



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Neue große Erzählungen

Das metaphysische Weltbild von Avatar und Cloud Atlas

Früchtl, J.

Publication date

2016

Document Version

Final published version

Published in

Zukunftsvisionen zwischen Apokalypse und Utopie

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Früchtl, J. (2016). Neue große Erzählungen: Das metaphysische Weltbild von *Avatar* und *Cloud Atlas*. In K. Martin, & C. Sieg (Eds.), *Zukunftsvisionen zwischen Apokalypse und Utopie* (pp. 237-255). (Religion und Politik; Vol. 13). Ergon Verlag.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Sonderdruck aus:

RELIGION UND POLITIK

Herausgegeben vom
Exzellenzcluster „Religion und Politik“
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

www.religion-und-politik.de

Band 13

Zukunftsvisionen
zwischen Apokalypse und Utopie

Herausgegeben von

Katharina Martin
Christian Sieg

ERGON VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Exzellenzclusters
„Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne“
an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
aus den Mitteln der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder.



Umschlagabbildung:
„Man with animals leaving urban beehive behind“,
Foto: iStock.com/gremlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Ergon-Verlag GmbH · 97074 Würzburg
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Umschlaggestaltung: Exzellenzcluster „Religion und Politik“ / Jan von Hugo
Satz: Matthias Wies, Ergon-Verlag GmbH

www.ergon-verlag.de

ISSN 2195-1306
ISBN 978-3-95650-211-8

Neue große Erzählungen. Das metaphysische Weltbild von *Avatar* und *Cloud Atlas*

Josef Früchtl

1. Nach der Postmoderne

Wir erinnern uns. Am Anfang, 1979, war ein Text mit dem Titel *La condition postmoderne*, sein Autor Jean-François Lyotard. Es ist dieser Text, mit dem die Postmoderne einen zweideutigen konzeptuellen Status erlangt, den sie in der Folge nie ganz ablegen kann: den Status zwischen Schlagwort und Begriff. Als Begriff wird sie sprachlich ausgedrückte Einheit einer Mannigfaltigkeit von Phänomenen, als *buzzword* und *keyword* drückt das Wort nicht mehr als ein allgemeines Summen oder Gemurmel aus und vermag eben deshalb als falscher Universalschlüssel für die verschiedensten Türen zu funktionieren. Das Wort ist, wie auch Lyotard schon in den ersten Zeilen seines Textes anmerkt, Ende der 1970er Jahre bereits gebräuchlich, denn es hat sich schon Ende der 1950er Jahre in der US-amerikanischen Literaturkritik herausgebildet und ist im Kontext der Architektur der 1970er Jahre bereits ein wenig populär geworden. Lyotard selbst führt als Unterscheidungskriterium zwischen Moderne und Postmoderne den Begriff der ‚großen Erzählung‘ oder ‚Metaerzählung‘ ein. Während die Moderne demnach vor allem auf drei dieser Erzählungen zurückgreift: auf diejenige einer ‚Dialektik des Geistes‘, der ‚Hermeneutik des Sinns‘ und der ‚Emanzipation des vernünftigen oder arbeitenden Subjekts‘, distanziert sich die Postmoderne von diesen Legitimationsstrategien, wiewohl Lyotard auch hier anmerkt, dass diese Definition von Postmodernität nur ‚bei extremer Vereinfachung‘ gelte.¹

Gut zwei Jahrzehnte haben Begriff und Schlagwort der Postmoderne die kulturwissenschaftlichen Diskussionen bestimmt. Obwohl kaum jemand bestreiten wird, dass die genannten großen Erzählungen tatsächlich ihre Legitimationskraft verloren haben, oder darin zumindest schwächer geworden sind, wird heute ebenfalls kaum jemand bestreiten, dass zum einen neue große Erzählungen an die Stelle der alten getreten sind und zum anderen gewisse Metaerzählungen im Namen der klassischen Metaphysik nie aufgehört haben fortzuwirken. Es sei an dieser Stelle nur an die jüngste Erscheinung im Auf und Ab philosophischer Theorien erinnert, an jenen ‚Neuen Realismus‘ und ‚spekulativen Materialismus‘, der für die post-postmodernistische Generation ganz offenbar das Bedürfnis befriedigen soll, dass da wieder etwas Handfestes, Reales, ja ein Ding an sich hinter all den unendlichen Zeichenketten greifbar ist. Und auch in der angelsächsi-

