

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 11

Artikel: Brainbuilding
Autor: Kühn, Heike
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932756>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Brainbuilding

Dass der eigene Körper eine Gewissheit ist, merkt man vor allem an seinen grossen und kleinen Gebrechen. Im virtuellen Wunderland jedoch stellt sich die Frage nach Körper- und Realitätsbewusstsein vollkommen neu.

Heike Kühn

Woran erkennt man, fragt John Hustons 1973 entstandener Film «The Mackintosh Man», ob ein Mann für die *mission impossible* taugt? Die Antwort dieser finanzierten Überprüfung genretypischer Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster liegt in der Lässigkeit, mit der Paul Newman in der Rolle des Gemusterten das Verhörzimmer zu seinem ureigensten Terrain erklärt. So wie Newman sich auf seinem Stuhl ausbreitet, während seine Augen dem Stoizismus seines Körpers widersprechen, so sieht einer aus, der überall zurechtkommt. Nicht nur in der Welt des Kalten Krieges, sondern auch in den Abgründen eines patriotischen (und filmischen) Doppelagententums: Um einen kommunistischen Spion zu entlarven, muss Newman als vermeintlicher Dieb 14 Monate im Gefängnis absitzen.

Obwohl sein Körper den vertrauensbildenden Knastrituale verhaftet bleibt, stellt der Mackintosh-Mann für die Kamera die Demarkationslinie zwischen Gut und Böse dar. Der Kinomann Newman trägt seine Rolle wie der Mackintosh-Mann die seine: wie den Auftrag, die «eigene» Identität zu überspielen und das Publikum, das sich auf das Paradox des unverwechselbaren Wandels verlässt, durch die Masken der Handlung hindurch mit dem typischen Newman-Blick zu hypnotisieren. Was ihn qualifizierte, will die Tochter des britischen Geheimdienstchefs Mackintosh von dem Agenten wissen, den ihr Vater «einfach für den Besten» hält. Zwischen Mackintoshs «Mann» und seiner Tochter klärt sich diese Frage erwartungsgemäß. Nur der Dialog macht darauf aufmerksam, dass Regisseur John Huston die Problemlösungsstrategien des Politthrillers ebenso thematisiert wie ein verändertes Körperbewusstsein. Die Andeutungen der Schönen lassen Newman kalt. Sie könne ja schlecht sagen, dass sie scharf auf ihn sei, formuliert die höhere Tochter ihr Begehren um. «Das», konnte Newman damals noch sagen, «wäre doch wirklich mal was Neues».

War-ich-alles-Körper

27 Jahre später sitzt Newman in einem Rollstuhl und lässt sich in der Rolle des Siebzigjährigen Bankräubers Henry mal wieder nicht aus der Ruhe bringen. Auch dann nicht, wenn Linda Fiorentino in Marek Kanievskas Film «Where the Money Is» als ambitionierte Krankenschwester auf Henrys Schoss den Sitz ihrer Strapse

korrigiert. Jede Geste aufs Wesentliche zurückzudrängen, jede Bewegung herauszumeisseln aus dem Permafrost eines Kenn-ich-alles-, War-ich-alles-Körpers, hat Newman berühmt gemacht. Der Schlaganfall, den Henry, die Bankräuberlegende, simuliert, um vom Gefängnis ins Altersheim verlegt zu werden, steigert die Körperhaltung der Kinolegende Newman zur (Erfolgs-)Geschichte. *Oldies, but goldies*, feiern die Repräsentanten der Charakterfalte derzeit Triumphe, indem sie sich auf ihr Image besinnen. Die Zurücknahme ihrer Virilität erweist sich als List oder kokett einkalkulierter Lacheffekt. Ikonen wie Newman und Robert Redford mögen körperliche Probleme haben und sie als erfahrene Liebhaber und Gentlempengauer so nonchalant ausspielen wie Henry, der Geriatrie-Ausbrecher. Probleme mit ihrem Körper haben sie nicht: Immer noch sind sie darauf abonniert, den Körper als besten Freund des Mannes auszuspielen.

