gesprochen noch im groben »Faktencheck« sind diese jedoch zwingend als reflexhaft einzuordnen, wie Passig suggeriert. Das sollen die hier auf die Argumente formulierten möglichen Antworten zeigen. Auf die Frage (oder das Argument): »Wozu soll das Digitale gut sein?« wäre Bordwells Antwort: Für das Zeigen von 3D und den weltweiten *Day-to-Day*-Filmstarts. Argument zwei: Wer will so etwas? Antwort: Die großen Studios und Kinoketten. Argument drei: Das brauchen

13 David Bordwell, *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*, Madison: Irvington Way Institute Press 2012, 5.

14 Ebd., 7.

15 Kathrin Passig, *Standardsituationen der Technologiekritik*, Berlin: Suhrkamp 2013, 9–25 (alle im Folgenden referierten »Argumente« beziehen sich auf dieses Kapitel).

doch nur zweifelhafte Institutionen! Antwort: die Kino-Industrie, die Blockbuster. Argument vier: Das ist eine Mode, die wieder vergeht. Zutreffend: Die 3D-Technik, die die Digitalisierung der Kinosäle beschleunigte, war eine Mode, die wieder verging. Argument fünf und sechs: Es wird nicht viel verändern, es ist nicht gut genug. Antwort: Es hat viel verändert, ohne gut genug zu sein. Argument sieben: Die Innovation ist anfällig und nicht zuverlässig. Zutreffend: Das Filmerbe, das nur noch digital archiviert wird, muss ständig in neue digitale Formate »migrieren«. ¹⁶ Argument acht: Das Neue gehört sich nicht. Zutreffend: Digitale Formate waren verpönt. Argument neun: Unsere Skills verändern sich zum Schlechteren. Zutreffend: Filme werden oft nicht mehr in der ihnen zgedachten Rezeptionsform gesehen, sondern nur noch als Content konsumiert.

Das Digitale als dominante Medienform ist heute indessen konsensfähig und breiter gesellschaftlicher Mainstream geworden. Die im Zuge des Medienwandels vorgebrachten technologiekritischen Argumente werden nur noch in Fachkreisen, wie etwa in den Publikationen des Technologiehistorikers und Internetkritikers Evgeny Morozov,¹⁷ diskutiert und verschoben sich zunehmend zu einer emotional gefärbten Nostalgie. Von einer »analogen Nostalgie in der digitalen Medienkultur« schreibt so auch der Medienhistoriker Dominik Schrey.¹⁸ Das »Rasen der digitalen Datenströme« sei das »beängstigende Grundgefühl«¹⁹ unserer Zeit, die Nostalgie als Rückbesinnung auf das Alte wiederum ein Effekt der jeweiligen medientechnischen Obsoleszenz.²⁰ Analog-Artefakte in digital hergestellten Filmen würden das hinter uns liegende Medium beschwören,²¹ als emotionale Grundkonstante würde die Trauer

16 Vgl. Marc Wehrlin, »Warum wir geopfert wurden, das wissen die Götter«, Interview mit Susanne Ostwald, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.8.2015, <https://www.nzz.ch/schweiz/warum-wir-geopfert-wurden-das-wissen-die-goetter-1.18601715> (7.1.2021).

17 Vgl. Evgeny Morozov, *To Save Everything, Click Here. The Folly of Technological Solutionism*, New York: PublicAffairs 2013.

18 Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kadmos 2017.

19 Dieter Bartzeko, »Hilfe, wir wollen zurück zu den Alten«, zitiert nach ebd., 9.

20 Ebd., 10.

21 Vgl. ebd., Kap. »Instagram, Hipstamatic und Co: Analoge Filter für digitale Fotos«, 257–265.

um eine angeblich verlorene Authentizität liegen.²² Die analoge Materialität stellt sich hier also als moralische Größe des Authentischen vor, während sich mit dem Digitalen zunehmend das Misstrauen in die Bilder mit dem leichthin herstellbaren »Fake« verbindet. Morozov wendet in solchen Momenten mit Adorno ein: Authentisches sei nicht per se moralisch gut, moralisch Gutes nicht automatisch authentisch.²³ Das Authentische: eine schwierige Kategorie.

Und dabei fängt die Digitalisierung, knapp zehn Jahre nach der Umrüstung des Kinos, gerade erst richtig an. Mit der Ausbreitung von SARS-CoV-2 als globaler Corona-Pandemie ist die nächste Welle der Digitalisierung da, die auch dem alltäglichen sozialen Leben einschneidende Umformungen bringt. Home-Office, Distant Teaching, Zooming und Streaming sind nicht nur neumodische Wortschöpfungen, sondern bereits in den Wortschatz eingegangene Metaphern für den neugeordneten Alltag. Die entsprechenden technologischen Medien und sozialen Konzepte standen für die jüngste Digitalisierungswelle jedoch schon länger bereit. So entwirft Pierre Veltz für die hyperindustrielle Ära bereits das Home-Office und den von überall aus arbeitenden digitalen Nomaden:

For instance, there is now an incredible level of permeability between working hours and life outside work. Mobile devices are profoundly changing things. Will people continue cramming themselves onto public transport just to go and sit behind a computer – something they could do in a work center, or at home if they could accommodate that?²⁴

Ein Szenario, das bereits vor 2014, Zeitpunkt des Interviews mit Veltz, entworfen wurde. Allein die Arbeitswelt war noch nicht so weit.

Auch Zoom als Konferenztool gibt es bereits seit 2013. Wenn mit Netflix, das 2007 in das Video-on-Demand-Geschäft einstieg, das Streamen den entscheidenden Medienwandel

22 Ebd., 14.

23 Morozov, *To Save Everything, Click Here*, zitiert nach der deutschen Ausgabe *Smarte neue Welt. Digitale Technik und die Freiheit des Menschen*, München: Karl Blessing 2013, 521.