¹ Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz/Wien 1986, S. 13 f.

schen, also analytisch geprägten Philosophie der Gegenwart erfreut sich die Metaphysik als Antwort auf maximalisierte allgemeine Fragen großer Beliebtheit.²

Neue große Erzählungen drängen sich aber auch im Bereich der Literatur und des Films nach vorn. Beschränkt man sich, wie ich im Folgenden, auf den Bereich des Films, so lässt sich auch hier konstatieren, dass die Experten der Filmwissenschaft und Kritik mit dem Begriff der Postmoderne letztlich nicht glücklich geworden sind. Während in Deutschland die Diskussion lange Zeit durch entsprechende ‚Aversionen‘ gekennzeichnet ist, ist dies in den USA umgekehrt. Dort dominiert diverses postmodernes Denken die film studies so sehr, dass sie „die genaue Untersuchung filmischer Gegenstände eher erschwert als befördert.“³

Seit Mitte der 1990er Jahre hat sich die Situation dagegen auffällig verändert. Niemand spricht mehr von der Postmoderne. Stattdessen spricht man wieder vom Ganzen. Totalität ist wieder ein ehrwürdiger Begriff geworden. Und das bedeutet, dass die Metaphysik in ungeahnter Weise zurückgekehrt ist in das ausgeufene „nachmetaphysische Denken“⁴ und in die populärphilosophisch geprägten Weltbilder. Darüber möchte ich am Beispiel von zwei neueren Filmen sprechen, *Avatar* (2009) und *Cloud Atlas* (2012). Wäre es erlaubt, daraus allgemeine Schlussfolgerungen zu ziehen, müsste man ein neues Zeitalter des metaphysischen Holismus ausrufen. Und selbst wenn wir uns mit Thesen zum Kino bescheiden, klingen religiös-metaphysische Ansprüche durch. Denn

² Zum Neuen Realismus und spekulativen Materialismus vgl. Harman, Graham: *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*, Winchester, UK/Washington, USA 2010; Ders. et al. (Hgg.): *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne 2011; Meillassoux, Quentin: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris 2006; Gabriel, Markus: *Warum es die Welt nicht gibt*, Berlin 2013; Ferraris, Maurizio: *Manifesto del nuovo realismo*, Roma 2012; Bruno Latour, den man ebenfalls zu den Autoren im Umkreis des Neuen Realismus zählt, weist in seiner jüngsten Publikation ausdrücklich darauf hin, dass man die ‚großen Erzählungen‘ wohl zu schnell verabschiedet hat, denn eine wohlverstandene Moderne benötige Erzählungen des Positiven, *Bilder einer Heimstätte* (vgl. Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin 2014, S. 58 f.). –

Zur angelsächsischen Gegenwartsphilosophie vgl. Dworkin, Ronald: *Justice for Hedgehogs*, Cambridge 2011; Parfit, Derek: *On What Matters*, Oxford 2011; Nagel, Thomas: *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature is Almost Certainly False*, Oxford 2012; schließlich sei auch noch auf die religionsphilosophischen Arbeiten von Richard Swinburne verwiesen und auf Robert Nozicks schon etwas zurückliegenden *Philosophical Explanations* (Cambridge 1981).

³ Rost, Andreas: Einleitendes zu den vielfältigen Erscheinungsformen postmoderner Geister, in: *Die Filmgespenster der Postmoderne*, hg. von dems. und Mike Sandbothe, Frankfurt/Main 1998, S. 9-28, hier S. 11; zur Forschungsliteratur vgl. S. 9, Anm. 2; vgl. dort auch den Beitrag von Bordwell, David: *Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten*, S. 29-39, hier v. a. S. 31.

⁴ So auch bei Habermas, Jürgen: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/Main 1988 (v. a. Kap. I). Metaphysisch nennt Habermas (vgl. S. 36) das Denken, das historisch von Platon bis zu Hegel reicht, und systematisch die drei Aspekte umfasst von Identitätsdenken (Bezug der Allheit auf Einheit), Ideenlehre (Gleichsetzung von Sein und Denken) und Heilsbedeutung der theoretisch-philosophischen Lebensführung (starker Theoriebegriff).

das Kino feiert hier die Auferstehung des Fleisches in 3D und die Wiedergeburt der Seelen in der ästhetischen Technik des *morphing*. So apokalyptisch es sich in seinen Zukunftsvisionen gibt und so sehr es zum Teil nach wie vor einem technischen Größenwahn huldigt, so sehr transportiert es doch auch wieder eine große Ethik und ein Element von Utopie.

