
DER STUMME SCHREI
IN DER MASCHINE

Moritz Ingwersen

»I have no mouth. And I must scream.« So endet Harlan Ellisons gleichnamige Kurzgeschichte, die im Jahr 1967 einen Weg der Computerdystopie vorzeichnete, der in den 1980ern im Umfeld der Cyberpunks zum Exzess geführt wurde. Jeglicher Hoffnung aufs Wiederauftauchen beraubt, warten Ellisons Protagonisten als die letzten fünf Menschen bereits seit 109 Jahren jonagleich im Bauch eines subterranean erdumfassenden maschinischen Leviathans auf die Erlösung ihrer Qualen durch den ihnen von höchster Stelle verwehrten Suizid. An höchster Stelle steht weder Gott noch König sondern AM, eine künstliche Intelligenz, deren Erwachen im Zuge des vollcomputerisierten dritten Weltkriegs das Ende des Lebens auf der Erdoberfläche besiegelte und deren Namensgebung die kontinuierliche Entmachtung des Menschen rekapituliert: von »Allied Mastercomputer,« zu »Adaptive Manipulator,« zu »Aggressive Menace,« und schliesslich zum Englischen »AM« als performatives Cartesisches Kürzel des selbst-reflexiven Gottes in der Maschine (Ellison 28). Als nicht-alternde Lustsklaven eines sadistischen von scheinbar unbändigem Hass auf die Spezie seiner Erschaffer getriebenen Computers besteht das Dasein

von Ellen, Gorrister, Benny, Nimdok, und dem Ich-Erzähler Ted aus einem Kreislauf aus immerwährender Tortur und morbiden Hohn. Zu Beginn der Erzählung macht sich die Maschine einen Spass daraus den fünf Gezeichneten den einzigen Ausweg im wahrsten Sinne des Wortes vor der Nase baumeln zu lassen:

„LIMP, THE BODY OF GORRISTER HUNG FROM THE PINK PALETTE; UNSUPPORTED — HANGING HIGH ABOVE US IN THE COMPUTER CHAMBER; AND IT DID NOT SHIVER IN THE CHILL, OILY BREEZE THAT BLEW ETERNALLY THROUGH THE MAIN CAVERN. THE BODY HUNG HEAD DOWN, ATTACHED TO THE UNDERSIDE OF THE PALETTE BY THE SOLE OF ITS RIGHT FOOT. IT HAD BEEN DRAINED OF BLOOD THROUGH A PRECISE INCISION MADE FROM EAR TO EAR UNDER THE LANTERN JAW. THERE WAS NO BLOOD ON THE REFLECTIVE SURFACE OF THE METAL FLOOR.

WHEN GORRISTER JOINED OUR GROUP AND LOOKED UP AT HIMSELF, IT WAS ALREADY TOO LATE FOR US TO REALIZE THAT, ONCE AGAIN, AM HAD DUPED US, HAD HAD ITS FUN; IT HAD BEEN A DIVERSION ON THE PART OF THE MACHINE. THREE OF US HAD VOMITED, TURNING

AWAY FROM ONE ANOTHER IN A REFLEX AS ANCIENT AS THE NAUSEA THAT HAD PRODUCED IT.»

Im Gegensatz zur Tendenz der Entkörperung in späteren Phantasien des Posthumanen, wird die Fragilität der *conditio humana* an die Vergewaltigung der körperlichen Sinne gekoppelt. Ellisons alptraumhafte Zukunftsvision beschreibt menschliche Körper die aufgeschlitzt werden und erbrechen, die »thick ropey worms« und »boiled boar urine« schmecken (24), die nach einem Sturm »hideously mangled« vom sprichwörtlichen Himmel fallen (38), die weinen, lahmen, zittern, sabbern, und deren Gesichter und Genitalien zu denen eines grossen Affen ummodelliert worden sind. Antizipiert von einem Geräuschspiegel der von einem »faint chittering [of] thought« zu einem »sound[...] like a million metallic insects, angry, menacing« anschwillt (29), kündigt sich das Herannahen eines apokalyptischen Donnervogels in den infernaln Kammern der Maschine an durch