24 Veltz, »The Hyperindustrial Era«.

brachte, der das Kino als zwingendes Abspiegel-Dispositiv für Filme obsolet werden ließ, ist auch dies eine bereits mit der ersten²⁵ Digitalisierungswelle auf den Weg gebrachte Entwicklung. Bei der Digitalisierung der Abspiegelapparaturen und Formate, so Siegfried Föföel vom Fraunhofer-Institut, Abteilung Bewegtbildtechnologien, auf dem Bundeskongress der Kommunalen Kinos im Jahr 2014, gehe es vor allem um die Verfügbarmachung der Filme für das Internet.²⁶

Wenn die Kinos geschlossen sind, wird jetzt also gestreamt. Vielleicht wird sogar gestreamt, wenn die Kinos wieder geöffnet sind, wie Umfragen suggerieren. So zeichnet sich mit der pandemiebedingten weltweiten Schließung der Lichtspielhäuser ein real werdendes dystopisches Szenario ab. Noch immer geht es beim sich jetzt mit Vehemenz ankündigenden Kinosterben um die Verschiebung des neuen »James Bond«-Films *Keine Zeit zu sterben*, aus dessen Titel zwischenzeitlich im makabren Scherz die Negation schon gestrichen wurde. Disney zieht für den langerwarteten *Mulan* die Kinoauswertung schon gar nicht mehr in Betracht und streamt auf dem hauseigenen Kanal *Disney Plus*. Warner Bros. macht im Dezember bekannt, Filme künftig zeitgleich im Kino und als *Direct-to-Consumer*-Strategie im Stream zu starten, was zu *shockwaves* unter Regisseur*innen und Kinobetreiber*innen führte.²⁷ Im Rückblick auf die Digitalisierungswelle der Vorführapparaturen, die von den Kinos euphorisch aufgenommen wurde, und im Hinblick auf die dadurch vorbereitete technologische Entwicklung, muss aber leider auch festgestellt werden: Das Kino hat an seiner eigenen Abschaffung mitgewirkt.

Soll die *Cinephilia* jedoch nicht verschwinden und mit ihr die adäquate Rezeption der Filme als Kunstwerk

25 Bzw. der zweiten Digitalisierungswelle, wenn die bereits seit 2000 vorangetriebene Digitalisierung der Aufnahmegerate auf Produktionsseite als erste Digitalisierungswelle des Kinos gezählt wird.

26 Dunja Bialas, »Die Büchse der Pandora. Das Filmerbe im Zeitalter seiner Digitalisierung – Notizen vom 10. Bundeskongress der Kommunalen Kinos«, in: *artehock*, 11.12.2014, https://www.artehock.de/film/text/artikel/2014/12_11_kommunalekinos.html (7.1.2021).

27 Adam Epstein, »How Many Studios Will Follow Warner's Direct-to-Streaming Strategy in 2021?«, <https://qz.com/1941829/will-other-studios-follow-warnermedias-hbo-max-release-strategy/> (31.1.2021).

oder Unterhaltung, brauchen wir »the birth of a kind of cine-love« (Susan Sontag²⁸) – oder aber eine Mediennostalgie, die sich in Selbstreferenzialität auf das Medium selbst zurückbeugt. Nostalgie und *Cine-love* umfassen gleichermaßen »Formen aktiven Widerstands«²⁹ gegen die Adaption technisch-apparativer Innovationen. Werden eingangs geschilderte Avantgarde-Verfahren, die sich dem Zugriff durch das Digitale radikal verweigern, das Analoge und mit ihm den Kinoraum retten können? Und wie sähe Vergleichbares im sozialen Raum aus? Pierre Veltz beschreibt die hyperindustrielle Epoche auch als Befreiung:

Activities are increasingly becoming independent from the conventional technical constraints of location (in respect to raw materials, energy, and the like). [...] Increasingly, we can come back to the old metaphor of life: there are exceptional abilities of rearrangement and resilience.³⁰

Folgt diese Sicht auf die Auflösung des Materiellen als Befreiung aus den Zwängen von Raum und Zeit dem appellativen Einwurf, jede Krise müsse zur Chance umgedeutet werden? Ist die Dystopie vom Verschwinden des Analogem am Ende gar eine wegbereitende und ressourcenschonende Utopie? Oder folgt letztere Interpretation nur der Apologie des Narrativs, das Ende der haptischen Welt sei in Wirklichkeit der vielversprechende Auftakt für eine optimierte und effizientere Existenz?

28

Sontag, »The Decay of Cinema«.

29

Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, 12.

30

Veltz, »The Hyperindustrial Era«.

Ist die Dystopie vom Verschwinden des Analogem am Ende gar eine wegbereitende und ressourcenschonende Utopie? Oder folgt letztere Interpretation nur der Apologie des Narrativs, das Ende der haptischen Welt sei in Wirklichkeit der vielversprechende Auftakt für eine optimierte und effizientere Existenz?

Bevor wir nach den Vorteilen einer Beseitigung organischer Hindernisse vor der menschlichen Ambitioniertheit – oder dem Movens eines Anderen (Evolution?), doch würde ›sie‹ gehindert?) – fragen, könnten wir genauer die ›Natur‹ von Haptik und Plastizität betrachten. Und zwar – noch! – beginnend bei unseren Körpern, und deren Ressourcen. Doch was ist überhaupt eine Ressource? Für wen ist das Ende welcher Ressource dienlich? Lässt sich in einer durch Ressourcen multi-determinierten Welt jede einzelne Ressource überhaupt für sich betrachten? Ich weiß nicht, mit wem ich sprechen soll, um diese Dinge zu erfahren, und komme zurück zum eigenen Körper: aus welcher Ressource kommt er, – komme also ich –, und welche Ressourcen habe ich, um mich plastisch am Laufen zu halten, denn das will ich, weil alles andere nicht analog zu meiner Erfahrung ist ...

Beim Lesen dieser Fragen schwindelt mir; sie werden so schnell und so hochgerüstet geäußert, als würden sie selber schon die Antwort auf sich selbst geben. Ein Bedürfnis nach Verlangsamung ergreift mich augenblicklich, das seinerseits eine Antwort oder wenigstens eine Reaktion darstellt. Und so lese ich die Schwindel erregenden Sätze erneut: Das Ende, der haptischen, Welt.