2. Avatar und die Auferstehung des Fleisches

Die digitale Technik hat das Kino perfekt zu dem gemacht, was es von Anfang an war: eine Imaginationsrealisierungsmaschine. Das jüngste herausragende Beispiel dafür liefert *Avatar*. Der Plot ist rasch erzählt: Jake Sully, ein ehemaliger US-Soldat, ist auf dem Weg zu einem Planeten, der den aus der griechischen Mythologie bekannten, anspielungsreichen Namen ‚Pandora‘ trägt. Er unternimmt diese Mission stellvertretend für seinen Zwillingbruder, einem Wissenschaftler, der ums Leben gekommen ist. Da das Erbgut der beiden Brüder identisch ist, kann der eine, Jake, in die Fußstapfen des anderen treten. Eine Metapher, die allerdings deplatziert ist, denn Jake ist seit einem Kriegeinsatz von der Hüfte abwärts gelähmt und auf einen Rollstuhl angewiesen. Sein Bruder hat für einen Konzern gearbeitet, der auf Pandora einen begehrten Rohstoff mit dem ironisch-vielsagenden Namen ‚Unobtainium‘ abbauen lässt, also etwas, das *unobtainable*, unerreichbar ist. Der Planet gleicht dem Planeten Erde, allerdings sind Pflanzen, Bäume, Tiere und die humanoiden Ureinwohner – die sogenannten Na’vi, phänotypisch eine in cyanblauer Hautfarbe gehaltene Mischung aus Raubtierkatze und Mensch – viel größer, der Lebensraum wuchernd wie ein tropischer Urwald, und die Atmosphäre für Menschen ohne Sauerstoffmaske nach ein paar Minuten tödlich. Das Team der Wissenschaftler hat den Auftrag, Kontakt mit den Ureinwohnern herzustellen und sie dazu zu bewegen, ihre Heimat zu verlassen, damit der Konzern den Rohstoff ungehindert ausbeuten kann. Für diese Kontaktaufnahme benutzt man künstlich hergestellte Na’vi-Körper, sogenannte Avatare, die sich steuern lassen, sobald eine Kongruenz hergestellt wird zwischen ihnen und einem menschlichen Gehirn. Die Wissenschaft beherrscht also das Verfahren der Gedankenübertragung. Der wirkliche menschliche Körper liegt in einer Art Sarkophag, während die personale Identität übertragen wird auf einen künstlichen Körper. (Ähnlich hat uns das auch der Film *Matrix* vorgeführt, mit dem die Regisseure Andy und Lana Wachowski 1999 das Science-Fiction-Genre kameratechnisch und visuell revolutioniert haben.) Für Jake ist das eine lustvoll befreiende Erfahrung, denn er kann nun wieder seine Beine spüren, nach Herzenslust laufen und, aufrecht stehend, die Zehen in die weiche Erde graben. Bei einem Einsatz im tropischen Urwald verliert er den Kontakt mit dem Wissenschaftsteam, eine Na’vi-Kriegerin, Neytiri, zugleich Tochter des Häuptlings, könnte ihn töten, lässt aber in letzter Sekunde davon ab, als sie ein göttlich-natürliches Zeichen bemerkt, eine in der Luft schwebende Art von Plankton in