Dass Körper im Kino immer nur Körperbilder sind, wissen auch die silberhaarigen «Space Cowboys» James Garner, Donald Sutherland, Tommy Lee Jones und Clint Eastwood, auf deren Westerner-Tugenden sich in Clint Eastwoods jüngstem Film Amerika noch an der Stratosphärengrenze verlässt. Anders als ihre im Wunderland des *morphings* und in den Zerrspiegeln einer Medienrealität bald deformierten, bald mythisch überformten Erben, haben die fraglos erotischen Heldenopas die Lizenz zur ganzheitlichen Illusion. Geradezu gemütlich wirkt die Kinoversion des altmodischen Leib-Geist-Dualismus, wenn einer wie Eastwood in «The Bridges of Madison County» (1995) weiterziehend Seele und Sehnsucht bei der verheirateten Geliebten zurücklässt.

Elektrolytische Versklavung

Ein Restwelt-Erretter wie der Computerexperte Neo, der sich als Erlöser einer fast vergessenen «Realität» entpuppt, muss sich in «The Matrix» erst einmal damit vertraut machen, dass seine Vorstellung von Wirklichkeit und Körperlichkeit auf Sinnestäuschung beruht. An Körperbewegungen, wie sie die angegraute Charmeure aus konkretistischen, vorvirtuellen Zeiten pflegen, gar nicht zu denken. Die Auflösung der Körpergrenzen durch die Schnitt-Techniken und metamorphotischen Übergriffe der neuen bildgebenden Ver-

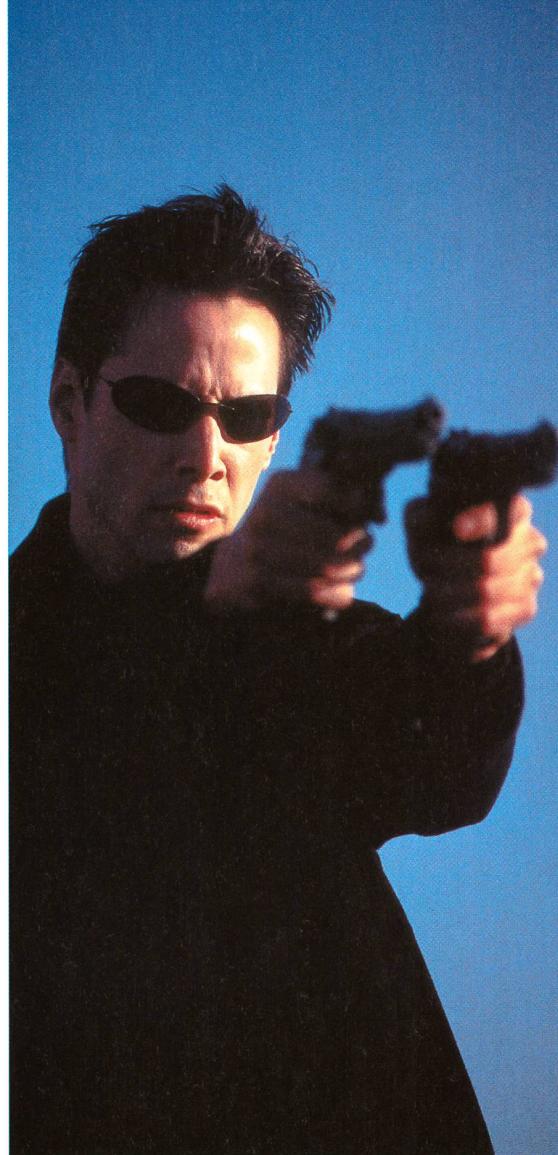


Das hyperrealistische Computerspiel «eXistenZ» speist sich aus dem Nervensystem des Spielers. Jennifer Jason Leigh gefällt's.

Keanu Reeves in
«The Matrix»



«The Matrix» und «eXistenZ» schaffen künstliche Welten, in denen der aus dem Paradies unantastbarer Körpergewissheit vertriebene Mensch dem Schatten seiner selbst begegnet



fahren reflektiert der Film der Brüder Wachowski bezeichnenderweise als post-apokalyptisches Szenario. Intelligente Maschinen haben die Erde vernichtet und den Menschen als Nutztier in Besitz genommen. In einem monströsen System vernetzter Gebärmutter wiegt sich die Menschheit in ein und demselben Traum: dass die Welt, wie wir sie kennen, existiert. Elektrische Impulse manipulieren die Hirne der nie zu Ende Geborenen. Datenübertragung als Form einer elektrolytischen Versklavung, Kommunikation als rauschähnlicher Input einer Technik, die den Menschen überwunden hat: In der Pixel-Fata-Morgana der Matrix, die an die grenzverwischende Hyperrealität des *special-effects*-Kinos gemahnt, zählt nicht die Menschheit, sondern das (Kino-)Bild, das sie sich von sich macht.