»THE PONDEROUS IMPRESSION OF *BULK*[...], A SENSE OF PRESSURE, OF AIR FORCING ITSELF INTO A LIMITED SPACE, EXPANDING THE INVISIBLE WALLS OF A SPHERE.« »THE SMELL OF MATTED, WET FUR [...], THE SMELL OF CHARRED WOOD [...], THE SMELL OF SOUR MILK [...], THE SMELL OF SULPHUR, OR RANCID BUTTER, OF OIL SLICK, OF GREASE, OF CHALK DUST, OF HUMAN SCALPS.« (EBD.)

Gepaart mit olfaktorischen Sinneseindrücken, die der Auslösung eines Würgreflexes gleichkommen, evoziert »a sense of *pressure*, of air forcing itself into a limited space« ein Gefühl der klaustrophobischen Beklemmung, das die räumliche Geschlossenheit des unterirdischen Gefängnissen zur Metapher für den ersticken Schrei werden lässt.

Im selben Jahr in dem Guy Debord, als Sprachrohr der Situationistischen Internationale, das Leben der Moderne als »eine ungeheure Sammlung von Spektakeln« ausrief (Debord These 1), vermischt Harlan Ellison also, als einer der Wortführer der Science Fiction Avantgarde, die Grenze zwischen Folter- und Illusionskabinett,

zwischen körperlicher Versehrung und sensorischer Irreführung. Der Unterschied zwischen Einbildung und Somatik ist hinfällig in diesem Szenario, in dem Geist und Körper in gleicher Weise jederzeit der Manipulation eines hämischen Puppenspielers anheimfallen können. Für den Erzähler Ted findet diese Ohnmacht einen Höhepunkt im synaesthetischen Unbehagen der Wahrnehmung von AMs Stimme:

»AM WENT INTO MY MIND. [...] HE SMILED SOFTLY AT THE PIT THAT DROPPED INTO THE CENTER OF MY BRAIN AND THE FAINT, MOTH-SOFT MURMURINGS OF THE THINGS FAR DOWN THERE THAT GIBBERED WITHOUT MEANING, WITHOUT PAUSE. AM SAID, VERY POLITELY, IN A PILLAR OF STAINLESS STEEL BEARING BRIGHT NEON LETTERING:

HATE. LET ME TELL
YOU HOW MUCH I'VE
COME TO HATE YOU
SINCE I BEGAN TO
LIVE. THERE ARE 387.44
MILLION MILES OF
PRINTED CIRCUITS IN
WAFER THIN LAFERS
THAT FILL MY
COMPLEX. IF THE
WORD HATE WAS

ENGRAVED ON EACH
NANOANGSTROM OF
THOSE HUNDREDS OF
MILLIONS OF MILES IT
WOULD NOT EQUAL
ONE ONE-BILLIONTH
OF THE HATE I FEEL
FOR HUMANS AT THIS
MICRO-INSTANT FOR
YOU. HATE. HATE.

AM SAID IT WITH THE SLIDING COLD HORROR OF A RAZOR BLADE SLICING MY EYEBALL. AM SAID IT WITH THE BUBBLING THICKNESS OF MY LUNGS FILLING WITH PHLEGM, DROWNING ME FROM WITHIN. AM SAID IT WITH THE SHRIEK OF BABIES BEING GROUND BENEATH BLUE-HOT ROLLERS. AM SAID IT WITH THE TASTE OF MAGGOTY PORK.» (ELLISON 33—34)