der Form einer kleinen, durchsichtigen, lichtfluoreszierende Qualle. Nach einigem Zögern beschließen die Na'vi, den Fremden, der aussieht wie sie, in ihren Kreis aufzunehmen, um seine Art von Lebewesen, die Menschen, besser kennen zu lernen. Aus demselben Grund beschließen umgekehrt auch die Menschen, dass Jake diese Chance nutzen solle. Vor allem das Militär ist daran interessiert, die Eigenheiten der Ureinwohner auszuspionieren, die man (in Anspielung an den Musicalfilm *Der Zauberer von Oz* aus dem Jahr 1939) ‚blaue Affen‘ nennt. So wird Jake offiziell zu einem Agenten der Wissenschaft, inoffiziell aber des Militärs. Er lernt die Sprache der Na'vi und nimmt an ihrer Lebensform teil. Er lernt, mit Pfeil und Bogen zu schießen, Pferde zu reiten und schließlich – Höhepunkt des Sozialisierungsprozesses und auch ein stereoskopisch-visueller Höhepunkt für die Zuschauer – eine Flugechse zu zähmen und mit ihr durch die Lüfte zu jagen. Auch werden er und Neytiri ein Paar. Die Situation eskaliert aber, als Konzern und Militär schließlich die Option der Gewalt wählen und mit ihrem bombastischen Arsenal von Feuerwaffen den Lebensraum der Na'vi niederwalzen. Dies ist der Moment der definitiven Entscheidung auch für Jake. Er läuft über und wird sogar zum Anführer des erfolgreichen Widerstandes. Zu guter Letzt fehlt nur noch ein Schritt, nämlich seinen menschlichen Körper hinter sich zu lassen und endgültig aufzugehen in seinem künstlichen Körper, seinem Avatar. Auch das gelingt. Er ist ein Na'vi.

Soweit also die Geschichte. Betrachtet man sie aus kulturwissenschaftlich-analytischer Distanz, fällt es nicht schwer, narrative Muster zu identifizieren, die mit der westlichen – aber nicht nur der westlichen – Kultur verwoben sind. Da ist zum Ersten das Muster der Integration in Kulturen, oder kritisch akzentuiert: der Kolonisation von Kulturen, populär als das sogenannte Pocahontas-Muster. Von der Häuptlingstochter Pocahontas wird überliefert, dass sie Anfang des 17. Jahrhunderts als Vermittlerin zwischen den Indianern Virginias und den englischen Kolonisten auftritt. Einer von den Kolonisten selbst ins Leben gerufenen Legende zufolge, rettet sie aus Liebe zu einem englischen Kapitän diesem das Leben, als ihr Stamm versucht, ihn zu töten.⁵ Das Pocahontas-Motiv erfreut sich auch im Kino einer permanenten Reaktualisierung. Es gab in den vergangenen zwanzig Jahren einen Animationsfilm aus dem Hause Walt Disney (1995) und, als intellektuelles Gegengewicht, eine Verfilmung durch den Philosophen, oder mit Martin Heidegger gesprochen: durch den Dichter-Denker unter den Regisseuren, Terrence Malick (*The New World*, 2005). Auch Kevin Kostner bedient sich in *Der mit dem Wolf tanzt* (1990) dieses Motivs. Ein Spötter unter den Film-

⁵ Klaus Theweleit interpretiert diese Legende, wie diejenige Medeas und Kleopatras, als ideologischen Ausdruck einer Eroberungspraxis. Der Gewaltakt wird, umgeformt in eine Liebesgeschichte, verdrängt und dadurch zur Legende verklärt, zu einem gemeinschaftsstiftenden Mythos (vgl. Theweleit, Klaus: Pocahontas I. Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour, Frankfurt/Main 1999; Ders.: Pocahontas II. Buch der Königstöchter. Von Göttermännern und Menschenfrauen. Mythenbildung, vorhomerisch, amerikanisch, Frankfurt/Main 2013).

kritikern kann vor diesem Hintergrund nicht zu Unrecht über *Avatar* sagen: „Here’s the basic story in one sentence: *Dances With Wolves* on another planet, and the indians win.“⁶

Die Pocahontas-Geschichte ist mit einem nicht minder bedeutsamen Erzählmuster verwoben, dem des weißen Messias. Indigene Völker, sprich: die kolonialen Opfer, benötigen demnach einen Mann der weißen Rasse, um siegreich in ihren Kämpfen gegen diese Rasse bestehen zu können. Sie haben insofern die Wahl zwischen zwei Arten von kulturellem Imperialismus, einem grausamen oder einem gütigen, immer aber werden sie nicht mehr sein als Nebenakteure der weißen Selbstbewunderung.⁷ In *Avatar* steigt Jake in dem Moment zum Anführer aller Stämme der Ureinwohner auf, als ihm gelingt, was seit Urzeiten niemandem mehr gelungen ist, nämlich auf einer riesigen Flugechse zu reiten. Dennoch wirft die Gender-Perspektive ein gemildertes Licht auf den weißen männlichen Helden. Dieser Messias ist sozusagen ein katholischer: Er wäre nichts ohne die Frau an seiner Seite.⁸