Zugleich wäre nach den vielfältigen Existenzweisen zu fragen, die das Analoge im Modus des Analogon überdauern, ja, gerade erst durch dessen Verschwinden zu neuer Kraft gelangen ohne jedoch Optimierung und Effizienz zu generieren.

Wer weiß das schon? Und wer will was?

(A3, B5, C5, D3, E6, F6) Ich muss gerade Dich, mein lieber Joseph-Heinrich – nicht erinnern an den heldenhaften Kampf, den wir um die Rückeroberung Rügens und unserer fantastischen Kulturdenkmäler in Prora aus den Händen des internationalen Finanzkapitalismus geführt haben – was hätte daraus werden können, wenn die jüdische Weltverschwörung unter dem Deckmantel der Klimawandellüge die Insel nicht heimtückisch überschwemmt hätte, um dort, ausgerechnet dort!, ihre unterseischen Kinderfolterungsbunker zu errichten ...

An diesem Punkt kommt die Browserhistoriographie als neue Hilfswissenschaft ins Spiel: Durch Analysen von Tab-Koorkurrenzen können wir in Zukunft Mentalität als komplexes Zusammenspiel multipler Einflüsse auslesen, was freilich auch für Kontexte von Theoriebildung gilt, denn sobald wir die Idee vom Verschwinden des Analogon in der personalisierten Tab-Koorkurrenz zu lesen instande sind, werden wir erkennen können, ob wir uns in Kontexten von Ressourcenschonung oder biotechnologischer Optimierung bewegen.

Gegenwärtig gibt es keine Alternative zum Heilsversprechen einer umfassenden Digitalisierung, kein Narrativ, das für die Modernen so plausibel wäre wie die natürliche Logik der zunehmenden Digitalisierung. Es ist Untergang und Rettung zugleich. Wie ein Parasit verleiht sich die Digitalisierung alle gesellschaftlichen und kulturellen Aktivitäten ein, transformiert diese in Codes und leitet sie dann durch exponentiell anwachsende Streams. Und deshalb lautet auch das Leitbild der »Umweltpolitischen Sozialagenda« im Jahr 2020: »Die Soziale und ökologische Gestaltung der Transformation ist nur mit Digitalisierung zu schaffen.«

VER-RÜCKTE PLASTIZITÄT –
PANDEMISCHE EXTRAKTIVISMEN

Bevor wir nach den Vorteilen einer Beseitigung organischer Hindernisse vor der menschlichen Ambitioniertheit – oder dem Movens eines Anderen (Evolution?, doch würde ›sie‹ gehindert?) – fragen, könnten wir genauer die ›Natur‹ von Haptik und Plastizität betrachten. Und zwar – noch! – beginnend bei unseren Körpern, und deren Ressourcen. Doch was ist überhaupt eine Ressource? Für wen ist das Ende welcher Ressource dienlich? Lässt sich in einer durch Ressourcen multi-determinierten Welt jede einzelne Ressource überhaupt für sich betrachten? Ich weiß nicht, mit wem ich sprechen soll, um diese Dinge zu erfahren, und komme zurück zum eigenen Körper: Aus welcher Ressource kommt er, – komme also ich – und welche Ressourcen habe ich, um mich plastisch am Laufen zu halten, denn das will ich, weil alles Andere nicht analog zu meiner Erfahrung ist.

Ich möchte an dieser Stelle den Begriff Ressource vorerst sozialisieren und humanisieren. In Carmen Losmanns Dokumentarfilm *Work Hard – Play Hard* aus dem Jahr 2011 geht es um die ›Ressource Mensch‹ in der New Economy, also um *Human Resources*. In dem Film sprechen Arbeitgeber*innen und Manager*innen völlig unkommentiert zu Optimierungsmaßnahmen; gezeigt werden Territorien und Praktiken des Extraktivismus, der ›ressourcenschonungslosen‹ Ausbeutung und Auszehrung sowie mentalen und emotionalen Manipulation von Menschen an – oftmals aseptisch immateriell, ja unkörperlich wirkenden – Arbeitsstätten des Hochkapitalismus. Es scheint zwar, es werde auf Angestellte und Stellenbewerber*innen eingegangen, doch letztlich geht es darum, diese auf ihre Leistungskraft abzuhorchen und sie ihnen danach komplett abzuzapfen. Wie in Hieronymus Boschs *De keisnijding* (ca. 1494), einem Gemälde, das in irrer Plastizität die Methode der Trepanation, der kranioanatomischen Extraktion zeigt: Die professionellen Gestalten, die da jemandem den Stein des Wahnsinns extrahieren, hantieren nicht nur wie wild, sondern sind zudem paradox gekleidet. Boschs Gemälde bringt Licht in verkehrt arrangierte Wissenssysteme und wirft die Frage danach auf, wer die Manipulationsmacht besitzt. In Losmanns mittlerweile zehn Jahre altem Film wird eine solche Verkehrung deutlich an der ›Endlosschleife‹ der Optimierungsrhetoriken und -interventionen, die im Film aneinandergereiht werden, sich in einem (sinistren) ›Flow‹ teilweise

auch überlappen.³¹ Gerade vermittelt seines distanzierten Verfahrens liefert der Film einen schockierenden Blick in den Abgrund der postindustriellen, kognitiv-kapitalistischen Rationalität und Rationalisierung. Assessment-Center-Vertreter*innen und Unternehmensberater*innen wirken wie Exilierte der Menschlichkeit (nicht aber der Menschheit), gerade dann, wenn sie von ›soften‹ Kompetenzen sprechen und dekretieren, der Mensch möge – zum Zweck der Umsatzsteigerung – lieber nicht merken, dass er arbeitet.

