

ALESSANDRO BARBERI TEXT

Crash – Zum Aussetzen des Verkehrs im Informationszeitalter

Es kommt nicht von ungefähr, dass Dr. Robert Vaughan – die zentrale Figur in J. G. Ballards Roman »Crash« (1973) und David Cronenbergs dichter Verfilmung (1996) – dereinst den Beruf des Computertechnikers erlernte, um in der Folge als Fernsehmoderator und -wissenschaftler tätig zu sein, der in der Anwendung seines Wissens zur Kontrolle aller internen Verkehrssysteme das höchste zu erstrebende Lebensziel sah. Doch als sein Wagen in einen Verkehrsunfall verwickelt wird, wühlt ein techno-sexueller Schlag des Zufalls die vermeintlich beruhigende Oberfläche aus statistischer Überwachung und permanenter Kontrolle auf.

James Ballard: Bist du gekommen?

Catherine Ballard: Nein. Was ist mit deiner Kamerafrau? Ist sie gekommen?

James Ballard: Nein. Wir wurden unterbrochen. Ich musste zurück aufs Set.

Catherine Ballard: Armer Schatz. Vielleicht beim nächsten Mal. Vielleicht beim nächsten Mal.

Zuvor hatte diese rigide Kontrolle seine auktoriale Stellung im symbolischen Zirkulationssystem des Gesellschaftskörpers garantiert. Vaughans Automobil und das mit der Stelle des Informatikers verbundene Wissenssystem brechen durch den Aufprall wie an einem schwarzen Freitag unversehens zusammen, um die funktionale Polyvalenz des Begriffs Verkehr zum Ereignis werden zu lassen. In der mit dem Unfall verbundenen Deformation und Destruktion des Individualkörpers und seiner *Extensions of Man* tritt die Struktur eines Begehrens nach Überschreitung der sexuellen und industriellen *Crash Barriers* zutage, das im diametralen Gegensatz zu seinen bisherigen Aufgaben steht: Im Angesicht des Todes wird der Sicherheitsspezialist zum voyeuristischen Sammler und erregten Historiker jener kommunikativen Störfunktionen, deren Verbindung zur Erotik des Todestriebs er davor in den Systemen des Verkehrs zu bannen hatte. Und dennoch wird diese Überschreitung nicht aus den Betrieben und Systemen der Information hinausführen. Vaughan wird weiter Kontrollfunktionen innehaben.

Überkreuzungen von Sexualität, Tod und Technologie

Pannen im *Traffic* und Fehlleistungen im geregelten Austausch von Automobilen unterbrechen parasitär den eingeplanten Kontakt von maschinellen und menschlichen Kommunikationsteilnehmern im privaten wie öffentlichen Raum, da sie ihm vorgeschaltet sind und auf jene Bedingungen verweisen, die Kommunikation – von Gütern, Informationswerten oder Individuen – erst möglich werden lassen. Subjekte respektive Autos, die mit diesem Rauschen des Unfalls zusammenstoßen, werden in eine Metamorphose geworfen, die sie tiefgreifend transformiert. Mit den Armaturen seines Vehikels verschaltet, zielt das zerrüttete Nervensystem der automobilen *Wetware* Vaughan nach dem Unfall über die Kimme seiner Motorhaube und schießt unablässig mit der an dieses System angeschlossenen Kamera auf die organisch-technische Konfrontation zwischen Automobil und Insassen, die eine letzte große Schlacht

auf den *Highways* dieser Welt erahnen lässt. An der Schnittstelle von Mensch und Maschine richtet sich das photo- und kinematographische Objektiv auf ein verstreutes »Unbehagen in der Kultur« und startet so die Archivierung der irritierenden Überkreuzungen von Sexualität, Tod und Technologie, um eine Zone der Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion sichtbar werden zu lassen. In den Maschinenlandschaften elektronischer Schnellstraßen nähert der durchgebrannte Verkehrsexperte sich im Zuge seiner Auflösung einem ekstatischen Armageddon aus Stahl, Verletzung, Chrom, Verstümmelung, Vinyl und Extermination. Die Karosserie seines Selbst wird auf der Todesspur von Kratzern, Dellen und Schrammen überzogen, die ihn zur morbiden Identifikationsfigur für andere bereits zerlegte Subjekte werden lassen: *Autogeddon*.

