

SONDERDRUCK

Der automatisierte Körper

Körper • Zeichen • Kultur



Body • Sign • Culture

Band 17

Herausgegeben von

Hartwig Kalverkämper
Reinhard Krüger
Roland Posner



Die Hieroglyphe *Mann mit der Hand am Mund* (Gardiner A2) ist ein Determinativum mit der Bedeutung 'essen' (*wnm*), 'hungrig' (*hkr*), 'trinken' (*sw(r)i*), 'berichten' (*sdd*), 'schweigen' (*gr*), 'denken' (*khi*), 'fühlen' (*mri*). (Vgl. Alan Gardiner: *Egyptian Grammar* [1927], ³1979, 442.)

Cerstin Bauer-Funke / Gisela Febel (Hrsg.)

Der automatisierte Körper

Literarische Visionen des künstlichen Menschen
vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert

WEIDLER Buchverlag

Umschlagabbildung:

Sándor Bortnyik: Die neue Eva, 1924

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2005
All rights reserved
Printed in Germany

ISBN 3-89693-261-6
www.weidler-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Susanne FRIEDE (Göttingen) Zur Funktion des Automaten in französischen Texten des 12. Jahrhunderts	15
Nicolas CASTIN (Paris) La chair éloquente: mécanique des passions et stratégies du langage chez Marivaux	27
Ruth FLORACK (Stuttgart) Spiel-Automaten. Metamorphosen des Schauspielers im 18. Jahrhundert	43
Kathrin ACKERMANN (Salzburg) Ein französischer Frankenstein? Xavier Boniface Saintines Erzählung <i>L'enfant du sorcier</i> (1825)	59
Christiane SOLTE-GRESSER (Bremen) <i>Pinocchio</i> : Die Unvernunft der Puppe, die Unordnung im Text und das „Unbehagen in der Kultur“	77
Florian NELLE (Berlin) <i>L'Eve future</i> und elektrischer Stuhl – das Phantasma des elektrifizierten Körpers im Fin de Siècle	95

Andrea OBERHUBER (Montréal) Mise en scène et autoreprésentation chez la Contessa di Castiglione et Claude Cahun	109
Rolf LOHSE (Göttingen) Automaten im Kontext des Komischen	131
Thomas STEIN (Bern) ,La leggerezza del fumo‘. Zur unvernünftigen Logik des Rauchmenschen in Aldo Palazzeschi <i>Il Codice di Perelà</i>	143
Andrea GREWE (Osnabrück) Von ‚wahren‘ Schöpfern und ‚falschen‘ Demiurgen. Kunst-Geschöpfe im literarischen Werk Alberto Savinio	163
Giovanni NICOLI (Zürich) Die bedrohte Vernunft. Zur Verselbständigung der Puppenfrau in Tommaso Landolfi <i>La moglie di Gogol</i>	181
Inke GUNIA (Hamburg) ,Ilusiones desengañadoras‘. Menschliche Staffagen in kulissenartigen Räumen im Erzählwerk von Juan Carlos Onetti	201
Alexandra BEILHARZ (Berlin) Zur Literarisierung von Zwangsvorstellungen: die Puppenfrau in Felisberto Hernández’ Erzählung <i>Las Hortensias</i> (1949)	213

Cerstin BAUER-FUNKE (Saarbrücken)	
Männerphantasien und feministischer Diskurs im Widerstreit. Zur künstlichen Frau in <i>Anuncio</i> und <i>Parábola del trueque</i> von Juan José Arreola	229
Marga GRAF (Aachen)	
Homunculus oder der Traum von der künstlichen Erschaffung des Menschen in Moacyr Sclairs Roman <i>Cenas da vida minúscula</i> (1991)	243
Kian-Harald KARIMI (Berlin / Bonn)	
Von der äußeren in die innere Mongolei. Medialität und Domestizierung des Körperlichen bei Mario de Sá-Carneiro, Adolfo Bioy Casares und Michel Houellebecq	259
Gisela FEBEL (Bremen)	
Frauen und Puppen in den Filmen von Alain Robbe-Grillet – Obsessionskörper	285
Natascha UECKMANN (Bremen)	
Hybride Kreaturen im modernen französischen Comic: Enki Bilal	301
Die Autorinnen und Autoren des Bandes	329
Personenverzeichnis	333
Sachregister	337

Natascha Ueckmann (Bremen)

Hybride Kreaturen im modernen französischen Comic: Enki Bilal

Schenkt man den Überlegungen des Zukunftsforschers Ray Kurzweil Glauben, wird es im Jahr 2029 kaum noch bewusste Wesen geben, die eine dauerhafte physische Präsenz besitzen, da man schon bald kaum noch zwischen biologischen und elektronischen Systemen unterscheiden könne.¹ Hybride aus Maschine und Organismus und kybernetische Konstrukte bevölkern die *Science-in-Fiction* seit jeher, ob als Cyborg, Klon, Hybrid, Android, Automat oder Mutant. In besonderer Weise scheint im Medium Comic, wie auch im Film, der Erfindung neuer Kreaturen durch wissenschaftliche Manipulation keine Grenzen gesetzt zu sein. Comics als inzwischen anerkannte *Neunte Kunst* sind ein wichtiger Teil der Populärkultur, die durch ihre Bild-Text-Montage nicht nur vielen Bevölkerungsschichten zugänglich ist, sondern als Genre auch eine besondere experimentelle und phantasievolle Ausdrucksform des 20. Jahrhunderts darstellt. Fast zeitgleich mit der Fotografie und dem Film markiert der Comic den Übergang in das heutige Bildzeitalter.² Gerade der Science-Fiction Comic entwirft Bilder, „qui sont un support essentiel de notre possible“³. Durch seine eindrucksvolle, zuweilen apokalyptische Bilderwelt kann er Zukunftserwartungen formulieren und so die Entwicklung des Fortschritts und neuer Menschenbilder antizipieren. In den Comics von Enki Bilal treffen wir auf hybride Kreaturen in unterschiedlichsten Abstufungen: Mutanten, Androide, Tiermenschen, Doppelgänger oder Automaten. Bilal, französischer Multimedia-Künstler slawischer Herkunft, der 1951 in Belgrad geboren wurde und mit zehn Jahren nach Frankreich kam, ist nicht nur Comic-Zeichner und Autor, sondern auch Designer und Filmregisseur.⁴ In der Mehrzahl seiner

1 Kurzweil (2000).

2 Der Film erzählt in zeitlicher und der Comic in räumlicher Abfolge.

3 Bilal / Dreesens (1994: 2).

4 Bilal gestaltete neben zahlreichen Buch- und CD-Covers z.B. 1980 das Filmplakat für Alain Resnais' *Mon Oncle d'Amérique* und drei Jahre später die Dekors für *La Vie est un roman*. 1989 realisierte er mit *Bunker Palace Hotel* seinen ersten eigenen Kinofilm, 1996 folgte *Tykho Moon* und 2004 *Immortel*, welcher die Geschichte um Horus und Nikopol erzählt. In Deutschland wurde dieser Film auf dem 18. Fantasy-Filmfest im Juli 2004 erstmals gezeigt.

künstlerischen Arbeiten visualisiert er eine Welt, die Verbindungen zu allen Formen der Kreation schafft. Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen seine Zukunfts-Saga *La Trilogie Nikopol* (1980 – 1992) sowie sein neueres Album *Le Sommeil du monstre* (1998), welches den ersten Band einer neuen Trilogie markiert.⁵ Allen Alben ist gemein, dass sowohl die Bilder als auch die Geschichte aus Bilals Feder stammen. Abrundend wird das zusammen mit dem Szenaristen Pierre Christin entstandene Projekt für ein Museum der Zukunft, *Le Sarcophage* (2000), vorgestellt.

Es soll im Folgenden darum gehen zu hinterfragen, wo im Comic – diesem hybriden Medium zwischen Schrift und Bild, zwischen Literatur und Kunst – die Grenzen liegen, um ‚Humanoides‘ zu bewahren? Ab wann kippt ein Mensch, angefüllt mit Implantaten und Prothesen, in den Maschinenzustand? Der Übergang vom Menschen zum biotechnischen Wesen scheint fließend, auf jeden Fall mehr denn je vorstellbar und machbar. Warum sollte man die Kategorie ‚Mensch‘ nicht in naher Zukunft als Konstrukt entlarven, wo man doch schon dabei ist, Körper und Geschlecht, die Basiselemente jeder Identitätsbildung, als sozio-kulturelle Konstruktionen zu entzaubern? Und warum sollten sich solch ‚reine Kultursubjekte‘ nicht auch im technischen Sinne der totalen Machbarkeit verschreiben? Droht gar eine Abschaffung des Menschen durch den Fortschritt, wie es Michel Houellebecq in *Les Particules élémentaires* prophezeit? Die Idee einer konstanten menschlichen Natur beginnt zunehmend, uns zu entgleiten. Im Folgenden möchte ich zwei Theorieansätze im Hinblick auf die neuen Technologien sowohl auf ihr kritisches als auch auf ihr utopisches Potenzial hin befragen.

I. Gefahren und Potentiale der Biotechnologie – Hannah Arendt, Paul Virilio und Donna Haraway

In der Auseinandersetzung um Hybridisierungen von Mensch und Maschine lassen sich zwei grundsätzliche theoretische Tendenzen ausmachen, von denen jede eine bestimmte Konzeption von Biotechnologie postuliert und die diametral entgegengesetzt erscheinen. Weisen die Vertreter der einen Position den Fortschrittsgedanken zurück (wie Hannah

5 Der zweite Teil dieser Trilogie, *32 décembre*, ist im Juli 2003 erschienen, konnte aber in die Analyse nicht mehr miteinbezogen werden

Arendt oder Paul Virilio), so gilt der Gegenposition – exemplarisch sei hier Donna Haraway genannt – gerade die neue Technologie als ein Modell komplexer, überlagernder Identitäten, das Raum für Differenzen schafft.