Eine Sternstunde in Sachen Sarkasmus liefert eine Filmsequenz, in der junge Männer bei einem Betriebs-Outdoortraining gezeigt werden. Wir befinden uns also an einem Set, das unter den Stichworten Zivilisationsdistanz und Naturindizierung rangiert und mitunter die Subkategorie ›Survival-Camp‹ einschließt. Die Unternehmensangestellten tragen alle einen Schutzhelm, darauf ihre Namen auf einem Kreppband. Sie geben – fast wie unter Hypnose – Teile aus einem Teamkodex wieder, und lassen sich dann bei einer Seilbahnübung in die Arme ihrer Kollegen fallen. In den Ansprachen durch die Trainingsleiter sind sie – genauso wie alle anderen Angestellten und Bewerbungskandidat*innen, die in Losmanns Film auftauchen – dem Virus der englischen Kapitalsprache ausgesetzt, die eingesetzt wird, um das Verhalten der Betroffenen zu modifizieren. Ein rekurrentes Schlagwort, das viele der Coaching-Tableaus des Films durchzieht, lautet »Change«. Daraus lässt sich ableiten: »Change-Prozess« und »Change-Management«. Change-Management wird in der Regel mit Rückgriff auf die heraklitische Formel definiert, nichts sei so beständig wie der Wandel. Dieser müsse dort stattfinden, wo sich stetig transformierende Kontexte adäquate Strukturveränderungen nötig machten. Faktoren wie Internationalisierung, rasante technische Innovationen, insbesondere die zunehmende Digitalisierung, vermehrter Eintritt von Frauen in die Erwerbstätigkeit (sic) und ökologische Herausforderungen (drohender Ressourcenmangel) verlangten, dass sich Unternehmen und ihre Angestellten an ihre Umwelt anpassen, und zwar über »agile Transformation«, »agiles Coaching« und »Feelgoodmanagement«. ³²

31 Meike Fries, »In der Endlosschleife des Optimierungsgequatsches«, in: *Die Zeit*, 10.4.2012, <https://www.zeit.de/kultur/film/2012-04/work-hard-film> (13.11.2020).

32 Diese Begriffe stammen von der Site der Organisationsberatung *initio*, finden sich aber natürlich auch bei anderen Unternehmen. Vgl. <https://organisationsberatung.net/> (7.11.2020).

In *Work Hard – Play Hard* doziert ein junger Personaloptimierungs-Trainer an einem Bildschirm über Kortex und limbisches System sowie darüber, wie tief und nachhaltig das Bewusstsein von Mitarbeiter*innen beeinflusst werden könne. Daraufhin werden die, die im Outdoortraining noch an den Seilen in der Luft hingen und sich dann den Armen ihrer Kollegen anvertrauten, in Hindernisschächte gesperrt. Die nun zu fiktiven Minenarbeitern Mutierten werden aus einem Kameraraum von den Trainingsleitern observiert, ihr Teamverhalten, ihre Kommunikationsweise beurteilt. Man befindet darüber, ob sie im Flow seien, ob im »driver’s-seat«. Ob sie »analytisch diszipliniert« seien, ihre Ressourcen gezielt einsetzten. Etc.

Ich habe *Work Hard – Play Hard* schon vor Jahren gesehen, und sehe den Film nun noch einmal. Nicht nur vor dem Hintergrund, dass ich an einer Privatuniversität mit konstanten und ungefragten Coachinginterventionen arbeite, sondern auch vor dem Hintergrund, dass sich diese Interventionen zu Beginn der Coronakrise verschärft haben (um schließlich, nach vermehrten Anzeichen einer paradoxen Wirkung, reduziert zu werden). Nach dem *overshoulder shot* in Losmanns Film, bei dem der Trainer von der Großhirnrinde und dem limbischen System spricht und mich der Bildschirm mit den entsprechenden Schaubildern anguckt, vertiefe ich mich an einer graphischen Darstellung in die Struktur der Großhirnrinde, sehe mir ihre faszinierenden Faltungen, die primärer, sekundärer und tertiärer (und hier: individueller) Natur sind und die Funktion haben, die Oberfläche der Hirnrinde zu maximieren. Es ist dieses gyrenzepale Gehirn, das uns von Nagetieren und Vögeln trennt; das menschliche Hirn, das, so gilt es in der Psychotherapie und Neurowissenschaft, lebenslang veränderbar ist. Es besitzt Plastizität bis hin zur genetischen Ebene (bis hin zum limbischen System). Meditationen – und, optimierungstechnisch gedacht: *Meditationstrainings* – können dieses Gehirn »ent-stressen« und »betriebsamer« (aufmerksamer) machen sowie negative Sensationen (Ängste) reduzieren. Allein ein paar Engramme (und somit Bausteine von Automatismen und von Gedächtnis) können sich querstellen.

Die Frage angesichts dieser Fakten oder Vermutungen ist, wie wir uns nun verändern können, wo es heißt, es gäbe eine explizite Nach-Corona-Welt. Noch einmal zu Pierre Veltz: Dieser sieht in hyperindustrieller Zeit nicht nur einen Befreiungsschlag, weil wir endlich unabhängig von lokalen Faktoren seien (in Losmanns Film spricht ein Arbeitsplatzvisionär von »nonterritorialen« Konzepten, von Arbeitsplätzen ohne persönlichen Fußabdruck), sondern auch deswegen, weil wir

unter dem Einfluss neuer Arrangements effektivere Resilienz (ein weiterer Menschenführungsbegriff³³) und somit Krisenagilität an den Tag legen könnten.³⁴ Im französischen Wochenmagazin der GSI (*Groupe Industrie Services Info*), *L’Usine Nouvelle*, im Mai 2020 erklärt Veltz (in achter Position einer Reihe von Beiträgen unter dem Großtitel »Covid-19 – Penser l’inimaginable«), es sei das erste Mal in der Geschichte der Menschheit, dass die Wirtschaft auf einem noch nie gehaltenen Niveau hintangestellt worden sei, um Leben zu retten (Menschenleben). Das Leben nach Covid-19 werde diesen Passus unweigerlich enthalten – und Gesundheit auf der Meta-Ebene nicht nur als ein dem Produktivsystem übergeordneter Kostenpunkt, sondern als Grundpfeiler der Produktion von Reichtum angesehen werden.³⁵ Ich lese dies und das in *Work Hard – Play Hard* vor Jahren erstellte Porträt scheint eine Schimäre! Und selber bin ich nicht in der Lage einzuschätzen, welche ökonomischen Berechnungen angestellt wurden, damit das, was Veltz herausstreicht, tatsächlich geschehen konnte (oder durfte).