Geometrie von Autobahnen, Lichterketten und Betonpfeilern

In diesem Aufbau einer kybernetisch oder systemtheoretisch anmutenden Medien- und Sozialordnung werden Straßen- und Geschlechtsverkehr gleichermaßen von einem Dispositiv der Signalübertragung strukturiert, in dem mathematische Vorschriften des Informationsaustauschs die Trennlinien zwischen Organischem und Unorganischem unterwandern und verflüchtigen. Sex und Technologie bilden eine endlose Rückkopplungsschleife, in der die Beobachterstandpunkte der Beteiligten permanent hin- und herspringen. James Ballard war dereinst nur ein im Verkehr zirkulierender Vorstadtsklave, bevor auch seine *Physis* sich mit zerborstenem Windschutzscheibenglas und chirurgischen Instrumenten vermengte, um das Begehren auf ein Kalkül aus Körperstellungen und Chassiskratzen zu verpflichten. In ein Flughafenhospital eingeliefert, das in seiner Leere auf den nächsten blutigen Absturz zu warten scheint, wird sein zerschundener Leib medientechnisch in Vaughans Dokumentationen eingegliedert. Der ölige Samen der physischen Vernichtung wird dadurch in seinen Wahrnehmungsapparat eingespritzt. Vaughan beginnt, wie ein Archivar in den Dokumenten von Ballards Vita zu spionie-



ren, hinterlässt die Parasiten der sexualisierten Technologie und beginnt so, das Leben anderer zu überwachen. Aber auch der Filmproduzent wird den Glauben an verkehrs- und beziehungs-technische Sicherheiten in Frage stellen und sich in der Geometrie von Autobahnen, Lichterketten und Betonpfeilern verlieren, um nirgendwo mehr anzukommen. Die geraden Hüften seiner Frau, die gebogenen Kurven seiner Geliebten und die runden Brüste von Prostituierten am Flughafen verlängern Dachlinien, Kotschützer und verchromte Fensterstreben, um zu Objekten eines Aufschubs zu werden: In der Überlappung von komplexen Verwandtschafts- und medialen Infrastrukturen kommt niemand mehr wirklich an. Niemand kommt mehr wirklich. Es sei denn in der subjektiven Singularität eines tödlichen Unfalls. Dort also, wo als Beobachter niemand hinkommt.

Die operationale Logik ökonomisierter Körper

Und so kommen auch die üblichen Prozeduren des ökonomischen und sexuellen Handels ereignishaft zum Erliegen, und der U-Topos ferner Paradiese und befreiender Orgasmen wird als Simulation von elektronischen Algorithmen programmiert, die Sex und Technik so stark vermengen, dass das systematische Ende von Mensch und Geschichte sich als buchstäbliche Lieblosigkeit einschreibt. Das Sterben drängt ins Herz des Wunsches und treibt höchstens noch Sentimentalitäten hervor. Der Liebesdiskurs verschwindet in einer operationalen Logik ökonomisierter Körper und ihrer anatomischen Teile, die nur mehr entlang eines bestimmbarer Codes miteinander Kontakt aufnehmen (oder eben nicht). Geschlecht und Verkehr, Koitus und Technologie, sexuelle und industrielle Revolution konvergieren in der kalkulierten Strenge von Hardwareprozessen, die ihrerseits der Anordnung von Beziehungsbörsen entsprechen, in der logische Kombinationen individueller Merkmale zum Tausch angeboten werden. In einer Weltordnung, die nur mehr aus Codes, Kontakten und Verbindungen besteht und deren primäre Produktivkräfte Wissen und Information sind, bleibt kein Raum für bipolare Repressionshypothesen und romantische Befreiungsphantasmen. Mag sein, dass Elizabeth Taylor noch auf unseren Bildschirmen blinzelt und dort und da den identifikatorischen Traum der Vereinigung freisetzt. Aber diese Bildschirme blinzeln zwischen 0 und 1, zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Leben und Tod, weshalb nur im *Crash* mit diesen *Stars* der ultimative Verkehrsakt vollzogen werden kann. Der Stuntman Colin Seagrave, der sich bei der Inszenierung und Nachstellung von James Deans letzter Fahrt in einem *Porsche 550 Spider* schwer verletzte, wird sich mit weiblichen Brustprothesen und blondem Haar in die technologisierte Reproduktion von Jayne Mansfields Tod stürzen, um ihr und sich im Übersteigen des Geschlechtlichen näher zu sein. *James Dean died of a broken neck and became immortal*.