Hannah Arendt nennt zunächst als wesentliche Bedingung menschlicher Existenz die Natalität. Gegenüber der patriarchalischen Tradition der Philosophie, welche auf der Zentralität der Kategorie des Todes aufbaut, rückt sie die Gebürtlichkeit des Menschen in den Mittelpunkt ihres Denkens. Auf Heideggers Philosophie des *Seins zum Tode*, der Mortalität, antwortet sie mit einer Philosophie der Natalität, des *Seins von Geburt*, die eine wichtige Bedeutung hat für alle drei Grundtätigkeiten des Menschen: Arbeiten, Herstellen und Handeln. Sich auf Augustinus berufend, versteht Arendt unter Natalität nicht allein den natürlichen Vorgang, sondern zugleich das Zur-Welt-Kommen, denn dies sei Voraussetzung jeglicher *vita activa*:

Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d.h. zu handeln. Im Sinne von Initiative [...] steckt ein Element von Handeln in allen menschlichen Tätigkeiten, was nichts anderes besagt, als daß diese Tätigkeiten eben von Wesen geübt [sic] werden, die durch Geburt zur Welt gekommen sind und unter der Bedingung der Natalität stehen.⁶

Das Fantasma der Selbstgeburt unter Ausschaltung der Frau bzw. des Mannes verweigert sich hingegen der Einsicht, dass der Mensch von anderen herkommt und zeitlebens auf deren Anerkennung angewiesen bleibt:

Schon seit geraumer Zeit versuchen die Naturwissenschaften, auch das Leben künstlich herzustellen, und sollte ihnen das gelingen, so hätten sie wirklich die Nabelschnur zwischen dem Menschen und der Mutter alles Lebendigen, der Erde, durchschnitten. Das Bestreben, ‚dem Gefängnis der Erde‘ und damit den Bedingungen zu enttrinnen, unter denen die Menschen das Leben empfangen haben, ist am Werk in den Versuchen, Leben in der Retorte zu erzeugen [...] oder Mutationen zustande zu bringen, in denen menschliche Gestalt und Funktionen radikal ‚verbessert‘ werden würden, wie es sich vermutlich auch in den Versuchen äußert, die Lebensspanne weit über die Jahrhundertgrenze auszudehnen.⁷

Neben dieser alarmistischen Beschwörung einer biomedizinischen Machbarkeit, sowohl Leben künstlich herzustellen als auch Alter und Tod hinauszuschieben, sieht Arendt in der potentiellen planetaren Auswanderung eine große Gefahr für weitere Weltentfremdung:

6 Arendt (1999[1958]: 18).

7 Arendt (1999[1958]: 9).

Die radikalste Veränderung in der menschlichen Bedingtheit, die wir uns vorstellen können, wäre eine Abwanderung auf einen anderen Planeten, [...]. Dies würde heißen, dass die Menschen ihr Leben den irdisch-gegebenen Bedingungen ganz und gar entziehen und es gänzlich unter Bedingungen stellen, die sie selbst geschaffen haben.⁸

Eine solche Existenz würde sich der „Rebellion des Menschen gegen sein eigenes Dasein“⁹ verdanken. Unter der Bedingung der Natalität zu stehen, bedeutet auch zu akzeptieren, als Mensch mit der Erde verbunden zu sein, statt der *Erdanziehungskraft* entfliehen zu wollen, wie es gerade die Raumfahrt möglich gemacht hat.

An dieser Stelle überschneiden sich Arendts technologiekritische Überlegungen mit denen Paul Virilios, denn auch für ihn sind die in Zusammenhang stehenden Entwicklungen von Raumfahrt und Eroberung des Körpers durch Genetik und Implantationen Anzeichen eines universellen Rückzugs aus der konkreten Wirklichkeit. Auf einen außerirdischen Raum hin orientiert zu sein, während unsere Körper nur für diese Biosphäre geschaffen sind, setzt die Entwicklung eines schwerelosen „*homme-planète*“¹⁰ voraus, ausgestattet mit einer „*physiologie humaine pan-planétaire*“¹¹. Anstelle der Biosphäre müsste dann eine künstliche Technosphäre treten. Virilio befürchtet durch die Eroberung des außerplanetaren und des virtuellen Raumes jedoch einen zunehmenden Weltverlust: „[...] l'échappée dans l'espace était aussi une perte de la Terre mère, du monde propre, une tentation d'aller coloniser d'autres planètes, d'autres satellites.“¹² Die fortschreitende Kolonisierung des menschlichen Körpers durch die nanotechnologische Miniaturisierung ist für Virilio die Fortsetzung der exzentrischen Kolonisierung der Geographie durch Kanäle, Brücken, Schienen- und Autobahnnetze und einer Luft- und Raumfahrt, die inzwischen an ihrem Ende angelangt sei.¹³ Nach der Kolonisierung der Erde, was eine mentale Verkleinerung der Erde durch die Aufhebung von Distanzen zur Folge hatte, erfolge nun die Kolonialisierung des Körpers durch die Technik:

8 Arendt (1999[1958]: 19 f.).

9 Arendt (1999[1958]: 10).

10 Virilio (1993: hier 145, im Original kursiv).

11 Virilio (1993: hier 145).

12 Virilio (1996: 49 f.). Virilio beruft sich dabei auf Berichte von Astronauten, die nach ihrer Rückkehr aus dem All nicht nur eine Art Schwindel sich selbst gegenüber empfunden hätten, sondern auch immer den Wunsch verspürt hätten, zur Erde zurückzukehren.

13 Vgl. Virilio (1993: 132). Selbst die Raumfahrt habe nach Überwindung der Schall- und Hitze-mauer mit der Nicht-Durchbrechung der Lichtmauer ihr Ende kosmologischer Beschleunigung erreicht.

Cette technologie [la nanotechnologie, N.U.] va miniaturiser, non pas le corps humain, mais ses propriétés. Elle va réduire les propriétés du vivant sous prétexte de les compléter et de les assister.¹⁴

Virilio sieht in dieser Entwicklung eine fatale Entleerung, Enteignung und Entweihung des Körpers¹⁵ und hält ihr entgegen:

Il ne faut plus fantasmer sur l'au-delà du monde, sur l'au-delà de la Terre et sur l'au-delà de l'homme. L'au-delà de la Terre, c'est la conquête spatiale, c'est ,on s'en va vers les étoiles'. C'est une illusion, il n'y a qu'une planète habitée. [...] Il faut aussi arrêter de fantasmer sur l'au-delà de l'homme avec la robotique. [...] Sur ce plan-là, l'homme est terminal, il est la clôture des merveilles de Dieu [...]. L'homme n'est pas le centre du monde, il est la fin du monde. Il n'y a pas d'homme améliorable. Il n'y a pas d'eugénisme de l'espèce humaine.¹⁶

Die künstliche Optimierung des Menschen lässt uns verstärkt in eine technologisch-wissenschaftliche Phase der Evolution eintreten und könnte zur Konsequenz haben, dass Naturbeherrschung in einen Akt der Selbstbemächtigung umschlägt. Allem Anschein nach ist die moderne Gentechnik, die eine Perfektionierung des Menschen verspricht, die Schlüsseldisziplin im vor uns liegenden Jahrhundert. Doch gebe ich mit den Worten Paul Virilios zu bedenken: „Il n'y a pas d'acquis technologique sans perte au niveau du vivant, du vital.“¹⁷ Virilio sieht in der Fusion von Technologie und Lebendigem einen vorläufigen Endpunkt technologischen Denkens, kulminierend in einem „homme-prothèse“ bzw. einem „*surhomme* nietzschéen“¹⁸.

Während bei Virilio überwiegend negative Folgen einer Erosion der Grenzen von Organismus und Maschine entworfen werden, sehen VertreterInnen der *Technosciences*¹⁹ durchaus positive Möglichkeiten in einer Welt aus hybriden Mischwesen und einer artefaktischen Natur. Vor allem die amerikanische Sozio-Biologin Donna Haraway, die naturwissenschaftliche Forschung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen verbindet, befürwortet einen neuen Umgang mit Mensch-Tier-Maschine-Konstrukten und fordert uns auf, das Bild des Cyborgs nicht mehr als ein feindliches wahrzunehmen, sondern „das Durcheinandergeraten aller Grenzen zu genießen und sie verantwortungsbewusst mit abzu-

14 Virilio (1996: 55).

15 Vgl. Virilio (1993: 147).

16 Virilio (1996: 86).

17 Virilio (1996: 54).

18 Virilio (1996: 55, im Original kursiv).

19 Der Begriff der *Technosciences* geht auf den französischen Soziologen Bruno Latour zurück und meint die neuen Informations-, Kommunikations- und Biotechnologien. Vgl. Latour (1991).

stecken“²⁰. Auch wenn spätestens seit Fritz Langs Film *Metropolis* weibliche Cyborgs eines der virulenten Themen der Science-Fiction sind, verkörpern diese Maschinenwesen in weiblicher Gestalt entweder eine Variation des *femme fatale*-Themas oder eine Allegorie der modernen Technik.²¹ Historisch gesehen vergriffen sich männliche Schöpfungsphantasien häufig an den Gesetzen von Mutterschaft, indem sie bei der Erschaffung eines künstlichen Menschen auf die Vermittlung durch einen Frauenkörper verzichteten.²² Für Haraway ist an der Cyborg-Phantasie gerade dieser Verzicht interessant. Trotz zweifelhafter Herkunft – „they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism“²³ – entsprängen Cyborgs nämlich keiner Mutter-Kind-Dyade kennzeichnenden originären Einheit mehr, oder anders formuliert, es gäbe keinen Ursprung im weiblichen Körper mehr. Haraway bezeichnet Cyborgs als Wesen ohne Herkunft, als hybride Chimären, die von jeglicher Unschuld befreit sind und nicht länger durch Polarität strukturiert werden.²⁴ Eine solche Reproduktionstechnologie zöge auch neue, subversive Formen generativer Verantwortung und neue Gestaltungen von Elternschaft nach sich. Ob eine Vergesellschaftung von Mutterschaft im Sinne Haraways den Frauen neue Spielräume eröffnet, bleibt noch zu entscheiden. Eine solche Welt wäre möglicherweise jenseits der Geschlechterdifferenz und den damit einhergehenden kulturellen und biologischen Ein- und Ausgrenzungsstrategien angesiedelt: „The Cyborg is a creature in a post-gender world.“²⁵ Spätestens seit Judith Butler wissen wir, dass Inszenierung von Identität und die positive Besetzung von Fragmentierung besonders für Frauen attraktiv zu sein scheint. Wenn leibliche Zeugung und Geburt abgeschafft wären, verlören Mutter- und Vaterschaft ihre biologische Grundlage, es entstünde eine Art Gemeinschaft, die nicht auf Blutsverwandtschaft basiert, sondern bestenfalls auf Affinität.²⁶ Es wäre womöglich eine symbolische Gemeinschaft, die die Gesetze der Geschlechterdifferenz überwunden hätte. Sicher ist, dass die Möglichkeiten neuer Generationenfolgen und neuer Spezies zweifellos an eine umfassende Reorganisation des Verhältnisses von Generativität und Geschlecht gebunden sind. Da

20 Haraway (1995: hier 165). Vgl. vertiefend zu Haraway u.a. auch den Beitrag von Brink (2004).

21 Vgl. den Beitrag von Florian Nelle in diesem Band.

22 Vgl. Bronfen (2000: hier 82).

23 Haraway (1991: 151).

24 Vgl. Haraway (1995: 168).

25 Haraway (1991: 150).

26 Vgl. Haraway (1991: 155).

die neuen Techniken Generativität tendenziell vom Geschlecht lösen, wird insgesamt die Biologie des Menschen relativiert. Primär ist es allerdings der Körper der Frau, in den die Reproduktionsmedizin eingreift, und es ist die gesellschaftliche Identität der Frau, die historisch durch die Generativität bestimmt wurde, denn schließlich haben Frauen eine lange Tradition von Diskursen über den Körper. Deshalb sollten gerade Frauen die Kontroverse über eine Neugestaltung der Generativität führen. Haraway plädiert diesbezüglich dafür, nicht weiter auf dem Organischen zu bestehen und ihm das Technische entgegenzusetzen. Sie vermutet, dass „im Zusammenbruch der sauberen Trennungen zwischen Organismus und Maschine Möglichkeiten liegen, die uns Feministinnen enorm bereichern könnten, würden wir sie ergreifen“²⁷. Leider stellen im Comic-Genre Zukunftsentwürfe aus weiblicher Feder noch immer eine Leerstelle dar.