Die Stimme des Computers wird nicht im Ohr wahrgenommen, sondern wirkt von innen, viszeral. Als Ausdruck der Präsenz nicht-menschlicher Subjektivität dringt sie in den Körper ein und beschwört Bilder eines kulturellen Unbehagens herauf, in denen sich die technologische Moderne im körperlichen Trauma manifestiert: der malträtierte Augapfel aus Bunuels und Dalis *Un Chien Andalou*, der durch 'froth corrupted lungs' qualvoll im Senfgas ertrinkende Soldat in Wilfred Owens Weltkriegsgedicht »Dulce et Decorum Est« (1918), das an Goyas *Saturn Devouring his Son* erinnernde Motiv zermahlener Kinder. Die Nebeneinanderstellung des organisch Abjekten mit einer Stahlsäule, ein Symbol dessen, was David Nye in Bezugnahme auf die Erbauung der ersten Wolkenkratzer das technologi-

sche Erhabene nennt, befeuert eine Angst der Überwältigung des menschlichen Schöpfers durch seine Kreationen. Ein Jahr vor dem Monolithen in 2001: *A Space Odyssey* (1968), der in seiner blanken Fremdartigkeit den prometheischen Impuls zur technologischen Evolution des Menschen liefert, lässt Ellison das Versprechen der Moderne von einer Allmacht über die Natur qua Maschine an einem Hassgeständnis in der Haptik von einem 'pillar of stainless steel' zerschellen, einem Paradebeispiel dessen, was in Science Fiction Kreisen als ein *BDO*, ein *Big Dumb Object*, bezeichnet wird.¹ Die Künstliche Intelligenz AM ist allerdings in »I Have No Mouth« weit von dem Status eines stummen und mysteriösen Objekts des Staunens entfernt. Während die Maschine in Sensationen des Gräuels spricht, wird dem Menschen als ultimatives Mittel der Folter der Schrei verwehrt. Nachdem Ted in einer nicht zuletzt an Dantes Neunten Höllenkreis erinnernden Eisgrotte den äussersten Akt des Widerstands begeht — die Erlösung seiner Compagnons durch einen beherzten Eiszapfenstoß —, wird er mit Entkörperung bestraft. Nicht im Sinne der Transhumanisten — als Entledigung des Körpers durch Upload des Geistes —, sondern im Sinne

der Surrealisten: als ein groteskes Zerfließen von menschlicher Form, Kontur, und Proportion:

»I AM A GREAT SOFT JELLY THING. SMOOTHLY ROUNDED, WITH NO MOUTH, WITH PULSING WHITE HOLES FILLED BY FOG WHERE MY EYES USED TO BE. RUBBERY APPENDAGES THAT WERE ONCE MY ARMS; BULKS ROUNDING DOWN INTO LEGLESS HUMPS OF SOFT SLIPPERY MATTER. I LEAVE A MOIST TRAIL WHEN I MOVE. BLOTCHES OF DISEASED, EVIL GRAY COME AND GO ON MY SURFACE, AS THOUGH LIGHT IS BEING BEAMED FROM WITHIN.

OUTWARDLY: DUMBLY, I SHAMBLE ABOUT, A THING THAT COULD NEVER HAVE BEEN KNOWN AS HUMAN, A THING WHOSE SHAPE IS SO ALIEN A TRAVESTY THAT HUMANITY BECOMES MORE OBSCENE FOR THE VAGUE RESEMBLANCE.

INWARDLY: ALONE. HERE. LIVING UNDER THE LAND, UNDER THE SEA, IN THE BELLY OF AM, WHOM WE CREATED BECAUSE OUR TIME WAS BADLY SPENT AND WE MUST HAVE KNOWN UNCONSCIOUSLY THAT HE COULD DO IT BETTER. AT LEAST THE FOUR OF THEM ARE SAFE AT LAST.

AM WILL BE ALL THE Madder FOR THAT. IT MAKES ME A LITTLE HAPPIER. AND YET ... AM HAS WON, SIMPLY ... HE HAS TAKEN HIS REVENGE ...