Die Covid-19-bezogenen Wirtschaftsauswirkungen sind über das Statistische Bundesamt einzusehen³⁶; Futurologen sprechen aus ihren Instituten dazu. Zum Beispiel Trendforscher und Zukunftsberater Matthias Horx, der in seinem Zukunftsinstitut einen Zukunftskatalog entworfen hat und die dazugehörige PDF-Publikation

33 Vgl. zu dieser normatивierenden Flexibilitätsformel des gegenwärtigen Kapitalismus rezent Stefanie Graefe, *Resilienz im Krisenkapitalismus*, Bielefeld: Transcript 2019.

34 Agilität in Krisenzeiten ist angesichts der Covid-19-Krise auch ein Stichwort bei Virologe Christian Drosten; dieser spricht in der Schillerrede 2020 davon, dass es Menschen schwerfalle, aus »linearen« Entwicklungsformen auszusteigen und sich an epidemische Dynamiken anzupassen, und entsprechende »Kurskorrekturen« vorzunehmen. Christian Drosten, »Die Pandemie ist kein unabwendbares Schicksal«, Schillerrede 2020, Literaturarchiv Marbach, in: *Die Zeit*, 8.11.2020, <https://www.zeit.de/kultur/2020-11/schillerrede-christian-drosten-virologe-deutsches-literaturarchiv-marbach> (8.11.2020).

35 Pierre Veltz, »Le service, champ d’innovation considérable«, in: *L’Usine Nouvelle*, 13.5.2020. <https://www.usinenouvelle.com/editorial/penser-l-apres-covid-le-service-champ-d-innovation-considerable-assure-pierre-veltz.N960031> (7.11. 2020).

36 Vgl. <https://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Corona/Wirtschaft/kontextinformationen-wirtschaft.html> (8.11.2020). Natürlich äußert sich auch etwa McKinsey zu dieser Frage. <https://www.mckinsey.de/news/presse/auswirkungen-folgen-corona-weltwirtschaft-global#> (8.11.2020).

mit Stellungnahmen von Experten und Expertinnen, die sich zum Wandel der »10 Lebenswelten« durch die Covid-19-Pandemie äußern, für 125 Euro verkauft.³⁷ Sehe ich richtig? Während also nach zehn Monaten Corona evident ist, dass bereits bestehende Ungleichheiten sich lokal und in der globalen Verteilung massiv verschärft haben, wird bei der Auslegung der sanitären Krise die Ware ›Corona-Sinnmarkt‹ deftig ausgepreist – von einem Zukunftsbeauftragten.

Zurück zum betriebsextraktivistischen Outdoor-training: Dieses ist nicht nur ein Erbe der Erlebnispädagogik, sondern auch des militärischen Trainings (und u. a. mit Erfolg bei der deutschen Wehrmacht eingesetzt); und während die Selektionsobservation der Trainingsleiter über Tage über die unter Tage Agierenden befindet, scheint es mir, es handele sich um eine ver-rückte Exazerbation dessen, was der chilenische Dichter Carlos Soto Román in seiner gerade fertiggestellten zweiten Ausgabe des Gedichtbandes *Haikú minero* auf-ruft³⁸ (übrigens schreibt die Ökofeministin Yayo Herrero in einem Artikel zu den vier Elementen über Atemnot bei Covid-19 und bei chilenischen Minenarbeitern³⁹).

Im Folgenden ein paar Worte zum Ver-rücken und zu verrückter Plastizität in pandemischen Zeiten (und ihrem Ressourcen-umgang), und eine weitere (angstvolle und gleichzeitig auf/begehrende) Volte.

Der ›Pandemische Imperativ‹ stellt Abrücken als erstes Gebot auf. Der Imperativ – stets so zu handeln, als sei ich Covid-19-positiv und mein Gegenüber aus einer Risikogruppe – macht plastisch, was abrücken heißt, aber auch, was es heißt, im Kopf nahe an den Anderen zu rücken. Überhaupt das Ver-rücken: wie wenn ich von Soto Románs Gedichtband aus dreißig Jahre zurück an den Gedichtband *Virus* des ebenso chilenischen Dichters Gonzalo Millán rücke und darin auf ein Fledermaus-Gedicht stoße: »blinde Wörter«, die »sicher wie Fledermäuse sind«, »schlafen kopfüber in deiner Höhle, deinem

37 Vgl. <https://www.zukunftsinstitut.de/> (8.11.2020).

38 Yayo Herrero, »Los cuatro elementos (II): Aire«, in: *ctxt* 263 (2020), <https://ctxt.es/es/20200801/Firmas/33096/Yayo-Herrero-cinco-elementos-aire-contaminacion-capitalismo.htm> (13.11.2020).

39 Carlos Soto Román, *Haikú minero*, Santiago de Chile: La calabaza del diablo 2006.

Hals [...]«. ⁴⁰ Mein Körper soll Dienstleister der Vorsicht, Gegenstand einer biopolitischen Selbstdisziplin sein, die von den meisten schwerer zu erbringen ist als ihre von den Krankenkassen bonifizierte Sportdisziplin. Diese pandemische Selbstdisziplin zu erbringen scheint vielen skandalös, während aber in Losmanns Film eine Coacherin O-Ton erklärt, der von ihr unterbreitete Effizienzgedanke solle in die »DNA« der Firmenangestellten »eingepflanzt« werden. Nach dieser Szene zieht die Kamera langsam durch körperleere Räume; oder der Film zeigt Körper nur ausschnittweise, oft kopf- und gesichtslos; die Kamera fährt lieber über Oberflächen von Gegenständen.