Das offensichtlichste Erzählmuster in *Avatar* aber ist das des künstlichen Menschen. Dieses Muster lässt sich, um an Lyotard zu erinnern, als Schnittpunkt dreier großer Erzählungen der abendländischen Kultur analysieren: der christlichen Religion, der Naturwissenschaft und der bürgerlichen Anthropologie.⁹ Erzählungen über künstliche Menschen sind in unserer Kultur attraktiv, weil die Schaffung eines solchen Menschen den Reiz des göttlich Verbotenen hat, ein Projekt wissenschaftlicher Selbstversicherung geworden ist und das männliche Geschlecht von seiner Selbstzeugung träumen lässt. In den Filmen von James Cameron, dem Regisseur von *Avatar*, ist dieses Muster allgegenwärtig. Sein bewunderndes Interesse ist ganz auf das gerichtet, was nicht-menschliche Kreaturen zu tun fähig sind, seien

⁶ Weiss, Jeffrey: Politics and Religion on Pandora: Why »Avatar« is Crummy Allegory, in: Politics Daily: <<http://www.politicsdaily.com/2009/12/21/politics-and-religion-on-pandora-why-avatar-is-crummy-allegor/>> (Stand: 01. Oktober 2015).

⁷ Brooks, David: The Messiah Complex, in: The New York Times, vom 8. Januar 2010, S. A27: Die Ureinwohner haben insofern die Wahl zwischen zwei Arten von kulturellem Imperialismus („cultural imperialism“), einem grausamen („cruel“) oder einem gütigen („benevolent“), aber sie werden nie mehr sein als Nebenakteure („supporting actors“) der weißen Selbstbewunderung („self-admiration“).

⁸ Neytiri beschimpft ihn schon zu Beginn als ‚Baby‘, das mit seinem wilden Gehabe die Tiere des Dschungels und die gesamte Natur aufstört. Sie nimmt ihn, erst widerwillig, dann aber liebevoll, unter ihre Fittiche, adoptiert ihn wie eine Ersatzmutter, um ihn zu erziehen. Am Ende rettet sie ihm zweifach das Leben, in der Avatar- und in der Menschen-Welt. Sie bewahrt ihn in seinem Avatar vor dem sicheren Tod beim finalen Showdown mit dem (klischeehaft) brutalen Colonel der Marines. Und sie rettet ihn, den Menschen im Transmissions-Sarkophag, indem sie ihm die Sauerstoffmaske überstülpt. In dieser Szene sieht sie ihn zum ersten Mal in seiner menschlichen Gestalt, das heißt in seiner körperlichen Hilflosigkeit. Es ist eine berührende Szene, in der sie, zweieinhalb Meter groß, ihn in ihren Armen wiegt wie eine Mutter ihr kleines Kind. Im alten wie im neuen Leben ist die Frau die Retterin des männlichen Helden.

⁹ Vgl. Früchtel, Josef: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne, Frankfurt/Main 2004, S. 367-370.

es Cyborgs (*The Terminator*, 1984 und 1991), Aliens (1986) oder nun Avatare. Anders formuliert, zeigt sich darin ein anhaltendes Verlangen, „to leave the flesh of Homo sapiens behind for something stronger and tougher“.¹⁰

In *Avatar* zeigt sich das anti- oder transhumanistische Begehren auf verschiedene Weise. Während etwa die Farben der Menschenwelt eher monoton in Grau-Blau gehalten sind, leuchten diejenigen der Welt der Na’vi in prächtiger Schönheit. Auf der Ebene des Plots stirbt der Mensch in dem Moment, in dem er als menschenähnliches Wesen, als Anthropoide, wieder erwacht. An seinem Geburtstag begibt sich Jake zum Baum der Seelen, dem heiligsten Ort der Na’vi, einer Art hoch gewachsener Trauerweide, deren zweigähnliche Gebilde leuchten wie lichtleitende Kabel. Der Baum ermöglicht Zugang zu jener göttlichen Macht der Natur, die die Na’vi ‚Eywa‘ nennen. In einer von Gebeten, Gesängen und rhythmischen Körperbewegungen begleiteten Zeremonie legt man Jakes Körper neben seinen Avatar. Die feinen Wurzeln des moosigen Bodens legen sich wie dünne Härchen um den Körper. Das leuchtende Plankton schwebt wieder hernieder; es sind die Samen des Baumes der Seelen. Langsam nähern wir uns mit Hilfe der Kamera dem Gesicht des Avatars, bis wir es in Großaufnahme vor uns haben. Die Augen öffnen sich. Der neue Jake ist geboren. Der Film endet, wie er begonnen hat: mit dem Motiv des Erwachens. Während es am Anfang aber, als der halb gelähmte Mann träumt, er könne fliegen, enttäuschend ist, trifft das auf das Enderwachen nicht zu. Jake hat sich aus guten Gründen dafür entschieden, den alten Adam hinter sich zu lassen.