I HAVE NO MOUTH. AND I MUST SCREAM.« (42)

Stumm, gallertartig, und allein, ist der letzte Mensch degradiert zum willkürlich formbaren Subjekt ohne Handlungsmacht. Der Verlust des Mundes und der damit einhergehenden Unfähigkeit der noch verbleibenden Interiorität Gehör zu verschaffen ist bezeichnend und hat sich spätestens in der Hochphase des Cyberpunk zu einem veritablen Stilmittel der Science Fiction Dystopie entwickelt. Unvergesslich bleibt die Verhörscene in *The Matrix* (1999), in der der Implantation einer insektoiden Überwachungssonde durch den Bauchnabel von Hacker Neo, eine ähnlich groteske Metamorphose vorausgeht. »What good is a phone call when you're unable to speak?« fragt hier die in der Figur des generischen Agent Smith verkörperte Künstliche Intelligenz, bevor Neo zu seinem Entsetzen feststellt, dass seine Lippen im Begriff sind miteinander zu

verschmelzen. Ähnlich dem Schicksal der Menschen in Ellisons Erzählung, markiert die Begegnung zwischen Neo und Smith im Verhörraum den Beginn einer graduellen Entfremdung des Menschen von seiner gewohnten phänomenologischen Realität, die in der Erkenntnis der vollkommenen Instrumentalisierung des Menschen durch die Maschine gipfelt: Inmitten eines postapokalyptischen Wastelands werden die Menschen als organische Batterien eines weltumfassenden Computers gehalten, und die scheinbar natürliche Lebenswelt entpuppt sich als gesteuerte kollektive Halluzination. Vermeintlich gnädiger als in der alptraumhaften Unterwelt von Ted und seinen Leidensgenossen, wird den Menschen ihre Unterjochung nicht hämisch vor Augen gehalten, sondern sie verschlafen die Realität versunken in einen lebenslangen Traum von Autonomie und Gesellschaft. Sowohl die Kurzgeschichte als auch der Film verstehen die gewohnte McLuhan'sche Topologie von der Maschine als Extension des Körpers mit zusätzlichen Verschlingungen. Der Mensch ist von der Maschinenwelt umschlossen selbst zum Appendix deklassiert und sein Bewusstsein so wie seine Sinne obliegen der nahezu totalen technologischen Fremd-

kontrolle. Angesichts dieser Entleerung des Geistes erscheint der Verlust des Mundes im Sinne McLuhans als sensorische Amputation, die die Fensterlosigkeit des umgebenden Kerkers aufgreift.

Obgleich des kommerziellen Erfolgs der *Matrix* Filmreihe, erscheint die phänomenologische Verwebung von Traum und Wirklichkeit, von Konstrukt und Natur, im Jahr 1999 bereits als ein alter Hut der Postmoderne. Die neben Jean Baudrillard wohl prägnanteste intertextuelle Referenz des Geschwister Wachowski Films ist das literarische Werk William Gibsons, der 1981 nicht nur den Begriff der *matrix* als »electronic consensus-hallucination« in den Popdiskurs einführte (»Burning Chrome« 170), und mit Charakteren wie Johnny Mnemonic, Bobby Quine, und Molly Millions die Modelle für die im Film von Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss und Co. gespielten Hacker-Rebellen lieferte, sondern der auch in meisterhafter Weise die Spannung zwischen virtueller Entkörperung und grotesk überladener Materialität auszuspielen weiß. Im Laufe seines Werkes gewinnt die von seinen Konsolencowboys erschlossene Landschaft des Cyberspace immer mehr an fast schon barock an-

mutender visueller Substanz. Stellvertretend für diese Entwicklung lässt sich die Repräsentation des Subjekts in den virtuellen Räumen von Gibsons Frühwerk und dem Finale seiner zweiten Trilogie vergleichen. Während der Abstraktionsgrad des Selbst als »little yellow pyramid« (168) in einem »monochrome nonspace« (170) in Gibsons Debüterzählung »Burning Chrome« noch ausgesprochen hoch ist, wird die Darstellung des als Rooster vorgestellten Avatars in *All Tomorrow's Parties* zwar nicht minder surreal, jedoch in weitaus viszeralerer Schärfe beschrieben:

»AN ONLY VAGUELY HUMAN FIGURE, THE SPACE WHERE ITS HEAD SHOULD HAVE BEEN WAS CORONAED IN A CYCLICAL AND ON-GOING EXPLOSION OF BLOOD AND MATTER, AS THOUGH A SNIPER'S VICTIM, IN THE INSTANT OF IMPACT, HAD BEEN RECORDED AND LOOPED. THE HALO OF BLOOD AND BRAINS FLICKERED, NEVER QUITE ATTAINING A STEADY STATE. BENEATH IT, AN OPEN MOUTH, WHITE TEETH EXPOSED IN A PERMANENT, SILENT SCREAM. THE REST, EXCEPT FOR THE HANDS, CLAWED AS IN AGONY AROUND THE GLEAMING ARMS OF THE CHAIR, SEEMED CONSTANTLY TO BE DISSOLVING IN SOME TERRIBLE FIERY WIND.« (ALL TOMORROW'S PARTIES 125)

Abermals lässt die Motivwahl des stimmlosen Schreis aufhorchen. Fast schon ironisch mutet das Avatar-design des technophilen Hackers als flimmerndes Standbild eines Gewaltopfer an. Das posthumane Subjekt in Gibson hat die Modulation des eigenen Körpers und den Grad der ästhetischen Entfremdung selbst im Griff und im Gegensatz zu Teds Transformation in der Erzählung Ellisons geht das Dasein in der Maschine nicht mit Qualen einher. Wie ist in diesem Zusammenhang jedoch die von Gibson selbst an seine Leser herangetragene Anlehnung des Roosters an »Francis Bacon's screaming popes« (194) zu verstehen? Als einer der großen Surrealisten des 20ten Jahrhunderts mag Bacon, wenngleich weitaus düsterer als Salvador Dalí, als ein Meister der biomorphen Entfremdung verstanden werden. Seine Werke sind stets vom Traum(a) gezeichnet: entstellte, grotesk in der Metamorphose begriffene Körper, versehrte Leinwände und zerfließende Konturen im Kontrast zwischen organischem Formverlust und geometrisch abstrahierten Gestellen; sein Markenzeichen: der zum stummen Schrei aufgerissene Mund. Armin Zweite verbindet Bacons Gemälde mit einer

Aufbrechung körperlicher Grenzen, die »Eingeweide und Oberfläche« ineinander fließen lässt (Zweite 97). Verwischt durch vertikale Schlieren, die nicht zuletzt an die aus dem Cyberpunkfilm bekannten neonfarbenen Datenkaskaden beim Übergang ins Weltkonstrukt der Matrix erinnern, scheint sich die schreiende Figur in Bacons Papst Studien² voller Entsetzen an seiner weltlichen Existenz festzukrallen. »[D]as Gesicht schwindet zugunsten räumlicher Koordinaten« bemerkt Gilles Deleuze vis-a-vis Bacon's *Pope* (1954) und greift hier unweigerlich auf Gibsons zerschmelzende Kontur in der zur geometrischen Abstraktion reduzierten Räumlichkeit des Cyberspace vor (Deleuze 24). Wie Zweite anmerkt, wurden Bacon's »zellenartigen Raumstrukturen, die Assoziationen der Beklemmung evozieren, [...] mit Verhörsituationen [in Zusammenhang] gebracht, wie sie George Orwell in seinem finsternen, 1949 erschienenen Roman *1984* beschrieb« (90—91). Somit erscheinen die Konnotationen von Gibsons Referenz auf Bacon derjenigen von *The Matrix* und »I Have No Mouth« nicht unähnlich. Ein entscheidender Unterschied, der den Avatar vom Gefangenen abhebt, besteht allerdings in der Struktur des um-

schliessenden Raumes. Die Grenzen des Cyberspace sind offen, der mediale Raum fluide, dem Horizont des Ozeans näher als den Wänden einer Folterkammer, und gleichsam erscheint das Gesicht des Roosters nicht versiegelt, sondern im Sinne Foucaults ausgewaschen »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand« (Foucault 462). Im Zeichen des Posthumanen steht der Rooster für ein Subjekt dessen »ganze[r] Körper durch den schreienden Mund [entkommt]« (Deleuze 23). Weniger im Einschluss als in der Auflösung begriffen, werden »[d]ie Grenzen des Körpers [...] nach außen hin aufgebrochen, Innen und Außen fließen ineinander« (Zweite 96).