Wieso fällt es so schwer, Imperative anzunehmen, die unseren analogen Körper meinen, während digital anmutende Räume und viral wirkende extraktivistische Unternehmensrhetorik und -methoden sich durchsetzen können, als würden sie nicht die Ressourcen auspressen, die während der Corona-Krise plötzlich als schützenswert etikettiert werden? Wieso wird dieser Gegensatz nicht haptisch?

Während ich hierüber nachdenke, sitze ich am Bildschirm. In meinem Körper, der wie so viele andere Körper schon lange nicht mehr im Kino war (gedenken wir unserer nun als leere, verlassene Orte sichtbar werdenden *Kenopsia*-Kinos ...), aber am Bildschirm in Dienst gesetzt wird als Nur-noch-Home-Körper im Office-Modus, als Homeoffice-Körper, und eingefaltet ist in diese Funktion. Ein Angstfunke: Hast du schon einmal das Auge deiner Computerkamera mit einer Briefmarke zugeklebt, aus Sorge, selbst bei heruntergefahrenem Videokonferenzraum könne man dir plötzlich zusehen? Womöglich in derangiertem Zustand? In nacktem Zustand? Oder das Gegenteil funkt mir dazwischen: Hast du, während in der Auslegung von Corona sogar vom ›nacktem Leben‹ die Rede war, nicht schon phantasiert, es möge doch eine Funktion geben, ein Kommando, eine Tastenkombination, über die die auf dem Bildschirm erscheinenden Körper der Anderen skulpturiert werden, echt, zu Fleisch werden könnten? Lag nicht im Zeigen des nackten menschlichen Körpers mittels der Bildhauerei einst der Zweck, unmittelbare Präsenz zu schaffen? Sind wir nicht in der Lage, diesen Zweck heute mit medialer Kompetenz weiterzuerfolgen?

40

»[...] las palabras ciegas / y seguras cual murciélagos / duermen en tu caverna / garganta, cabeza abajo«. Gonzalo Millán, *Virus*, Santiago de Chile: Ganymedes 1987, 41.

Noch eine Interferenz. Nochmal neuer deutscher Film. Plötzlich steht die Unternehmensberaterin Ina aus Maren Ades *Toni Erdmann* (2016) vor mir. Nachdem sie eben noch ihren Office-Körper mit der Hilfe einer Gabel in ein Etuikleid gesperrt hat – all das geschieht in ihren eigenen vier aseptischen Wänden –, lässt sie die von ihr anberaumte Mitarbeiter*innen-Motivations-Betriebsfeier gleich wie angestochen zur Nacktparty mutieren.

Noch eine Interferenz. Nochmal neuer deutscher Film. Plötzlich steht die Unternehmensberaterin Ina aus *Toni Erdmann* vor mir. Nachdem sie eben noch ihren Office-Körper mit der Hilfe einer Gabel in ein Etuikleid gesperrt hat – all das geschieht in ihren eigenen vier aseptischen Wänden – lässt sie die von ihr anberaumte Mitarbeiter*innen-Motivations-Betriebsfeier gleich wie angestochen zur Nacktparty mutieren.

Bei der Nacktparty mussten jedoch alle Toni-Erdmann-Kostüme tragen, schließlich ist das einzige, was ich von diesem Film erinnere, sicher falsch erinnere, diese Verkleidung, ein Bärenkostüm, in dem Toni durch Bukarest irrt, womit ich sicher irre, so dass es sich um eine weitere Fehlleistung oder Deckerinnerung handelt. Immer wieder steht sie neben mir, verfolgt mich sogar in der Wohnung, geht mit mir durch die Straßen und ist plötzlich wieder verschwunden.

Ich möchte Ina direkt fragen, ob sich das Adjektiv *nackt entgegen dem Sprachgefühl nicht doch steigern lässt: ob sie sich nicht noch nackter fühlen würde, wenn sie mir, hier und jetzt, auf der Betriebsfeier, die Browserhistoriographie der letzten drei Monate von Ihrem privaten Rechner auf meinen USB-Stick schieben würde.*

Es folgt: *Continuity der nudity*. Obwohl sie nun gar nichts mehr trägt, ist der Körper der Schauspielerin nicht nackt. Sandra Hüller bekleidet das angestachelte Spiel der Unternehmensberaterin mit würdevoller Lässigkeit. Um sich herum aber zieht sie alle aus, buchstäblich. Sie, die Königin des Teambuildings, enttarnt die neoliberale Schamhaftigkeit karriereversessener Ver- und Entkleidungsspiele. Einmal den anderen die Hosen ausziehen: Das ist gewiss kein Anschlussfehler: Ich reibe mir die Augen.

Büffel im Assessment Center, ein 21st century-Remix aus *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* und *El Ángel Exterminador* – nein, mit Sex hat das gar nichts zu tun, eher mit Leben im Modus der permanenten Versuchsanordnung ohne *Exitstrategie*, in der mit den Kleidern nicht die Konvention abgestreift (hat daran jemals jemand geglaubt?), sondern nur die Willkür auf die Spitze getrieben wird, mit der Versuchsleiter*innen die Regeln jederzeit ändern können, *framing* derjenigen, die sich genötigt sehen, in jeder *challenge* ihre Anpassungsfähigkeit und Diszipliniertheit unter Beweis zu stellen.

Nach den obigen Faltungen von Zukunft, Kino, Körper und Produktion wollen wir hier zum Ende kurz auf den eingangs genannten *cadavre exquis* zurückkommen, diese »sur-realistische Leiche«, die als Schreibspiel Unzusammenhängendes in neue Zusammenhänge oder sich zufällig ergebenden Widersinn bringt.