Auf der Folie der skizzierten Thesen von Arendt, Virilio und Haraway sollen die Gefahren und Möglichkeiten hybrider Kreationen am Beispiel der Bilalschen Comic-Alben abgewogen werden. Kann uns doch der Comic als ein Medium der Konstruktion polymorpher Menschenbilder anregen, unsere Vorstellung vom Gattungswesen Mensch neu zu überdenken.

II. Mythologie und Mutanten im Comic – Enki Bilal

Seit seinen fiktiven Comic-Reportagen *Légendes d'aujourd'hui*²⁸ gehört Enki Bilal zu den herausragendsten Comic-Zeichnern im französischsprachigen Raum.²⁹ Im Mittelpunkt des Geschehens steht zumeist weniger die Aktion als die Interaktion zwischen den Figuren. Vielleicht ist dies ein Grund, warum er in dieser sonst so von Männern be-

27 Harway (1995: 181).

28 Es handelt sich dabei um fünf Alben, die Bilal nach Szenarios von Pierre Christin gestaltete: *La Croisière des oubliés* (1975), *Le Vaisseau des pierres* (1976), *La Ville qui n'existe pas* (1977), *Les Phalanges de l'ordre noir* (1979) und *Partie de chasse* (1983). Der Zusammenhalt der fünf Episoden ergibt sich weniger aus einem wiederkehrenden Serienhelden, als vielmehr aus einem typischen Erzählmuster: Immer setzt sich eine heterogene Gruppe von Personen gegen Angriffe machthungriger Gegner zur Wehr. Dabei rückt der eigentliche Konflikt gegenüber der Analyse der Beziehungen untereinander in den Hintergrund.

29 So wurde sein Schaffen mit einer Ausstellung unter dem Titel „enkibilalandeuxmilleun“ in Paris (Januar bis April 2001) geehrt; von November bis Dezember 2001 war sie auch in Liège (Belgien) zu sehen, vgl. Moulier Boutang (2001). Paris. Ferner würdigte der Fernsehsender ARTE seine Arbeit mit der Dokumentation „Revue: Enki Bilal – Le Film du sommeil“ unter der Regie von Claude Ventura (gesendet am 1. November 2002).

herrschen und konsumierten Medienform auf starkes Interesse bei Frauen stößt.³⁰ Bilal sind eine große zeichnerische Ästhetik, atmosphärische Dichte und Experimentierfreudigkeit zu eigen.³¹ Selbst wenn die Mehrzahl von Bilals Comics in der Zukunft spielen, bleibt der Bezug zur Gegenwart und zur Vergangenheit stets gewahrt. Bilal sagt über sein Schaffen: „Je dirais que c’est une réflexion prospective sur notre monde présent mais de manière décalée dans le futur.“³² Mythische Stoffe werden, wie in der Nikopol-Trilogie, im Zeichen der neuen Technologien neu erzählt. Seine Bildsprache und sein Detailreichtum überraschen durch Realismus, lassen aber auch dem Phantastischen, Unwirklichen und Irrationalen Raum. Mittels Illusionierung³³ gelingt es ihm, einen fiktionalen Raum zu entfalten, ohne darauf zu verzichten, seinen Comics einen dokumentarischen Charakter zu verleihen. In zahlreichen Bildgeschichten dienen Fotografien als Vorlagen, die er retouchiert und zeichnerisch verfremdet.³⁴ Ein solches Vorgehen kennzeichnet Bilals Wunsch, Realität und Authentizität einfließen zu lassen. Neben der großen zeitlichen und räumlichen Spannbreite – durch ständige Zeitsprünge und Schauplatzwechsel – sind seine Arbeiten immer auch bemerkenswerte Genre-Montagen, zusammengesetzt aus Mythologie, Verschwörungsgeschichte, Verwechslungskomödie, Science-Fiction und Poesie. Gerade diese dem Comic so eigene künstlerische Leichtigkeit, sein großes kreatives Potenzial und seine spielerische Einstellung zur Kunst und zum Schreiben sollen mich im Folgenden leiten.

Bilals Nikopol-Trilogie umfasst folgende Titel: *La Foire aux Immortels* (1980), *La Femme piège* (1986) und *Froid Équateur* (1992). Der erste Band, *La Foire aux Immortels*, illustriert Groß-Paris im Jahr 2023 als

30 Vgl. Mietz (1990: hier 5) und Moulier Boutang (2001: 44).

31 Anfangs von Moebius beeinflusst, entwickelte Bilal nach und nach einen völlig eigenen Stil. Seine ersten Arbeiten kann man am treffendsten als Schraffurtechnik in schwarz-weiß oder Runzel-Technik bezeichnen. Ab Mitte der 1970er Jahre begann er mit der Direktkolorierung zu experimentieren, eine Technik, die den französischen Comic bis heute prägt. Moebius hat eine solche Farbtechnik erstmals angewandt; sie verhindert, dass die Strichzeichnung bei der Kolorierung übermalt wird, und sie erlaubt dem Zeichner, verschiedene Farbwirkungen auszuprobieren. Die Farben werden nicht mehr im Nachhinein auf einen Andruck der Schwarz-weißzeichnungen aufgetragen, sondern vom Künstler direkt, ohne Vorzeichnung, auf die Originale, was den Bildern eine fast dreidimensionale Plastizität verleiht. Die Direktkolorierung hat eine Aufhebung der Trennung von Original und Farbe zur Konsequenz.

32 Bilal / Dreesens (1994: 1).

33 Gerade diese illusionsbildende Kraft ist besonderes Charakteristikum der Erzählform Comic. Vgl. Tischer (1994: 401) und Knigge (1996: 326).

34 Vgl. ferner die Alben: Los Angeles (1984), Hors-Jeu (1987), Cœurs sanglants et autres faits divers (1988), Le Sarcophage (2000).

einen diktatorischen, postatomaren Stadtstaat, dessen anwachsende Randbezirke nur durch eine Miliz ruhig gehalten werden.³⁵ Das von der privilegierten Klasse bewohnte Zentrum steht der von Verelendung geprägten Peripherie gegenüber, die ein Auffangbecken sowohl für groteske planetarische Mutanten als auch für außerplanetarische Lebensformen darstellt:

La division de la ville en deux arrondissements, inégaux à tous points de vue, semble elle-même plus que jamais irréversible [...] le premier, qui forme le centre, abrite une société favorisée, une armée régulière imposante et la classe dirigeante – le second, qui ceinture le premier et qui s'étire à perte de vue, est devenu, depuis la mise en fonction d'un énorme astroport, le carrefour d'aventuriers et d'extraterrestres de tout poil.³⁶

Dieses „univers de dégénérescence de misère et de crasse“³⁷ ist immer wieder Auslöser von Epidemien und Mutationen. Hier deutet sich bereits an, dass Bilals Mutanten keine gelungenen Produkte biotechnischer Visionen darstellen. Wenn man darüber hinaus die Peripherie als Ort ethnischer Markierungen und die dort lebenden Menschen als „Araber und Schwarze[n] der Zukunft“³⁸ interpretiert, kann von einer zukünftigen gelungenen ethnischen Kreolisierung kaum die Rede sein (vgl. Abb. 1).

Bilals Bilder sind eher ein zynischer Diskurs über *métissage* und *créolisation*.³⁹ Bedeutsamerweise droht das Periphere zunehmend das Zentrum zu überwuchern, denn selbst auf dem Eiffelturm haben sich riesige amorphe Wesen niedergelassen. Dieses Bild liest sich wie eine Metapher für aktuelle Prozesse, für frühere Randbezirke, die sich nun in das Zentrum schieben, so wie für die Bewegung der ehemaligen Kolonien zu den Metropolen. Bilals Stadtbilder wirken wie die Illustrierung der Virilioschen Überlegungen zum Niedergang der Metropolen. Die Großstadt, die zum feindlichen Lebensraum geworden ist, und die

35 Die Tristesse der Vorstädte beschreibt auch der französische Zeichner Hervé Baru. In seinem Comic *Bonne année* (1998) beschreibt er ein Frankreich, in dem zum Jahreswechsel 2014/15 die extreme Rechte die Regierung übernommen und die *banlieue* von Paris abgeriegelt hat, um Unruhen zu verhindern. Vgl. auch Cazas (alias Philippe Cazamayou) Attacke gegen eine entmenschlichte Architektur und Städteplanung in seiner Serie *Scènes de la vie de banlieue* (1977).

36 Bilal (2001 a: 7).

37 Bilal (2001 a: 7).

38 Mietz / Nielsen / Hamann (1999: hier 70).

39 Kreolisierung meint hier das anthropologische, sozio-historische Phänomen des Kulturkontaktes, vgl. Glissant (1990) und spezieller die Studie von McKinney (1997).

„Menschen ohne Erde, Luftpiraten“ hervorbringt sowie „Passagiere im Umlauf“⁴⁰ – wie Virilio warnend schreibt – sehen wir von Bilal in Bildern entworfen.



Abb. 1: Nikopols Ankunft im Paris der Zukunft

Über dieser düsteren, maroden Szenerie taucht plötzlich über dem Raumflughafen ein pyramidenförmiges Raumschiff mit den altägyptischen Göttern der Unsterblichkeit auf, denen der Treibstoff ausgegangen ist. Parallel dazu setzt ein zweiter Erzählstrang ein: Die Serienfigur Alcide Nikopol, die 1993 wegen Fahnenflucht in den Kosmos verbannt wurde, kehrt nach einem dreißigjährigen genreüblichen Kältetiefschlaf wieder zur Erde zurück. Vor der herbeieilenden Miliz rettet ihn der Gott Horus, der ihm auch das beim Sturz auf die Erde verlorene Bein durch eine Bahnschiene ersetzt. Horus bemächtigt sich Nikopols, indem er dessen Gedanken manipuliert und dessen Körper zur Materialisierung benutzt. Nikopol fungiert als Automat, der jegliche Autonomie verloren hat. Als Horus seinen *Wirtskörper* für kurze Zeit verlässt, gebieten ihm die übrigen Gottheiten Einhalt und ermöglichen Nikopol die Machtübernahme. Doch ohne Horus, gleichsam ohne Programmierung,

40 Virilio (1977: hier 61 f.).

verfällt Nikopol der Amnesie und befindet sich schließlich Baudelaire zitierend in einer psychiatrischen Klinik: „Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!“⁴¹ Er wird rasch durch seinen Sohn ersetzt, den er 30 Jahre zuvor noch herkömmlich gezeugt hatte, von dessen Existenz er aber nichts wusste. Vater und Sohn sind als Doppelgänger gestaltet, die Aussehen, Alter und Namen teilen. Nikopol Jr. setzt der Diktatur ein vorläufiges Ende. Dennoch stehen am Ende zwei gebrochene Figuren: Horus und Nikopol Sr.⁴² (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: Außenseitergemeinschaft: Nikopol Sr. und Horus