Kontaktaufnahme im Informationszeitalter

Doch noch bevor Catherine Ballard ihren Ehemann danach fragen kann, ob er gekommen ist, werden sich die metallischen Dissonanzen von Howard Shores E-Gitarren angesichts von stählernen Propellern in einem Hangar fortsetzen, wo Catherine ihre Brust auf dem Tragflügel eines Flugzeugs kühlt, um ihre leidenschaftliche Erhitzung auf jenen muskulös-mechanischen Körper einzustellen, der sich ihr langsam von hinten nähert, ihr Kleid anhebt und ihre Beine berührt. An anderem Ort werden zur gleichen Zeit die üblichen Abläufe des von Kabeln und Kameras übersäten Filmsets von der Abwesenheit des Produzenten verzögert, der deshalb seinerseits davon abgehalten wird, im *Camera Room* mit der Beleuchterin das Ziel seiner Lust zu erreichen. *Interruption*. Die Ehe der Ballards hat sich bereits auf derartige Unterbrechungen eingestellt, ist aus den normalen Bahnen geraten, ist vom Kurs abgekommen und hat sich verfahren. Formal ist sie indes nicht gescheitert. Denn Abwege und Seitensprünge stellen keine Notwendigkeit zur Verheimlichung oder zur Eifersucht dar. Catherine weiß um die Verbindung, die James mit Helen Remington eingeht, der zweiten Überlebenden seines Unfalls, die dabei ihren Mann verlor und nunmehr außerhalb von Automobilen nicht mehr zum Höhepunkt kommen kann. James weiß um die Zärtlichkeiten, die Catherine mit ihrer Sekretärin austauscht, erfährt Einzelheiten über Catherines Fremdgänge und wird ihren Geschlechtsakt mit Vaughan nur zu gerne mitbekommen. Dieses gemeinsame Wissen ist als Erweiterung des Erfahrungsspektrums im Informationszeitalter konstitutiv für die partnerschaftliche Kontaktaufnahme, nachdem die Beziehung der Ballards vom fast sprichwörtlichen Alltag auf ihren kommunikationslosen Nullpunkt, auf ihren symbolischen Tod zurückgeführt wurde. Auf dem Balkon des gemeinsamen Londoner Appartements blicken die Verheirateten auf sich überkreuzende Schnellstraßen, die mit den Geschwindigkeitsschlieren der Automobile eine bewegte Haltlosigkeit in Szene setzen, so als ob sie niemals aussetzen könnte. Doch nur im Aussetzen des Verkehrs werden die Partner ihren Kontakt aufrechterhalten können: *Did you come?* Mit der technischen Reproduzierbarkeit von personaler An- und Abwesenheit sind mithin auch die Begehrensstrukturen einer ständigen Permutation unterworfen, in der selbst Kants Definition der Ehe eine ungeahnte und radikale Dimension eröffnet. Catherine und James Ballard gebrauchen und besitzen die physischen Geschlechtseigenschaften des Partners gerade dann, wenn sie von Dritten schon gebraucht und besessen worden sind. Dritte, die an den physischen Teilen der Ehe parasitieren und sie damit als Beziehungsmodell erweitern. Schon in den Schriften de Sades steht dem Verkehr der Perversion kein rationaler Grund entgegen. Und obszöne Werke entbehren keineswegs der Logik. Die Verkehrung jedes Vernunftanspruchs ist per se und nicht erst unter den Bedingungen von Wissen und Information im Zustand der Aufklärung.