Diesen aseptischen Alltag wollen viele in ihren Wohnungen haben, mit glatten Oberflächen und pflegeleichten Allzwecklösungen wahlweise aus Melaminharz, Laminat, UV-Lack- oder Schichtstofffronten, Acryl oder Glas, deren Kanten sich mit der weichen und feuchten Haut unserer Körper schneidet, jedoch auf Instagram so unglaublich gut aussieht.

CORPS MORTS

Nach den obigen Faltungen von Zukunft, Kino, Körper und Produktion wollen wir hier zum Ende kurz auf den eingangs genannten *cadavre exquis* zurückkommen, diese »surrealistische Leiche«, die als Schreibspiel Unzusammenhängendes in neue Zusammenhänge oder sich zufällig ergebenden Widersinn bringt. Diese Leiche, die auch dem gesamten Schreibexperiment, an dem dieser Text teilnimmt, zugrunde liegt. Assoziieren wir also und öffnen wir einige Leichen.⁴¹

»Le cadavre exquis boira le vin nouveau.«
Quis (lat.): wer? Wer trinkt Wein und wer wird sterben? Ex und hopp. *Exquis* (frz.): auserlesen, exquisit, wie ein guter Wein etwa; im Medizinischen auch ein Adjektiv des Schmerzes, so in *une douleur exquisite*. Für *cadavre* gibt der *Petit Robert* an: »Corps mort, de l'être humain et des gros animaux«. ⁴² Tote Körper von menschlichen und anderen (großen) Tieren. Nach einem kürzlichen Home-Video-Abend mit HBO's *Chernobyl* (Johan Renck, 2019) – erzählt in der Medienform des Mainstream (im *Home Box Office* eben und auch in diesem konsumiert) – drängen sich uns ein paar solcher Leichen auf, die ebenfalls *exquis* sind, auserwählt und tot. Sie sind dies natürlich einerseits nur auf der Bildfläche, andererseits aber auch tatsächlich, im April 1986 und danach: die Körper der Feuerwehrleute, unwissentlich verstrahlt beim Löscheinsatz; die nackten Körper der Minenarbeiter, wissentlich verstrahlt beim Sichern des Reaktorbodens; die geschätzt 600.000 bis 800.000 Körper der Liquidatoren, die nukleare Trümmer vom Reaktordach fegten; die Tierkörper in den umliegenden Dörfern und Wäldern, verstrahlt und darum liquidiert.

Chernobyl ist eine anglo-amerikanische Mini-Serie, gedreht in Litauen in 2018 und im Mai 2019 international ausgestrahlt, die in einem Mix aus historischer Akkuratess und fiktionaler Übertreibung vom Super-GAU erzählt, der sich im April 1986 im Nuklearreaktor bei Prypjat in der heutigen Ukraine ereignete – und vom Sterben dabei und danach. Ausgestellt werden verschiedene Dinge. Zum einen das potentiell globale Aus-

41 Vgl. Michel Foucault, *Geburt der Klinik*, Frankfurt a.M: Fischer 1988, Kap. VIII.

42 <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cadavre> (30.12.2020).

maß eines lokalen Ereignisses – eine körperliche Erkenntnis, an die wir uns beide noch gut erinnern können im Frühjahr 1986 (das Ferne war plötzlich unsichtbar mit dem eigenen Körper aufs Intimste verschränkt). Zum anderen eine ideologisierte Technologiegläubigkeit und deren Gefahren, welche aber nur beim ehemaligen ›Feind‹ in der damals noch bipolaren Welt angesiedelt wird. Die sowjetische Propaganda-Maschine ist sowohl für mangelnde Reaktorsicherheit im Vorfeld wie auch den schleppenden Verlauf der *containment measures* verantwortlich; die Deutschen dagegen liefern im Prinzip hochwertige Technik und der Räumungsroboter der deutschen Polizei funktioniert nur deshalb nicht, weil man viel niedrigere Propaganda-Strahlenwerte durchgegeben hatte. Der übersteigerte Wille zur Nukleartechnologie erzeugt also die Katastrophe, und gleichzeitig ist es der Mangel an entsprechend elaborierter Technologie (und der Unwille, so suggeriert die Serie zumindest, diese in internationaler Kooperation zu erhalten), der zum Einsatz menschlicher Arbeit zwingt. Körper und Technologie sind hier also aufs Engste verquickt, im Forttreiben der Technologie ebenso wie im Management ihrer Folgen. Und drittens werden vor allem die buchstäblichen *cadavres exquis* ausgestellt, die die Explosion von Reaktor 4 zur Folge hatte. Die körperliche Zersetzung der Strahlenopfer ist ausgiebig ins Bild gerückt (deren Transformation zu *cadavres*) ebenso wie die Auswahl und Rekrutierung bestimmter Körper, wie etwa die der Minenarbeiter, *exquis* aufgrund ihrer Kenntnisse des Bergbaus und Bodenaushubs, oder die der Soldaten, *exquis* aufgrund ihrer Verpflichtung zum Dienst am Vaterland. *Work hard – play hard* war nicht die Logik, mit der diese Körper zur Arbeit animiert wurden. Eher: die Katastrophe ist da (ja, Fehler wurden gemacht, aber fragt nicht ...) – nun erfordert es ein notwendiges Opfer für Vaterland und Menschheit, welches auf Deinem Teller landet. Also eher: *Work hard – die hard for others*. Die Logik des Opfers, welche der nationalen ebenso wie der sozialistischen Idee (der Gemeinschaft als Opfergemeinschaft) innewohnt. Nackt oder nicht wurden sie einer meist tödlichen Strahlung ausgesetzt und waren danach nur noch von kurzer Dauer – wohingegen sich die Zukunft des Plutoniums aus dem Super-GAU mit einer Halbwertszeit von 24.000 Jahren noch bis ins Jahr 25.986 n. Chr. (auch zu übersetzen als: ›für immer‹) erstrecken wird. Eine *warped time*, in der die Fortdauer der Gegenwart in eine kaum vorstellbare Zukunft ähnlich mit dem linearen

Geschichtsbegriff des teleologischen Fortschrittes aufräumt, wie es gegenwärtig das Anthropozän tut.