III. ‚Tiefgekühlt‘ trifft ‚unterkühlt‘

Die Handlung des zweiten Bandes, *La Femme piège*, spielt zwei Jahre nach den Ereignissen um Horus und Nikopol. Letzterer ist immer noch in der Pariser Psychiatrie, aber wieder Herr seiner Sinne, doch nicht er ist die tragende Figur dieses Bandes. Im Mittelpunkt steht Jill Bioskop,

41 Charles Baudelaire: *Les Litanies de Satan*, zit. nach: Bilal (2001 a: 68).

42 Vgl. Kaps (1993: hier 19).

eine durch unterkühlte Erotik faszinierende Frau: Haare, Augen, Tränen, alles in Blau. Sie wirkt kalt, distanziert, depressiv, verletzlich und voller Angst. *La Femme piège* markiert eine Art Gefühlsstau und psychische Sterilität. Die Menschen bleiben isoliert voneinander, sie wirken künstlich und unwirklich.⁴³ Die Gesichter der Charaktere sind merkwürdig artifiziell und versteinert. Selbst das Ende, die angedeutete Liebesgeschichte zwischen Nikopol Sr. und Jill, bleibt auffällig emotionslos. Diese Emotions- und Bewegungslosigkeit manifestiert sich auch im formalen Aufbau des Albums. Das Comic setzt sich aus aneinandergereihten Momentaufnahmen, aus Standbildern zusammen, die so gut wie ohne *Speedlines*⁴⁴ auskommen. Bilal setzt dabei auf großflächige *Panels*,⁴⁵ meist ohne Sprechblasen, stattdessen mit Untertiteln, die den inneren Monolog der Figuren widerspiegeln. Erkennbar ist dieser Stillstand nicht nur am formal-ästhetischen Aufbau, sondern ebenso anhand der spezifischen Geschlechterrollen. Bei der Gestaltung der Physiognomien sind den Geschlechtern unterschiedliche Stilformen zugeordnet. Die alabastergleichen Gesichtszüge Jill Bioskops stehen komplementär zu zerfurchten, kantigen Männergesichtern und der stets verwundeten und reichlich bandagierten Serienfigur. Es ist sicherlich kein Zufall, dass gerade der Band, der das Thema Stagnation gestaltet, eine weibliche Hauptfigur hat.

Wie Nikopol hat auch Jill mit traumatischen Erfahrungen zu kämpfen, weshalb sie zunehmend einer Droge verfällt, die es ihr unmöglich macht, zwischen Wirklichkeit und Traum zu unterscheiden. Als Jill eine Reportage über eine Weltraum-Expedition schreiben soll, kreuzen sich die Wege von Nikopol, Horus und Jill, denn an Bord der Expedition befindet sich Horus, der sich diesmal den Körper einer Astronautin zur Materialisierung zueigen gemacht hat. Gleichzeitig beschließt Nikopol sein bruchstückhaftes und entwurzeltes Leben wieder in den Griff zu bekommen, indem er Horus aufsucht. Er erklärt seinem Sohn:

43 Nicht zufällig wird in den Comic-Reportagen *Cœurs sanglants* (1988) von Bilal / Christin allen Opfern das Herz herausgerissen. Es handelt sich dabei um einen Comic mit fiktiven Menschen in einer relativ realistischen Welt.

44 *Speedlines* sind Bewegungslinien, um die Schnelligkeit einer Person oder eines Fahrzeugs anzudeuten.

45 *Panel* meint das Einzelbild einer Bildkette.

Je n'arriverai pas à m'adapter à cette époque et à ses sociétés [...] retourner vers Horus c'est retrouver les rails de l'absurde et de l'irrationnel qui m'ont amené ici depuis ce triste jour de 1993 [...] autant assumer mon invalidité de l'âme et mon infirmité temporelle [...] autant aller jusqu'au bout [...].⁴⁶

Nikopol schlägt Horus eine Art Zweckgemeinschaft vor, die auf Machtteilung hinausläuft:

Tu sais Horus, j'ai beaucoup réfléchi à notre situation et à ce que pourraient être nos rapports [...] on est en train de devenir des paumés intégraux tous les deux [...] chacun dans son coin [...] toi dans une sphère divine qui me dépasse et qui te fais chier, et moi dans une communauté humaine que tu méprises et dans laquelle moi je me sens totalement déphasé [...] Alors ce que j'ai à te proposer c'est ni plus ni moins une association [...] à l'essai [...] avec des règles bien précises [...] un contrat moral si tu préfères [...] on s'en sortira mieux en étant complémentaires.⁴⁷

Die Angst des Schöpfers vor der Rebellion seiner Kreatur – ein Grundthema im Kontext des künstlichen Menschen –, hat Bilal dahingehend variiert, dass beide einen Pakt schließen. Im Gegenzug für die Bereitstellung seiner Körperhülle fordert Nikopol von Horus, Außergewöhnliches zu erleben, aber vor allem mehr Menschlichkeit. Sie bilden eine Außenseitergemeinschaft, in die sie auch Jill einbeziehen. Gemeinsam fliehen sie aus Berlin vor den ägyptischen Göttern nach Kairo. Doch auch von dort müssen sie erneut aufbrechen und zum Schluss deutet sich ein Leben auf der Flucht an, welches den Gegenpol zum bisherigen Stillstand bildet.⁴⁸

IV. Parallelmenschen auf der Suche nach Identität

In Bilals drittem Band, *Froid Équateur*, tritt der innere Monolog zugunsten des Dialogs zwischen den Figuren zurück.⁴⁹ Insgesamt bedient sich Bilal hier wieder mehr traditioneller Erzählmittel, wir treffen erneut auf echte Bilderfolgen statt auf Momentaufnahmen.⁵⁰ Hier stehen auch wieder männliche Protagonisten im Vordergrund. Spielten die vorangegangenen Bände noch überwiegend auf dem europäischen Kontinent, so geht es im letzten Band der Trilogie um den Konflikt

46 Bilal (2001 b: 44).

47 Bilal (2001 b: 53).

48 Solch ein offenes Ende, ein sog. *cliff hanger* (spannende Szene am Ende, die Neugier wecken soll) entspricht der auf Fortsetzung setzenden Konzeption von Comics.

49 Mit einer Startauflage von 230.000 Exemplaren ist es eines der erfolgreichsten Erstveröffentlichungen eines Erwachsenencomics, das nicht in einem Magazin vorpubliziert worden war.

50 Vgl. Kaps (1993: 17).

zwischen nördlicher und südlicher Hemisphäre. Zentraler Schauplatz ist *Équateur-City*, eine zu Beginn der dreißiger Jahre des 21. Jahrhunderts alles erfassende Mafiosi-Stadt – „cosmopolite et animalière“⁵¹ –, welche die südliche Hemisphäre beherrscht.

Der dritte Band steht zudem ganz im Zeichen der Suche: Nikopol Jr. hat seine politische Karriere aufgegeben und forscht nach seinem Vater. Jener hat durch den Verlust seiner Geliebten seine Sprachfähigkeit verloren und ist deshalb auf der Suche nach Jill Bioskop und ihrem gemeinsamen Kind.⁵² Erst nachdem Horus wieder zu seinen Göttern zurückgekehrt ist und einen Nikopol ohne Gedächtnis zurücklässt, beginnt dieser sich mittels Baudelaire neu zu rekonstruieren. Doch statt auf Jill zu treffen, verliebt er sich in die Genetikerin Yéléna Prokosh-Tootobi, die eigentlich die Geliebte seines Sohnes ist. Da den Sohn schließlich dasselbe Schicksal wie seinen Vater ereilt – er wird in einen dreißigjährigen Kältetiefschlaf versetzt und ins All verbannt –, kann hier Nikopol Sr. das Leben seines Sohnes nahtlos fortführen. Indem der Vater die Geliebte des Sohnes übernimmt, verkehrt sich das ödipale Muster. Bei einem letzten Wiedersehen von Nikopol Sr. und Jill kann sich keiner von beiden an eine gemeinsame Geschichte erinnern. Ein Happy-End will sich nicht einstellen. Bilals Vision drückt sich in Bildern vom Überleben in finsternen Zeiten aus, umrahmt von ausweglosen Liebesgeschichten, die schon zu Beginn auf ihr Ende verweisen:

Enki Bilals Ding, das ist die Wüste unserer Großstädte, das voll ausgekachelte Krankenhaus-Feeling, die kalte Tragik der verschütt gegangenen Gefühle, Depressionen – Neon-Poesie.⁵³

Alcide Nikopol Sr. lässt in mehrfacher Hinsicht eine Doppelidentität erkennen. Einerseits benutzt Horus seinen Körper zur Materialisierung und reduziert ihn damit zum Automaten, andererseits muss Nikopol mit einem Sohn zurechtkommen, der als Alter Ego fungiert. Dieses Verdoppelungsspiel wird nicht selten auf die Spitze getrieben und macht es den LeserInnen nicht immer leicht, den Überblick zu behalten.⁵⁴

51 Bilal (2001 c: 16).

52 Dieses Kind, welches genetisch fragwürdig ist und gewisse Anomalien aufweisen soll, könnte auch Produkt einer möglichen hybriden Verbindung zwischen Jill und Horus sein, bzw. einer doppelten Vaterschaft (Horus im Körper Nikopols). Doch diesen Aspekt kann ich hier leider nur anreißen.

53 Rossi Schreiber, zit. nach: Mietz (1990: 24).

54 Überdies wird die Nikopol-Saga parallel zur erzählten Zeit innerhalb des Comics verfilmt, was eine nochmalige Verdoppelung nach sich zieht.