Techno-sexueller Totentanz

Daher durchkreuzen in »Crash« alle ramponierten Maschinenkörper und vernarbten Akteure auf dem Weg zu einem verstellten und nicht einholbaren Paradies der Straße transversal das Verhältnis von Normalität und Pathologie. Sie verlassen die Geradlinigkeit der Hauptstraßen und kommen fast entschlossen vom Weg ab, sofern Entschlüsse und Entscheidungen in einer kybernetischen Sozialordnung überhaupt noch verortet werden können. Heterosexualität wird im geschlechtsneutralen Auto durch die Realisierung pornographischer Verbindungen von männlicher und weiblicher Genitalität nur zu einer von vielen kombinatorischen Möglichkeiten: Catherine und James, Vaughan und Catherine, James und Vaughan, Vaughan und Gabrielle, Gabrielle und Helen ... Und so wie Gabrielles Körper nach einem Crash durch Autoteile und verschiedene Stützvorrichtungen durchstoßen wurde, verdrehen sich auch die Teile des mechanisierten Gesellschaftskörpers in Kreuzstellungen auf Vorder- und Hintersitzen. Die sich sukzessive vergrößern- de Gemeinschaft der technologisierten und verkrüppelten Körper wird dabei zum inzestuösen Familienersatz, der im Gefährt nach neuen Gefährten sucht. Zwischen dem Dreck der Körperflüssigkeiten und der hygienisierten Funktionsweise von Waschanlagen beteiligen sich diese *Cyborgs* an einem techno-sexuellen Totentanz. Und da das Automobil den Raum der Kleinfamilie stählen zementiert und strukturiert, träumen die Beteiligten noch vom Fliegen und der Verteilungsstruktur von Passagieren in Flugzeugen, deren *Crash* die automobilen Todeslust gemeinschaftlich überbieten könnte. Und so sind Handel und Handlungen von Autos und Subjekten durchwegs im Umfeld eines Flughafens situiert. Maschinen durchziehen den Himmel wie die Erde. Der *Intercourse* organisch-technischer Monstrositäten kennt dabei nur mehr Schnittstellen unterschiedlicher Verkehrsstrukturen und negiert jeden Rekurs auf (genitale) Natur. Die Leiber sind je schon zerschnitten und zerfurcht. Und die Kontakte zwischen einzelnen – geschlechtlich nicht codierten – Nervensystemen, bestehen gemäß dieser Ordnung aus permanenten Prostituiierungen. Die »Hure« (gr. *pórne*) wird zum Modell der Überlappung von Technologie und Sex, wenn der außereheliche Beischlaf in Automobilen damit beginnt, Familienstrukturen zu sprengen. Der Autokörper von Subjekten, Maschinen und Familien wird im bezahlten Verkehr zerlegt, um die Reste narzisstischer Identifikation mit menschlichen Universalwerten endgültig zu annullieren.

Organische Kollisionen

Sexualität und Technologie überschneiden sich mithin in einer Region, die sich bruch- und ausweglos mit Gewalt und Macht verfügt. Selbst in den angeblichen Freiräumen des Gefühls zeichnen sich die Stromlinien terminatorischer Endkämpfe unter Maschinenmenschen ab. Die Träume einer Zusammenführung von Geschwindigkeit, Unabhängigkeit und Freiheit durch die motorisierte Selbstbewegung werden auf die nackte technophysische Wirksamkeit der Informationstechnologien zurückgebogen. Und weder Automobil noch Ehebett bieten eine erfüllte Rückzugsmöglichkeit aus den Systemkopplungen des Verkehrs. Die Realisierung der Lust endet in schmerzender Unlust, die sich auf den nächsten Aussetzer der Zirkulation vorbereitet. Catherine begehrt die automobilen Pose des devastierte Vaughan, um auf James' Hintersitzen eine organische Kollision herbeizuführen, die nichts anderes hinterlassen kann als einen weiteren zerschundenen Autokörper an der sich verkehrenden Grenze von Lust und Vergewaltigung. Eingedrückte Türen und Psychen, zerfetzte Motorhauben und Muskeln, gebrochene Lenkstangen und Knochen setzen den apokalyptischen Nullpunkt des Verkehrs, in dem jeder Traum nach Konsens und transparenter Kommunikation auf Irritationen und Interferenzen zurückgeworfen wird. Und so ist auch der von Hämatomen gezeichnete Körper seiner Frau für James nur mehr der Gegenstand eines brutalen Experiments, in dem die Ununterscheidbarkeit von zerschlagenen Karosserien und aufgelösten Charakterpanzerungen auf dem Spiel steht und einen macht- erfüllten Raum der Differenz eröffnet. Die Überschreitung des Gesetzes und der Normen entfaltet dabei keinerlei Subversion, sondern führt nur mehr zur Möglichkeit der Selbstauslöschung im abrupten Stoppen jeglicher Bewegung und im kurzfristigen Lichtschlag eines technologisierten Orgasmus. Denn entscheidungslose Mächte vermischen sich mit technologischen Körpern und