Der tyrannischen Illusion der Matrix setzen die Freidenker um Neo (Keanu Reeves), die eigentlich ihre Körper befreit haben, eine Religion entgegen, die *morphing* heißt. Während ihre verletzlichen Körper in der grauen Wirklichkeit zurückbleiben, vollbringen die elektronischen Astralleiber der Rebellen in der Matrix wahre Wunder. An Stelle des Bodybuildings, das verspätete Gladiatoren auf sich nehmen, verwandelt computergespeistes Brainbuilding einen schüch-

ternen Erkenne-dich-selbst-Typen wie Neo zum kugelabweisenden Messias. Was sagt das über das Körperfühl einer Generation aus, der sich in Wissenschaft und Technik die Grenzen des Gegebenen, Geglubten und Gewussten entziehen wie einer computertomografischen Aufzeichnung der Sitz der Seele?

In den Sümpfen der Virtualität

David Cronenbergs «Crash» (1995) erzählt von Menschen, die weder die Einsichten der Psychoanalyse noch die einer invasiven, den inneren Körper sichtbar machenden Medizin zu sich kommen lässt. Erst wenn sie ihren Körper zu Schrott gefahren haben, wenn Prothesen ihr Fleisch ins Apparathafte verlängern, kommen die Autoeroten sich näher. «Crash» inszeniert den Lustgewinn der verunfallten Postmoderne als Bekennnis zum Bruchstückhaften. «eXistenZ», Cronenbergs nachfolgender Film, relativiert die Gewaltsamkeit der aufeinander zu rasenden Singlemotoren als veraltete Kennenlerntechnik. In «eXistenZ» braucht der Mensch lediglich einen «Bioport», eine künstliche Öffnung am Rücken, die wie ein drittes Geschlecht für Kabelfreaks und andere Aliens aussieht, sowie eine biotechnoide Nabelschnur, um sich an die weichteilmässig wabbelnden, bei Berührung lustvoll schmatzenden Spielkonsolen der Zukunft anschliessen zu können.

Einmal verkuppelt, speist sich das hyperrealistische Computerspiel aus dem Nervensystem des Spielers. Wer Sex hat in den Sümpfen der Virtualität, die das Spiel im Schauspiel eines ebenso reflexiven wie illusionswilligen Kinos hervorbringt, saugt an sich selbst. Abgeschnitten von seinem «realen» Körper wird Onan zum Barbar. Wie leicht das Töten geht, wenn es unwirklich scheint, zeigt das Gastspiel für Medienphobiker, das «eXistenZ» gewährt, ohne eine andere Schuld als die jahrtausendealte des tödlichen Gedankens zu finden.

Ausgerechnet Paul Verhoeven glaubt inzwischen die Frage nach dem mörderischen Zusammenhang von Körper-, Realitäts-, und Integritätsverlust neu stellen zu müssen. Sein «Hollow Man» (FILM 9/2000) begeht als unsichtbarer Voyeur zunächst nur die Zudringlichkeit jedes Kinogängers, verlegt sich dann als

Doktor Hybris & Doktor Hide allerdings auf Blutorgien, die die scheinheilige Kritik des Spektakelspezialisten Verhoeven durchsichtiger als seinen von Grössenwahn ausgehöhlten Mörder aussehen lassen. «The Matrix» und «eXistenZ» schaffen künstliche Welten, in denen der von wahr gewordenen Utopien befremdete, aus dem Paradies unantastbarer Körpergewissheit vertriebene Mensch dem Schatten seiner selbst begegnet oder sich zum Gottwesen stilisiert. Womit das Thema so alt wie das Kino wäre.