Besonders aufschlussreich ist Nikopols Kleidungsmaskerade im ersten Band. Manipuliert durch Horus schlüpft er zunächst von einer Haut in eine andere, vom Astronautenanzug in eine mittelalterlich wirkende Straßenkleidung, dann in die Uniform eines Wachposten, danach sehen wir ihn als Eishockey-Spieler,⁵⁵ anschließend in einem altmodischen Anzug, sodann als Gouverneur in der Maskierung der Herrschenden und zuletzt in Anstaltskleidung der Psychiatrie. Diese permanente Kostümierung ist offenkundiger Ausdruck seiner emotionalen Verunsicherung. Sie erschwert es ihm, sein eigenes Ich als einheitlich und intakt zu erleben. Wir erleben einen Protagonisten, der über keinerlei psychisches Gleichgewicht verfügt. Zudem wird die Idee, Identität sei ein Patchwork, das man nach Belieben mit Versatzstücken zusammenbasteln kann, in Frage gestellt. Der Serienfigur fehlt für die Integrationsleistung, um Bruchstücke ihrer selbst zusammenzusetzen, die Fähigkeit, Erlebnisse der Vergangenheit zu erinnern und zu strukturieren und sie als Hintergrundfolie für gegenwärtige Handlungen zu benutzen. Nikopol ist innerhalb des Comic-Genres eine fragile, prozesshafte und ambivalente Figur, die verschiedene Entwicklungen durchlebt, doch die wenigsten *Abenteuer* meistert. Stets ist Nikopol damit beschäftigt, sich einen Überblick über seine Situation zu verschaffen. Eigenverantwortliches Handeln ist ihm nur bedingt möglich, denn entweder missbraucht Horus ihn für seine Zwecke oder er taumelt macht- und orientierungslos durch eine ihm fremd gewordene Welt. Es gibt für ihn keine Werte mehr, die es zu verteidigen, und keine Ziele mehr, die es zu erreichen gilt. Seine Zivilisation scheint ihm nicht verteidigungswürdig und selbst Horus ist kein mutiger Verfechter von kollektiven Idealen. Beide erscheinen wie die Parodie klassischer Superhelden. Sieht man z.B. Nikopol und Horus leger auf dem Bett eines Hotelzimmers sitzen, fällt es schwer zu ent-

55 Sport ist bei Bilal immer gleichgesetzt mit Krieg. So dient das Eishockey-Spiel genauso wie der Boxkampf mit anschließendem Schachspiel auf Leben und Tod, in der die nördliche gegen die südliche Hemisphäre antritt (im dritten Band der Nikopol-Trilogie), der diktatorischen Machtdemonstration. Eine ähnliche Sicht auf den Fußball der Zukunft entwirft Bilal in seiner Comic-Reportage *Hors-Jeu* (1987): Ein ehemaliger Fußballjournalist berichtet gegen Mitte des 21. Jahrhunderts von dem Niedergang dieser Sportart. Die Spieler sind durch technische Interventionen, künstliche Gliedmaßen, verhaltenssteuernde Konditionierungen, Drogenpräparate und chirurgische Eingriffe in das zentrale Nervensystem zu hochtrainierten Mensch-Maschinen mutiert. Und die bei solchen Mannschaftssportarten auftretende Dynamik, die sich in Form von Aggressivität äußert, hat sich so stark auf die Zuschauer übertragen, dass Massenveranstaltungen zum Tode von Tausenden von Menschen führen. Vgl. ferner die Studie von Rauch (1992).

scheiden, wer bizarrer scheint (vgl. Abb. 2). Nikopol wirkt mit seiner Stahlprothese ähnlich artifiziell wie Horus mit seinem fast menschlichen Körper.

Im dritten Band durchläuft neben dem Vater auch der Sohn eine dauernde Mimikry. Er wechselt vom schwarzen Sakko (dies erinnert an das letzte Erscheinungsbild des Vaters) zu einer Jacke mit auffälligem Giraffenmuster. Beim Einreisen nach Äquator-City kommt er zusammen mit den Tieren vorläufig in Quarantäne. Das Leben seines Vaters partiell wiederholend (Psychiatricaufenthalt), trägt er dort eine Art Anstaltskleidung. Später legt er sich ein neues Outfit zu: einen schwarzen Mantel aus Pantherimitat mit Leopardenhüte; ein Sakko mit Zebra- muster lehnt er wegen der zu vermeidenden Extravaganz ab. Gerade diese redundant auftauchenden Kleidungsstücke dienen den LeserInnen der Wiedererkennung und Zuordnung der Figuren (vgl. Abb. 3).



Abb. 3: Kleidungsmaskerade des Nikopol Jr.

Das Doppelgängertum soll aber nicht nur für Verwirrung und Verwechslung sorgen, sondern ist Ausdruck innerer Zerrissenheit auch auf Seiten des Sohnes.⁵⁶ Seine dauernde Kleidungsmaskerade ist Teil der Suche nach dem Vater, und das Motiv der Vatersuche bedeutet immer

⁵⁶ Allen literarischen Figuren, die sich mit einem Doppelgänger auseinander zu setzen haben, fehlt es an Ich-Stärke, deren es bedarf, um die eigene Identität zu wahren und diese gegen andere abgrenzen zu können. Vgl. Hildenbrock (1986: 272).

auch Identitätssuche. Doch die Suche des Sohnes ist überschattet vom identitären Unbehagen des Vaters, der selbst auf der Suche nach den eigenen Wurzeln und einer emotionalen Beziehung ist. Der gemeinsame Nenner, auf den beide Comic-Bände (Teil I und III) sich bringen lassen, ist die Identitätssuche des Sohnes, die jene des Vaters widerspiegelt. Die Frage nach dem Ursprung und damit nach der Natalität (wer bin ich? woher komme ich? wen habe ich gezeugt?) steht im Zentrum der Bilalschen Science-Fiction. Die von ihm entworfenen Parallelmenschen entspringen zwar keiner künstlichen Verdoppelung, aber es werden Themen angesprochen, die mit künstlich hergestellten Menschen in Verbindung stehen bzw. mit der Reproduktionsmedizin bereits einhergehen: Die Aufhebung der linearen Zeit, der Ordnung der Geschichte, der Generationenfolge und der Familienstruktur durch die Relativierung von Eltern- und Mutterschaft. Durch neuartige Genealogien von Körperteilen und -substanzen werden bereits jetzt neue Formen von Körperverbindungen zwischen einzelnen Individuen geschaffen, die unsere antiquierten Vorstellungen von *Blutsverwandtschaft* in Frage stellen. Das einzelne Subjekt scheint sich zunehmend aufzulösen. Die Existenz unseres Körpers bietet demnach keine Garantie mehr dafür, eine Einheit zu bilden.

Bilals Protagonisten kämpfen eigentlich nie um Anerkennung, sondern immer nur für ihre Selbstfindung und Handlungsfähigkeit. Die wird aber durch Bilals Gestaltung von zwei Parallelmenschen *ad absurdum* geführt. Der Doppelgänger verhöhnt die Idee der Selbstidentifikation und die der irreduziblen Einzigartigkeit des Individuums, welche doch als höchste Stufe menschlicher Entwicklung gelten. Der Doppelgänger ist stets Konkurrent, Gegenspieler der Ich-Bildung, er erweckt Furcht vor Identitätsverlust und vor entseelender Normierung. Identitätskrise und Parallelschöpfung bedingen sich gegenseitig.

V. Vom Ende der Humanität

Selbstfindung ist an Geschichte gebunden. Über die eigene Vergangenheit Bescheid zu wissen, scheint wichtig zu sein, um eine Zukunftsperspektive entwickeln zu können. Das Gedächtnis dient als Speicher für kollektive und individuelle Geschichte. So lässt sich festhalten: Das Handeln des Menschen ist an eine bestimmte Integrationsfähigkeit gebunden, nämlich Zusammenhänge trotz Vereinzelung und Unübersichtlichkeit her-

zustellen. Gerade die Fähigkeit zur Erinnerung, um Vergangenes zu strukturieren, gehört zum Wesen des Menschen. Durch Erinnerung erlebt der Einzelne die Kontinuität seines Ichs und vermag sich auf der Basis der zuvor gemachten Erfahrungen in der Welt zu orientieren. In einem Interview sagt Bilal:

Il y a tout le bagage que l'on transporte en tant qu'être humain. Je crois énormément à la mémoire. J'ai une mémoire très sélective que j'utilise de manière très abstraite et que je mets au service de mon travail de créateur.⁵⁷

Ohne Erinnerung gibt es auch keine Bindung zu anderen Menschen und gerade dieses Angewiesensein auf seine Umwelt ist für Bilal elementar: „Il n'y a rien de plus important [...] que les rapports de l'être humain au monde qui l'environne.“⁵⁸

Im Zentrum der Motivkette von Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen steht bei Bilal die Suche der Figuren nach ihrer Geschichte; selbst eine fatale Herkunft wird dem Nichtwissen vorgezogen.⁵⁹ Oder aber die Vergangenheit ist so erdrückend, dass keine Gegenwart möglich ist. In diesem Fall wäre Vergessen ein Glück, denn es würde die Gegenwart erfahrbar machen. Die Tragödie steht bei Bilals Figuren nicht erst bevor, sondern hat sich schon längst ereignet. Sie wird noch dadurch gesteigert, dass die Menschen stets vom Vergessen oder von Manipulation bedroht sind: Der Protagonist Nikopol Sr. hat zunächst drei Jahrzehnte schlafend im All verbracht, später kämpft er gegen Amnesie und befindet sich in der Psychiatrie. Nikopol ist durch seine dreißigjährige

57 Bilal / Dreesens (1994: 1). Auch bei Yslaire bestimmen Emotionen, Stimmungen und Erinnerungen das Geschehen. Lässt uns Enki Bilal einen Blick auf das kommende Jahrhundert werfen, so lässt Yslaire noch einmal das vergangene Jahrhundert Revue passieren. Die Schnittstelle der beiden Künstler liegt beim Thema Gedächtnis und Identität. Genau wie Bilal mischt Yslaire historische Dokumente und Fotografien mit Imaginärem, was eine Fiktion bewirkt, die auf Realitätsnähe bedacht ist. Yslaires Erzählkonzept ähnelt dem von Bilal. Er hat seine Geschichte *Le XX^e ciel* (1998 – 99) ebenfalls auf drei Bände festgelegt, von denen bislang zwei Bände erschienen sind. *Le XX^e ciel* ist ein Comic für das 21. Jahrhundert, welcher das 20. Jahrhundert reflektiert. Die fiktive Protagonistin Eva Stern wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboren, erlebte zwei Weltkriege, die erste Mondlandung, den Vietnam-Krieg und die sich daran anschließenden Revolten mit all ihren gesellschaftlichen Umwälzungen. Eva Stern ist Psychoanalytikerin und demzufolge steht die sensible Interaktion zwischen Menschen im Vordergrund. Im März 1998 erhält sie eine auf den 31. Februar datierte E-Mail von @anonymous. Die E-Mail enthält keinen Text, lediglich Fotos mit Datums- und Ortsangaben. Es folgen weitere E-Mails, in denen Bilder miteinander verlinkt sind. Die ausgelösten Assoziationsketten konfrontieren Eva Stern mit ihrer Vergangenheit. Den Bildern gemein sind die in der Bildgeschichte durchgehaltenen Leit motive des Engels, der Fliegerei und des Sterns, welche die an sich unzusammenhängenden Nachrichten miteinander verbinden.

58 Bilal / Dreesens (1994: 1).

59 Vgl. die Bildgeschichte *Ophiucus*. In: Bilal (1997).

Verbannung seiner sozialen Bedingungen beraubt und seine Sinnsuche in einer entmenschlichten und degenerierten Welt misslingt. Auch die weibliche Protagonistin Jill Bioskop verfügt aufgrund ihres Drogenkonsums nur über ein amputiertes Erinnerungsvermögen.⁶⁰ Selbst die Flucht des Protagonistenkollektivs (Nikopol, Jill, Horus) am Ende des zweiten Bandes charakterisiert den Wunsch, der jeweiligen subjektiven Geschichte zu entgehen, was zwangsläufig misslingen muss: Die Liebe zwischen Jill und Nikopol zerbricht. Zum Schluss der Trilogie begegnen sich beide wie zwei Fremde, mit dem vagen Gefühl, sich einmal gekannt zu haben. Nachdem Nikopol Sr. im dritten Band erneut der Amnesie verfällt, versucht er, sich mit Hilfe von Baudelaire neu zu rekonstruieren. Es ist kein Zufall, wenn Nikopol wiederholt Baudelaires Gedicht *Le Revenant* zitiert, ist doch auch er ein Wiedergänger, der mit seinem früheren Leben nicht wirklich in Verbindung steht. Bisherige Grundbedingungen menschlicher Existenz, wie auch Arendt und Virilio sie formuliert haben (Natalität, Pluralität, zwischenmenschliche Bindungen, Bindung an die Erde, Alter, Tod), scheinen aufgehoben. Die programmierte Hauptfigur sieht sich trotz (oder gerade angesichts) ‚göttlicher‘ Optimierung und künstlicher Prothesen nicht als ungeteilter Autor seines Lebens.