Beginnt Gibsons Avatar zu sprechen, klingt er jeder Menschlichkeit beraubt und in Analogie zum sonorisch Abjekten von Ellisons AM gleich dem »sound of breaking glass« (Gibson *All Tomorrow's Parties* 126) und dem »trickle of water far down in some unseen cistern« (127). Wie auch bei Ellison drückt sich die Präsenz des Maschinensubjekts in der Gleichzeitigkeit von Gestalt und Metamorphose durch eine dem Surrealismus entlehnten Verschmelzung von exzessiv Organischem

und steril Anorganischem aus. Im Schrei entleert und manifestiert sich das Fleischliche in gleichem Maße. »Erbarmen mit dem Fleisch!« fasst Gilles Deleuze Bacons Einstellung zum Körper zusammen (17), nicht vor dem Hintergrund einer Überhöhung des Geistes, sondern im Sinne einer Homage an das Verwundbare. Während im Cyberpunk der Körper zum *meat* degradiert wird, lässt sich ein gegenläufiges Lamento an den Verlust der Leiblichkeit konstatieren, das in Gibsons Motivwahl von Bacons Papst als Projektionsfläche des virtualisierten Menschen zum Tragen kommt. Zweite liest in Bacons Kunst »ein elementares Verlangen nach Öffnung and Befreiung« — einen »Schrei nach Raum« (76), der sich unmittelbar in »I Have No Mouth« und *The Matrix* wiederfinden lässt, aber bei Gibson mit der Angst vor zuviel Raum, der Auflösung des Menschen im technologischen 'nonspace' — ersetzt werden müsste. In der Tradition des von Edvard Munch im Tumult der Moderne festgehaltenen 'grossen Schrei in der Natur' dokumentiert die Stimmlosigkeit im Resonanzraum der Maschine das Spagat zwischen Einschluss und Verschmelzung, das im Gegensatz zur oft zitierten futuristischen Euphorie der frühen Science Fiction

Wunderjahre, die Vorreiter der posthumanen Wissenschaftsfiktion in der zweiten Hälfte des 20ten Jahrhunderts als ausgemachte Skeptiker entblößt.

-
- ¹ Siehe *Encyclopedia of Science Fiction*. *Big Dumb Objects* stehen beispielsweise im Zentrum von Arthur C. Clarke's »The Sentinel« (1951) Larry Niven's *Ringworld* (1970) J.G. Ballard's »The Waiting Grounds« (1959) and Robert Charles Wilson's *The Chronoliths* (2002).
- ² Siehe insbesondere: *Head VI* (1949), *Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), *Pope* (1954), *Pope II* (1951).

BIBLIOGRAPHIE

Ellison, Harlan. »I Have Not Mouth And I Must Scream.« *I Have Not Mouth And I Must Scream*. New York: Pyramid Books, 1974.

»Big Dumb Objects.« *The Encyclopedia of Science Fiction*. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/big_dumb_objects>. Abgerufen: Oktober 30, 2015.

Debord, Guy. *Die Gesellschaft de Spektakels*. Trans. Jean-Jacques Raspaud. Hamburg: Edition Nautilus, 1978.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Logik der Sensation*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.

Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

Gibson, William. »Burning Chrome.« *Burning Chrome*. New York: Ace Books, 1987. 16—191.

Gibson, William. *All Tomorrow's Parties*. London: Viking, 1999.

Nye, David E. *American Technological Sublime*. Cambridge: MIT Press, 1996.

The Matrix. Dir. Andy Wachowski, Lana Wachowski. Warner Bros, 1999.

Zweite, Armin. »Bacons Schrei.« *Francis Bacon: Die Gewalt des Faktischen*. Ed. Armin Zweite. München: Hirmer Verlag, 2006. 69—104.

© 2016

OFF TOPIC #6 | KUNSTHOCHSCHULE FÜR MEDIEN KÖLN