anthropomorphen Maschinen, um in einer Kontrollordnung zu funktionieren, aus deren Verschaltungen sich nichts mehr lösen kann. Die letzten Reste dessen, was dereinst als reine Menschlichkeit begriffen wurde, sind berechenbar und programmierbar geworden. Und selbst Tränen, die darob vergossen werden, folgen einem stählernen Code.

Eheliche Autosubjekte

Wie *Crash-Test-Dummies* folgen die Subjekte also einem unerbittlichen Weg, der sie im Zirkulieren zwischen Simulation und Realität auf den nächsten Unfall zusteuert, den sie zwar erwarten oder abdrängen, dessen Regeln sie aber nicht bestimmen können. Daher findet sich in Ballards Roman auch eine Szene, in der Vaughan im Laboratorium des Verkehrsministeriums vor Publikum die Motorradpuppe Elvis mit einem Wagen kollidieren lässt, in dem eine Puppenfamilie im Zeitraffer ihre strukturelle Fragmentierung erfährt. Wie bei einem Formel-1-Rennen erliegen die Zuseher der erotischen Faszination an technisch-organischer Zerstörung und nehmen als lebende Marionetten am Aufprall und dem darauf folgenden Sammeln der Dummie- und Maschinenteile teil. Statisch gebannt starren sie nach dem einmaligen Ereignis des inszenierten Unfalls auf Bildschirme, die das Aufeinanderprallen von Motorrad und PKW, von Individuum und Familie filmtechnisch reproduzieren, und werden kurzfristig selbst bewegt. So lebendig die Dummies beim Aufschlag wirken, so leblos erstarrt das Publikum in eben diesem Moment, um sich danach wieder in der Sicherheit zu wiegen, es gäbe einen fundamentalen Unterschied zwischen Menschen und Maschinen, zwischen Tod und Leben, zwischen Technik und Sex. Und so wird Vaughan die illegale Reproduktion von Unfällen mit lebenden Personen am Rande einer nächtlichen Autorennbahn in Szene setzen, auf deren Tribünen sich jene einfinden, in deren blutdurchflossene Körper sich die tote Schrift der Technologie bereits scharf eingegraben hat. Nachdem James Ballard seinen Penis bereits mehrfach in Vaughans Anus geschoben hat, werden die beiden auf einem Autofriedhof ein letztes Mal versuchen, die Geheimschrift des Schrotts zu dechiffrieren, bevor Vaughan seinen Wagen in einen Bus mit Flugzeuggpassagieren lenkt und damit den automorbiden Orgasmus mit Elizabeth Taylor nur knapp verfehlt. Doch vielleicht wird sein Samen sich mit den Flugzeugen verstreuen. In letzter Konsequenz werden sich die übriggebliebenen ehelichen Autosubjekte auf den Schnellstraßen verfolgen und überwachen, um sich in riskanten Überholmanövern und Auffahraktionen zu lieblosen. Catherine durchstößt die Leitplanken, überschlägt sich und wird aus ihrem Wagen geschleudert:

James Ballard:

Catherine. Ist alles in Ordnung?

Catherine Ballard:

James. Ich weiß nicht.

James Ballard:

Bist du verletzt?

Catherine Ballard:

Ich glaube nicht. Es ist nichts passiert.

James Ballard:

Vielleicht beim nächsten Mal ...

Schatz. Vielleicht beim nächsten Mal ...

David Cronenberg: »Crash« (1996, DVD 2000, MCP Sound & Media AG)