Angst vor Manipulation, globaler Gedächtnisverlust, Verschwinden von Wissen, Humanität und Verantwortung in einer nahen Zukunft sind auch die zentralen Themen von Bilals Album *Le Sommeil du monstre* (1998), einer auf zehn Jahre projektierten Comictrilogie. Ausgangspunkt einer in der Zukunft angesiedelten Handlung ist der Jugoslawienkrieg. Nach Nikopol, Horus und Jill stehen wieder drei Protagonisten im Mittelpunkt der Erzählung. Es ist die Geschichte von Nike, Leyla und Amir, die 1993 als verwaiste Säuglinge im zerstörten Sarajevo geboren wurden.⁶¹ Dreißig Jahre später sieht sich die Welt mit einer alles zerstörenden Herausforderung konfrontiert: Ein religiöser Orden (*Obscurantis Order*) beabsichtigt, jede Form von Erinnerung, Bewusstsein, Kommunikation, Kultur und Wissenschaft zu eliminieren. Ein solches „programme de révisionnisme historique“⁶² oder, anders formuliert,

60 Vgl. (Bilal 2001 b: 59).

61 Auch dieses Album dokumentiert Bilals Liebe zum Film. So wie die Figur des Nikopol die Züge von Bruno Ganz trägt, so erinnert die Figur der Leyla an die rothaarigen Protagonistinnen aus *Lola rennt* und *Le Cinquième élément*. Auch die fliegenden gelben Taxis sind eine Hommage an Jean-Claude Mézière und dessen Entwürfe für Luc Bessons Kinofilm.

62 Bilal (1998: 21).

eine „tabula rasa planétaire généralisée“⁶³ hat zum Ziel, die Geschichte zurückzudrehen auf die Zeit vor Humanismus, Renaissance und Aufklärung, eben vor der modernen Ratio. „Le langage est ‚purifié‘ et seul 499 mots sont autorisés et enseignés.“⁶⁴ In *Le Sommeil du monstre* weiß, genau wie in *Blade Runner*, niemand mehr, wer Replikant und wer Original ist. Menschenähnliche Wesen haben die Gesellschaft längst unterwandert. Selbst der eigene Körper bietet keinen Schutz mehr vor Manipulation. Androide werden benutzt, indem sie über Hautkontakt den jeweiligen Menschen manipulieren.

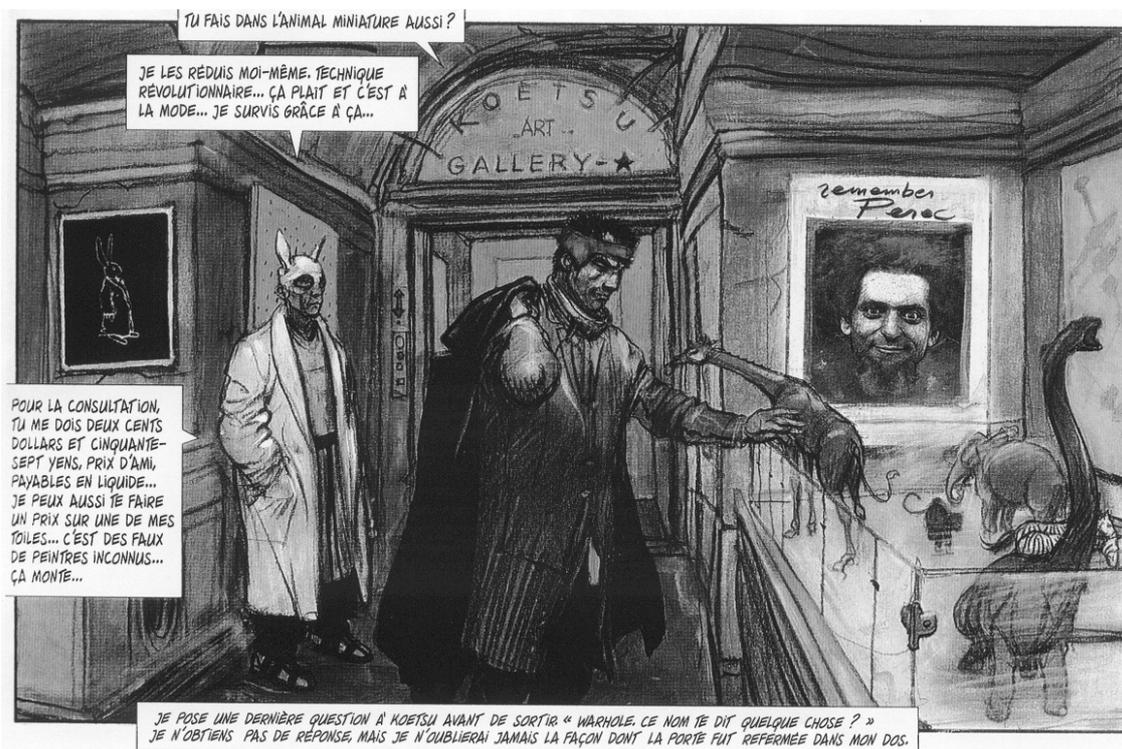


Abb. 4: Nike Hatzfeld

Im Mittelpunkt der Handlung steht die Figur Nike Hatzfeld, die für die Zentralbank der Welterinnerung als Chefprogrammierer arbeitet.⁶⁵ Um sein außergewöhnliches Erinnerungsvermögen auszulöschen, soll er eliminiert werden. Dafür wird ihm zunächst ein Empfänger ins Gehirn eingesetzt. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der Arzt, der diesen Fremdkörper zu entfernen versucht, ein Portrait von Georges Perec an der Wand hat (vgl. Abb. 4). Steht doch gerade dieser Autor mit seinen

63 Bilal (1998: 26).

64 Bilal (1998: 26).

65 Nike lässt sich auch als Anagramm von Enki lesen.

Listen, Klassifizierungen und seinem ausgeprägten Bedürfnis, alles zu konservieren, in besonderer Weise für schriftstellerische Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit, insgesamt für eine *ars memoriae*. So lesen wir in Perecs autobiographischem Text *Penser/Classer*:

Je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait [...] je me mis à tenir une espèce de journal [...] tout le contraire d'un journal intime; je n'y consignais que ce qui m'était arrivé ,d'objectif': l'heure de mon réveil, l'emploi de mon temps [...] le détail du repas que j'avais fait le soir [...] mes lectures. [...] cette panique de perdre mes traces s'accompagna d'une fureur de tout conserver et de classer.⁶⁶

In seiner neuesten Arbeit liefert Enki Bilal die Illustrationen zu Pierre Christins hyperrealistischem Exposé *Le Sarcophage* (2000).⁶⁷ Es handelt sich um eine Projektskizze für ein *Musée de l'Avenir*, das seinen Platz innerhalb der „zone des 30 kilomètres“⁶⁸ von Tschernobyl einnehmen soll. Bilals Bilder werden dabei durch dokumentarische Fotos der Nuklearanlage und Christins Texte durch Aussagen der dortigen BewohnerInnen und WissenschaftlerInnen ergänzt. Das Museum des 21. Jahrhunderts besteht aus vier Hauptgebäuden: dem Gedächtniskonservatorium, der Fabrik der Moderne, der Zentrale der Zukunft und dem Reaktor-Sarkophag. Nachdem die Besucher am *Check-Point* ihren Gesundheitszustand haben prüfen lassen und sich all ihrer persönlicher Gegenstände entledigt haben, erfolgen die (Ab-)Transporte in gepanzerten Zügen. Der Rundgang beginnt im *Conservatoire du souvenir*, wo die Besucher einen letzten Blick werfen können auf politische und religiöse Ideologien (Stalinismus, Taliban-Bewegung etc.), Ökosysteme, soziale Organisationen sowie auf Monumente und Erscheinungen des Alltagslebens des 20. Jahrhunderts (vgl. Abb. 5).

In der *Usine de la modernité* schließen sich Experimente chirurgischer, pharmazeutischer und sportlicher Art an. Weiterhin besteht die Möglichkeit, Reiche und Strafgefangene zu besichtigen. In der *Centrale de l'Avenir* kann der Besucher dann die Kommandozentrale und die Waffenarsenale kennen lernen und sich auch selbst als Zielscheibe zur Verfügung stellen. Bevor es nun schließlich in das Herzstück des Museums, den Sarkophag, weitergeht, haben ausgewählte Besucher

66 Perec (1985: 69 – 70).

67 Siehe auch Andreas Platthaus' Rezension zu diesem Buch: „Die Zukunft steht im Sarkophag zur Schau.“ In: FAZ (15. August 2001), 44.

68 Bilal / Christin (2000: 8).

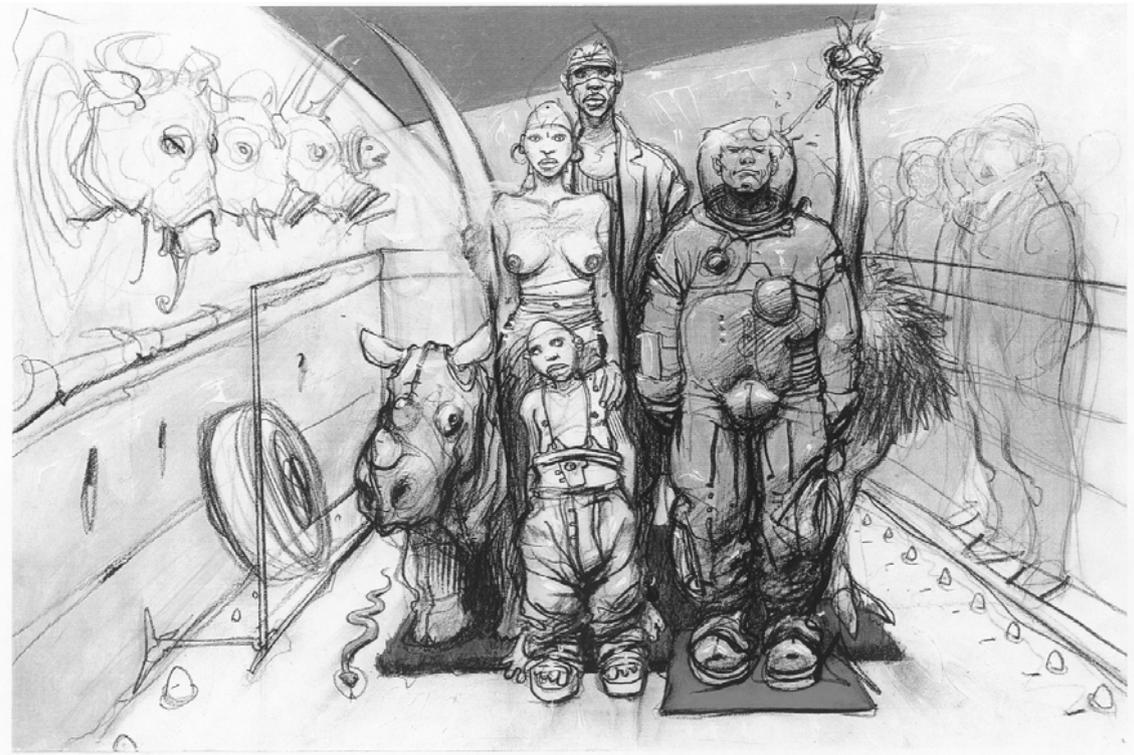


Abb. 5: Le Zoo – L'Espace des Espèces

noch einmal die Chance, sich durch Bioengineering in einen „homme a-humain“⁶⁹ verwandeln zu lassen, einem gequälten Superhelden gleich (vgl. Abb. 6).