Der Einsatz (und die letztliche Opferung) derjenigen, die für diese Aufträge auserwählt wurden, wurde nur darum so dringend, da er das Sterben anderer an der Strahlung vermindern oder vermeiden sollte.⁴³ Es war – wie historisch akkurat und filmisch gelungen die Serie es auch immer verarbeitet⁴⁴ – eine Kalkulation der Schadensbegrenzung und der Versuch, Sterben durch den Einsatz ausgewählter Sterbens zu begrenzen. Wir wollen und können hier keine detaillierte Analyse der Mini-Serie leisten. Sie erschien uns aber in Hinblick auf die medientheoretischen Fragen der vorhergehenden Faltungen als passendes Material, um daran einige der vielen Fragen zur gegenwärtigen Pandemie aufzuhängen. Als Serie scheint *Chernobyl* uns der oben genannten *bricolage* angemessen, vor allem da sie zudem die Assoziation des Sterbens und der Präsentation einiger *cadavres exquis* im Hinblick auf die »pandemische Selbstdisziplin« aufruft, mit der wir es zum Zeitpunkt dieses Schreibens zu tun haben. Wir sehen die Minenarbeiter bei unerträglicher Hitze nackt die Schächte für die Betonplatte unter dem Reaktor ausheben und fragen uns, wie die Verschränkung von Sterben und dem Einsatz bestimmter Körper zum Schutz anderer im Rückblick auf 2020 und die Covid-19-Pandemie gelesen werden wird. Welche *cadavres exquis* entstehen hier und heute, auch wenn niemand sterben soll?

Eine solche Lektüre und Analyse der Tragweite gegenwärtiger Verschiebungen scheint heute noch nicht wirklich machbar, und so enden wir mit Fragen und weiteren Interferenzen. Es werden auch in der biopolitischen Antwort auf das (im)materielle Virus SARS-CoV-2 – ähnlich der sozialistisch-industriellen Antwort auf die (im)materielle Strahlung – ausgewählte menschliche

43 Selbstverständlich wurden auch viele zu *cadavres* der Strahlung, ohne *exquis* zu sein – etwa Bewohner Prypjats oder die bei der Evakuierung zurückgelassenen Haustiere, welche eher (in Sylvia Wynter's Sinne) *dysselected* wurden.

44 Für kritische Rezeptionen vgl. David Christian, »Chernobyl: Re-Creating a Nuclear Tragedy«, in: *History Australia* 16/4 (2019), 763–765; oder James Conca, »How HBO Got It Wrong On Chernobyl«, in: *Forbes*, 27.6.2019, <https://www.forbes.com/sites/jamesconca/2019/06/27/how-hbo-got-it-wrong-on-chernobyl/> (30.12.2020).

Körper eingesetzt, um die Folgen eines ›Unfalls‹ einzudämmen, der durch technologischen Fortschritt möglich gemacht wurde. Waren es in *Chernobyl* und Tschernobyl die Folgen des industriellen und nuklearen Zeitalters, sind es in der Corona-Pandemie die Folgen des Anthropozäns mit schwindenden Habitaten und globaler Reise-tätigkeit, wodurch das Virus in ungeahnt schnellem Maße zirkulieren kann. Wurde den Folgen der Nuklearkatastrophe im Jahr 1986 akut mit dem kalkulierten, lokalen Einsatz menschlichen Sterbens begegnet, wird den Folgen von SARS-CoV-2 im Jahr 2020 mit einem scheinbar anderen Einsatz menschlicher Körperlichkeit und Sterblichkeit entgegnet. Sicher, die potentiell tödlichen, nicht-menschlichen Akteure sind jeweils andere und es kann auch keinesfalls um einen schlichten Vergleich zweier sehr unterschiedlicher Situationen gehen. Aber ein Nebeneinanderlesen der Bereitschaft und Möglichkeit, Körper in unerträgliche Nähe zum nicht-menschlichen ›Akteur‹ zu bringen, um einerseits strahlende Materie zu begraben und andererseits andere Körper davor zu schützen, was auch eine Duldung des Sterben-Machens (oder eher: des Sterben-in-Kauf-Nehmens) demonstriert, kann hilfreich sein, um über die Differenzen und/oder Kontinuitäten mit der gegenwärtigen Pandemie nachzudenken. Die globale »biopolitische Selbstdisziplin« und das Gebot ungekannter Abstandsregeln ist in diesem Maße nur möglich in der digitalisierten Gesellschaft, in der sich wenigstens ein Schatten des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens online aufrechterhalten lässt. Ohne die technologische Möglichkeit zum Home-Office wäre eine Antwort auf SARS-CoV-2 sicher anders ausgefallen. Und gleichzeitig zur individuellen Isolation versuchen die bestmöglich geschützten Körper des medizinischen Personals, die vom Virus befallenen Körper ihrer Patient*innen zu kurieren. Und auch wenn sich Pfleger*innen und Ärzt*innen überproportional leicht infizieren können, ist dies doch nicht die Duldung des Sterben-Machens im potentiell tödlichen Einsatz. Zum Schutz der (vielerorts über Jahrzehnte eklatant unterfinanzierten) Gesundheitssysteme – der Verhinderung von deren Überlastung, welche letztlich zur gefürchteten Triage führen würde, also zur Auswahl von Körpern, deren Sterben geduldet würde – werden andere Opfer gebracht. Kein einziger menschlicher Körper soll Opfer des Virus werden, eben dafür werden auf anderen Ebenen ungeahnte Opfer gebracht. Wer hätte vermuten können, dass das kapitalistisch-neoliberale Mantra des *Work hard – play hard* so unerwartet auf Pause gesetzt wird und es

auf Monate (optimistisch gerechnet) weder *play* gibt, noch für viele *work*? Was geschieht hier? Es scheint in jedem Fall mehr als nur *vin nouveau* in alten Schläuchen.

Dunja Bialas
Rike Bolte
Birgit Mara Kaiser &
Kathrin Thiele