Gesicht in der Nährösung

Wählen die Wachowskis und Cronenberg das passagere Neben- und Ineinander von Realität und Fiktion, das schon Méliès' phantastische Reisen ermöglichte, steht ein Film wie John Woos «Face/Off» (1997) in der Tradition des caligaresken Identitätsverlusts. Der FBI-Agent Sean Archer (John Travolta) fährt in Woos zum Spaltprozess mutierten Thriller mit seinem Sohn Karussell, als ihn der Terrorist Castor Troy (Nicolas Cage) aufs Korn nimmt. Der Schuss tötet das Kind. Archer überlebt und schwört Rache. Jahre später geht Archer aus einer Schiesserei mit Troy als Sieger hervor. Doch der (scheinbar) tote Troy ist schrecklicher als der lebende. Wo die notorische Bombe tickt, weiss ausser Troy nur sein Bruder. Damit dieser an der Echtheit des Wiederauferstandenen keine Zweifel hegt, wird dem Killer im Koma das Gesicht vom Kopf gelöst. «Face off», ein Verfahren, das Frankensteins Begehrlichkeit geweckt hätte, ermöglicht die Transplantation der mörderischen Züge auf Archers ehrliche Haut.

Der Film, der mit dem Rollentausch von Gut und Böse die Ambivalenz eines ganzen Genres radikaliserte, versetzt den Regisseur in die Rolle des gottgleichen Chirurgen. Die Gesichter, die John Travolta und Nicolas Cage fortan ziehen, sind vermeintlich nicht mehr Bestandteil einer äusserst flexiblen Darstellung, sondern Resultate einer (Kino-)Operation am offenen Bild. Unterdessen erwacht der gesichtslose Mörder aus dem Koma. Da Travoltas Gesicht in einer Nährösung neben ihm schwimmt, liegt für Troy nichts näher, als umgekehrt Archer zu werden. Die Verhältnisse, die den Bösen in der Ganzkörpermaske des Guten freisetzen und zum moralischen Superman aufsteigen lassen, während der Held mit den inneren Werten an sein



Ringen um die Identität:
Edward Norton und Meat
Loaf in «Fight Club» (rechts);
Nicolas Cage und John
Travolta in «Face/Off» (unten)



«Face/Off», der mit dem Rollentausch von Gut und Böse die Ambivalenz eines ganzen Genres radikalierte, versetzt den Regisseur in die Rolle des gottgleichen Chirurgen

terroristisches Äusseres gefesselt ist, potenziieren sich im Spiegel der heillos amerikanischen Familie. Der verdächtig neue Archer beglückt Mrs. Archer und liebäugelt schon mit der Tochter, als den beiden dämmert, dass Väter nicht solche Tausendsassas und Casanovas sind. Die Frauen, die tiefer blicken, geben dem braven Ehemann und Bürger, der mit der Fassade des Bösen immerhin die Wonnen des Egoismus kennen gelernt hat, die Identität des selbstlosen Familienvaters zurück. Um sein Gesicht zurückzubekommen muss Archer-Troy eine filmische Psychoanalyse durchlaufen, die die Sache mit dem Wiederholen, Durcharbeiten und Bewältigen als Jagd auf den Fremden mit dem eigenen Gesicht inszeniert.

Split-Screen-Generation

Die Persönlichkeitsspaltung, die John Woo auf die Oberfläche des Körpers projiziert, versenkt David Finchers «Fight Club» (1999) tief ins Innere, in die Katakomben und Labyrinth der Synapsen und Hirnzellen. Erst kurz vor dem (selbst-)mörderischen Finale offenbart sich dem Betrachter die Zerrissenheit des Sympathieträgers. Ich ist ein Anderer – dieses Gefühl nimmt der Film so wörtlich, dass der von Edward Norton gespielte Erzähler, graumäusig und von einem vorbildlichen Konsumentendasein beinahe zu Tode gelangweilt, in dem unberechenbaren Tyler (Brad Pitt) tatsächlich einen belebenden Gegenpol gefunden haben könnte. Der Spiessbürger und der Terrorist teilen sich indessen ein und denselben Körper: Ein Ringen um die Identität dieses eigenschaftslosen, sexuell wie emotional unentdeckten und unbesetzten Körpers setzt ein, das mehr als verrückt ist. So aufdringlich ist Brad Pitts schweiß- und bluttriefende Präsenz, dass er als der Andere im Bild bleibt, obwohl die Psychose des Erzählers ihn als Anderes verrät: Als Splitterbombenego einer unzentrierten Split-Screen-Generation. Der Körper des *young urban softie*, um den es in «Fight Club» vermeintlich an erster Stelle geht, ist nichts als der Kriegsschauplatz einer von Körperbildern überblendeten Psyche. ■

Heike Kühn lebt in Frankfurt am Main. Sie arbeitet als freie Autorin unter anderem für «Die Zeit», die «epd-Film» und die «Frankfurter Rundschau».