Die pervertierte Umwandlung eines nuklearen Katastrophengebiets in ein touristisches, museales Ausflugsziel, die Kombination von „cimetièrre, loisir, laboratoire“⁷⁰ führt die menschliche Fähigkeit, sich zu erinnern, vollkommen ad absurdum.

VI. Diffuse Selbstinszenierungen

Um eine ausschließliche Negativbilanzierung technologischen Fortschritts zu vermeiden, wurde durch die anfängliche Bezugnahme auf Donna Haraway auch auf eine Zukunftsvision verwiesen, die gegen kulturpessimistische Tendenzen argumentiert, und die die Hybridisierung von Zwitterwesen, Tiermenschen und Ersatzteilmenschen positiv ein

69 Bilal / Christin (2000: 48).

70 Bilal / Christin (2000: 54).

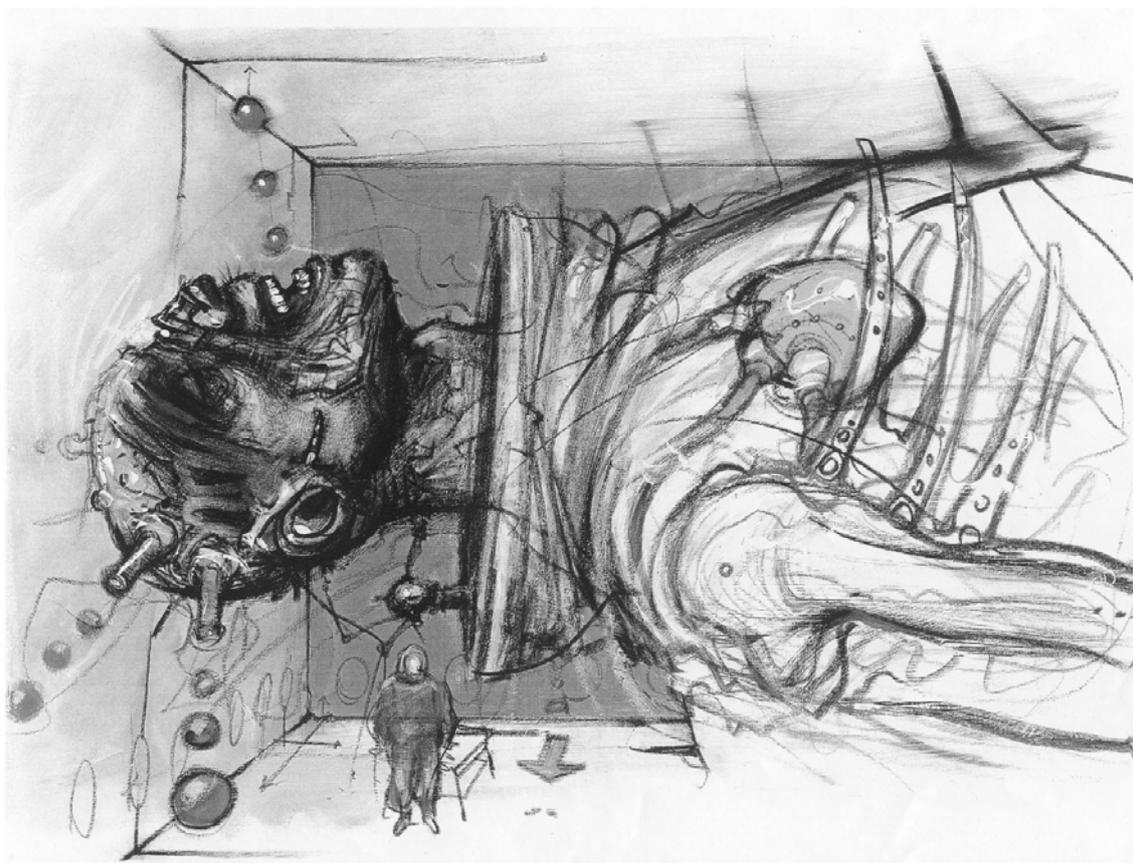


Abb. 6: Salle de l'Immortalité

schätzt. Bilals Comics eröffnen eine Utopie potentieller Mischwesen, doch eine mit Haraway vergleichbare visionäre Hybridität scheitert bei ihm aus zweierlei Gründen. Sie misslingt einerseits, weil die Gesellschaft stets hierarchisch und totalitär organisiert ist und die Menschen damit fremdgesteuerter Kontrolle unterliegen. Bilal variiert genreübliche, anti-utopische Grundthemen wie Macht und Unterdrückung und illustriert die oft brutale Interaktion differierender Bevölkerungsschichten. Die Tatsache, dass bei Bilal die Technik ausschließlich von einer männlichen Elite bedient wird, entzieht der Utopie einer positiv imaginierten Hybridisierung den Boden.⁷¹ Auch der von Alexandro Jodorowskis und Fred Beltran entworfene Comic *Megalex* (1999) greift das Thema von abge-

71 Bei Bilal zeigt sich die Menschen entmündigende Gesellschaft u.a. in der Nikopol-Trilogie anhand der *reproductrices*: Die Frauen werden vom öffentlichen Leben ferngehalten, um Jungen für das Militär zu gebären. Schwangerschaft und Geburt, einer der wenigen natürlichen Prozesse in einer kreatürlichen Welt, obliegt zwar noch den Frauen, wirkt aber dennoch grotesk, da Bilal sogar Engel und Götter als schwanger präsentiert.

stuft überlegen ausgerüsteten Gattungen auf und erinnert damit an aktuelle ethische Fragen der Gen- und Reproduktionstechnologie in Anlehnung an Paul Virilio. So könnte es beispielweise statt einer ‚überlegenen Rasse‘ eine ‚überlegen ausgerüstete Gattung‘ geben. Schenkt man der Beobachtung Glauben, dass die Hälfte der chirurgischen Eingriffe sich bereits auf Transplantationen und die Anbringung von Prothesen beläuft, sind wir von Virilios Zukunftsentwurf von einem „*valide sur-équipé*“ und dem ihm gegenüberstehenden „*invalide équipé de prothèses*“ nicht mehr weit entfernt.⁷² In *Megalex* werden Mutationen sofort ausgelöscht, es gibt also keine Evolution im Sinne Darwins mehr. Biologische Vermehrung ist verboten, zwischenmenschliche Sexualität ist an ihrem Ende angelangt. Geschlechtlichkeit ist für die Reproduktion nicht mehr nötig, denn die identisch geklonten Menschen werden ausschließlich in der Retorte gezüchtet und mit einer vorprogrammierten Lebensdauer ausgestattet.

Durch den medizinischen Fortschritt lässt sich bereits ein deutlicher „*relâchement de la sélection*“⁷³ wahrnehmen. Oder anders formuliert: Künstliche Selektion wird natürliche Selektion zunehmend ablösen. Der Rückgang des selektiven Drucks könnte langfristig eine gewisse „*dégénérescence de l'espèce humaine*“⁷⁴ nach sich ziehen. Eine weitere Gefahr besteht darin, dass sich durch medizinische Selektion erbgeschädigten menschlichen Lebens (wie z.B. durch ‚verbrauchende‘ Embryonenforschung und Präimplantationsdiagnostik) eine Selektionsmentalität bzw. eine *liberale Eugenik* ausbreitet, die eine Realitäts- und Werteververschiebung bewirkt.⁷⁵ Peter Sloterdijk weist auf die mit *optionaler Geburt* und *pränataler Selektion* einhergehende Selektionsmacht in aller Deutlichkeit hin. Seiner Auffassung nach wird mit der Möglichkeit der *Menschenzüchtung* der humanistische Horizont gesprengt.⁷⁶ Fraglich ist, ob Ethik und moralische Ziele einer Gesellschaft im Wettlauf mit den biotechnischen Möglichkeiten nicht überrollt werden.

Bei Bilal scheint die von ihm entworfene Hybridisierung von Mensch und Maschine darüber hinaus Selbstidentifikation unmöglich zu machen. Die künstlich optimierte Version des Eigenen wird als negativ empfunden.

72 Virilio (1993: 151, im Original kursiv).

73 Virilio (1993: 148).

74 Louis Thaler, zit. nach: Virilio (1993: 150).

75 Vgl. zur Problematik der Optimierung und Verdinglichung des vorpersonalen menschlichen Lebens: Habermas (2002: hier 33).

76 Vgl. Sloterdijk (1999: 39).

Die Figuren zerbrechen daran, soziales und kulturelles Versatzstück zu sein, eben nur das, was sie im jeweiligen Augenblick repräsentieren. Die Parallelfiguren Vater und Sohn erfinden sich durch ihre Metamorphosen unentwegt neu. Sie befinden sich in grenzenloser Transformation, in einer Art identitätsdiffuser (Selbst-)Inszenierung, meist ohne Erinnerung. Metamorphose und Erinnerungsarbeit schließen sich aus. Die Figuren sind weder sie selbst noch jemand anders. Sie scheitern daran, „an ultimate self untied at last from all dependency, a man in space“⁷⁷ zu sein, um ein Zitat Donna Haraways aufzunehmen.

Abschließend ließe sich fragen, ob Bilals Scheitern männlicher Genealogie – man denke nur an die Triade von Gott, Vater und Sohn in der Nikopol-Trilogie – Ausdruck einer Trauer über den Abgang männlicher Helden ist. Insgesamt überwiegt eine Ästhetik der Hoffnungslosigkeit, des Verfalls und der Degenerierung. Deutet sich hier das Ende einer patriarchalischen Gottesvorstellung und eines männlich kodierten Menschenbildes an? Zurückkommend auf Arendts Überlegungen zum Zusammenhang von Natalität und Verantwortung, könnte man weiterhin schlussfolgern, dass der sprechende und handelnde Eintritt in die Welt (nach Arendt die ‚zweite Geburt‘) bei Bilals Figuren auch deswegen misslingt, weil sie einseitig nach dem Vater suchen. Die Frage nach der Mutter wird nicht gestellt, weder vom Vater, noch vom Sohn. Haraways Versuch, mit der Konstruktion von Cyborgs Wesen ohne Herkunft zu postulieren und so einen Ausweg aus den üblichen Rollenzuweisungen und Loyalitätskonflikten zu finden, scheint hier an seine Grenzen zu stoßen. Laut Arendt könnte man folgern, Bilals Figuren sind dabei, sich zur Welt zu bringen, d.h. sie kämpfen um Handlungs- und Sprachfähigkeit und werden nicht müde in ihrem Bemühen um Introspektion. Doch eine *vita activa* projiziert sich nicht in Bildern von Stagnation, Gefühlsstau und psychischer Sterilität. Bilals Figuren, die entweder von Kältetiefschlaf, Drogensucht, Sprachlosigkeit, Amnesie oder Manipulation heimgesucht werden, illustrieren vielmehr eine Art Vereisung als emotionalen Dauerzustand. Durch die einseitige Suche nach dem Vater, die Doppelgängerproblematik und den Missbrauch menschlicher Gestalt negiert Enki Bilal zudem Subjektautonomie und Individualität. Als finale Selbsterkenntnis liest sich die von Nikopol

77 Haraway (1991: 151).

zitierte Strophe eines Baudelaire-Gedichts: „Je suis de mon cœur le vampire / – Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés / Et qui ne peuvent plus sourire!“⁷⁸

Bibliografie

Primärliteratur

- Baru, Hervé (1998): *Bonne année*. Paris.
- Bilal, Enki (1997[1972]): *Mémoires d'outres temps. Histoires courtes 1971 – 1981*. Paris.
- Bilal, Enki (1998): *Le Sommeil du monstre*. Paris.
- Bilal, Enki (2001 a[1980]): *La Foire aux immortels*. Paris.
- Bilal, Enki (2001 b[1986]): *La Femme piège*. Paris.
- Bilal, Enki (2001 c[1992]): *Froid Équateur*. Paris.
- Bilal, Enki (2003): *32 décembre*. Paris.
- Bilal, Enki / Cauvin, Patrick (1987): *Hors Jeu*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1975): *La Croisière des oubliés*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1976): *Le Vaisseau des pierres*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1977): *La Ville qui n'existe pas*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1979): *Les Phalanges de l'ordre noir*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1983): *Partie de chasse*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1984): *Los Angeles. L'étoile oubliée de Laurie Bloom*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (1988): *Cœurs sanglants et autres faits divers*. Paris.
- Bilal, Enki / Christin, Pierre (2000): *Le Sarcophage*. Paris.
- Caza (1977): *Scènes de la vie de banlieue*. Paris.
- Houellebecq, Michel (1998): *Les Particules élémentaires*. Paris.
- Jodorowski, Alexandro / Beltran, Fred (1999): *Megalex. L'anomalie*. Paris.
- Perec, Georges (1985): *Penser/Classer*. Paris.
- Yslaire (2001 a): *XX^e ciel. Mémoires 98*. Paris.
- Yslaire (2001 b): *XX^e ciel. Mémoires 99*. Paris.

Sekundärliteratur

- Arendt, Hannah (1999[1958]): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München / Zürich.
- Bilal, Enki / Dreesens, Richard (1994): *Omniprésence: de la BD au cinéma et en passant par son exposition*. URL: <http://www.chez.com/extase/bilal.htm> (15.03.2003).
- Brink, Margot (2004): „Von Cyborgs, Monstern und der Hochkonjunktur des Hybriden in der Theorie.“ In: Febel, Gisela / Bauer-Funke, Cerstin [Hrsg.] (2004): *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und*

78 Charles Baudelaire: *L'Héautontimorouménos*, zit. nach: Bilal (2001 c: 55).

20. Jahrhunderts. Göttingen. [= *Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung 2004; 9; in Verbindung mit der Edition „Ergebnisse der Frauenforschung an der Freien Universität Berlin“]. 183 – 202.
- Bronfen, Elisabeth (2000): „Leben spenden. Ohnmacht und Macht des weiblichen Cyborgs.“ In: Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang / Jatho, Gabriele [Hrsg.] (2000): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper*. Berlin. 81 – 86.
- Glissant, Édouard (1990): *Poétique de la relation*. Paris.
- Habermas, Jürgen (2002): „Auf schiefer Ebene.“ In: *Die Zeit*, Nr. 5, 33 – 34.
- Haraway, Donna (1991[1985]): „A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.“ In: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London / New York. 149 – 181.
- Haraway, Donna (1995): „Lieber Kyborg als Göttin!“ In: *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Hamburg / Berlin. 165 – 184.
- Hildenbrock, Aglaja (1986): *Das andere Ich: künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen.
- Kaps, Joachim (1993): „Endstation Äquator. Enki Bilals Werk seit Beginn der 80er Jahre.“ In: *Comic-Info* 1, 16 – 25.
- Knigge, Andreas C. (1996): *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Reinbek.
- Kurzweil, Ray (2000): *Homo s@piens. Leben im 21. Jahrhundert. Was bleibt vom Menschen?* München.
- Latour, Bruno (1991): *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris.
- McKinney, Mark (1997): „Métissage in Post-Colonial Comics.“ In: Hargreaves, Alec G. / McKinney, Mark [Hrsg.] (1997): *Post-Colonial Cultures in France*. London / New York. 169 – 188.
- Mietz, Roland (1990): „Dossier Enki Bilal.“ In: *Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur* 15, 4 – 27.
- Mietz, Roland / Nielsen, Jens / Hamann, Volker (1999): „Dossier Enki Bilal.“ In: *Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur* 32, 45 – 83.
- Moulier Boutang, Yann (2001): *enkibilalandeuxmilleun*. Paris.
- Paech, Joachim (1995): „Cyborgs! Sind Roboter weiblich? Oder was sonst?“ In: *Journal Film* 29, 52 – 59.
- Platthaus, Andreas (2001): „Die Zukunft steht im Sarkophag zur Schau.“ In: *FAZ*, (15. August 2001), 44.
- Rauch, André (1992): *Boxe. Violence du XX^e siècle*. Paris.
- Sloterdijk, Peter (1999): *Regeln für den Menschenpark*. Frankfurt/M.
- Tischer, Peter (1994): *Der gezeichnete Held. Die Serienfigur im modernen französischen Humor-Comic*. Tübingen.
- Virilio, Paul (1977): „Der Beschleunigungsstaat oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz.“ In: *Panik-Stadt*. Hrsg. vom Centre de Création Industrielle Paris. 56 – 62.
- Virilio, Paul (1993): „Du Surhomme à l'homme surexcité.“ In: *L'Art du moteur*. Paris. 131 – 167.
- Virilio, Paul (1996): *Cybermonde, la politique du pire*. Paris.

Bildnachweise

Abb. 1: Bilal, Enki: *La Foire aux immortels*. © Les Humanoïdes Associés SA, Genève.

Abb. 2: Bilal, Enki: *La Foire aux immortels*. © Les Humanoïdes Associés SA, Genève.

Abb. 3: Bilal, Enki: *Froid Équateur*. © Les Humanoïdes Associés SA, Genève.

Abb. 4: Bilal, Enki: *Le Sommeil du monstre*. © Les Humanoïdes Associés SA, Genève.

Abb. 5: Bilal, Enki / Christin, Pierre (2000): *Le Sarcophage*. Paris.

Abb. 6: Bilal, Enki / Christin, Pierre (2000): *Le Sarcophage*. Paris.


 Körper • Zeichen • Kultur • Body • Sign • Culture

- 1 Cornelia Müller: *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich*. ISBN 3-78061-747-0 • 314 Seiten (Berlin-Verlag Arno Spitz)
 - 2 Caroline Schmauser / Thomas Noll (Hrsg.): *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*. ISBN 3-78061-757-8 • 179 Seiten (Berlin-Verlag Arno Spitz)
 - 3 Doris Mosbach: *Bildermenschen – Menschenbilder. Exotische Menschen als Zeichen in der neueren deutschen Printwerbung*. ISBN 3-78061-800-0 • 353 Seiten (Berlin-Verlag Arno Spitz)
 - 4 Claudia Benthien: *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*. ISBN 3-78061-801-9 • 333 Seiten (Berlin-Verlag Arno Spitz)
- ***
- 5 Frank Wanning / Anke Wortmann (Hrsg.): *Gefährliche Verbindungen. Verführung und Literatur*. ISBN 3-89693-249-7 • 284 Seiten • 37,00 €
 - 6 Dietmar Zöller: *Autismus und Körpersprache. Störungen der Signalverarbeitung zwischen Kopf und Körper*. ISBN 3-89693-250-0 • 210 Seiten • 40 Abb. • 24,80 €
 - 7 Hermann Urtel / Ludwig Flachskampf / Mario Wandruszka: *Drei Studien zur Körpersprache der Romanen*, herausgegeben von Reinhard Krüger. ISBN 3-89693-251-9 • 200 Seiten • 15 Abb. • 28,00 €
 - 8 Henriette Partzsch: *Die Tradition der Alba in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. ISBN 3-89693-252-7, 276 Seiten, 40,00 €
 - 9 Cornelia Müller / Roland Posner (Hrsg.): *The semantics and pragmatics of everyday gestures. Proceedings of the Berlin conference 1998*. ISBN 3-89693-253-5 • 260 Seiten • 278 Abb. • 40,00 €
 - 10 Hermann Bredtmann / Friedrich Schiller / Eduard Lommatzsch: *Drei Untersuchungen zur Körpersprache im französischen Mittelalter*, herausgegeben von Reinhard Krüger. ISBN 3-89693-254-3 • 280 Seiten • 40,00 €
 - 11 Klaus Ridder / Otto Langer (Hrsg.): *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*. ISBN 3-89693-255-1 • 414 Seiten • 27 Abb. • 54,00 €
 - 12 Augustin Weisbach: *Körpermessungen an verschiedenen Menschenrassen – Europäischer Rassenwahn und Anthropometrie im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Reinhard Krüger. ISBN 3-89693-256-X • XLII + 336 Seiten • 28 Abb. • 11 Tafeln • 60,00 €
 - 13 Carola Veit: *Ich-Konzept und Körper in Becketts dualen Konzeptionen*. ISBN 3-89693-257-8 • 249 Seiten • 10 Abb. • 22,00 €
 - 14 Asja Jarzina: *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels 'visible music'. Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von 'Abfälle I,2. Für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten' und 'Nostalgie. Solo für einen Dirigenten'*. ISBN 3-89693-258-6 • 190 Seiten • 2 Farbabb. + 54 s/w Abb. • 28,00 €
 - 15 Antonella Giannone: *Kleidung als Zeichen: Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften – Eine kultursemiotische Abhandlung*. ISBN 3-89693-259-4 • 248 Seiten • 46 Abb. • 35,00 €
 - 16 Matthias Rothe / Hartmut Schröder (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. ISBN 3-89693-260-8 • 213 Seiten • 10 Abb. • 32,00 €

www.weidler-verlag.de