Man hat diese Option von *Avatar* als zeittypische Realitätsflucht kritisiert. Während sein filmisches Vorbild, *The Wizzard of Oz*, die Hauptfigur lernen lässt: „there’s no place like home“,¹¹ lernt Jake, dass sein bisheriges Zuhause eine untergehende Welt ist. Er lernt also, dass diese Realität entbehrlich ist, und dass das, was die Menschen Realität nennen, nur eine von mehreren möglichen ist. Die Ontologie, für die *Avatar* plädiert, ist körperlich-materialistisch und holistisch. Die Philosophie des Posthumanismus und die christliche Theologie der Auferstehung gehen hier eine überraschende Querverbindung ein. Ihre Botschaft ist die posthumanistische Auferstehung des Fleisches. Der alte Adam ist dem-

¹⁰ Mendelsohn, Daniel: *The Wizzard*, in: *The New York Review*, vom 25. März 2010, S. 12.

¹¹ Ebd., S. 13. – Der Botschaft, die *The Wizzard of Oz* im fröhlichen Musical-Ton verkündet, steht gegenwärtig, wenn auch restlos ausgenüchert, derjenigen von *Gravity* näher, dem Film von Alfonso Cuarón aus dem Jahr 2013, der ein Jahr später den Oscar in sieben Kategorien erhalten hat, unter anderem, und zu Recht, für die besten visuellen Effekte und die beste Kamera. Der Film endet mit der Rückkehr einer Astronautin aus einer Irrfahrt im All. Endlich kann sie wieder mit beiden Beinen auf der Erde stehen. Die Erde – das ist nämlich der Ort, wo wir Menschen hingehören, nicht das Weltall, das ein schwarzes unendliches Loch ist, gefüllt mit ziellos herumfliegendem Schrott. Anders dagegen *Avatar*: Auch Jake gräbt seine langen, starken Zehen bei seinem ersten Auslauf als Avatar lustvoll in den erdigen Boden, aber es ist der Boden von Pandora, und es sind die Zehen jenes künstlichen Körpers, den er später endgültig annehmen wird. Auch er hat dann seine heimliche Erde gefunden.

nach nicht zu retten. Die Rettung liegt aber auch nicht im Zerfall des Leibes und im Fortbestand der Seele. Die Rettung liegt vielmehr in einem neuen, einem anderen Leib. Darin wirkt ein posthumanistisches Erbe der christlichen Theologie fort, ein Erbe, das von Friedrich Nietzsches Lehre vom Übermenschen und Heideggers Humanismus-Brief über Louis Althusser (marxistisch-strukturalistischen) und Michel Foucaults (poststrukturalistischen) Antihumanismus zu Gilles Deleuzes Vision eines neuen Vitalismus und den Spielarten des sogenannten Neuen Materialismus reicht.¹² Camerons *Avatar* bietet insofern die zeitgemäße Version von Luca Signorellis Wandgemälde aus dem Dom von Orvieto. Die Auferstehung ist im wörtlichen Sinne eines des Leibes, aber es ist nicht mehr der, der zum Reich der Menschen gehört. Der menschliche Körper gehört nicht zum neuen Reich der Utopie.

Die Auferstehung des Fleisches findet freilich nicht nur auf der Filmleinwand statt. Sie wird vorbereitet auch im Kinosaal oder zuhause im Wohnzimmer. Was man dazu nötig hat, ist lediglich eine dunkle Plastikbrille, die das bescheidene technische Gegenstück zur stereoskopischen Aufnahmetechnik liefert. Die 3D-Brille ist natürlich (in der Ausdrucksweise einer von Charles Darwin geprägten Theorietradition) eine leichter Hand verfügbare Körperprothese und nur ein kleiner, bis dato belächelnswerter Schritt in die Richtung eines neuen, technologisch weiterentwickelten und eines Tages schließlich transformierten Menschen. Aber die Faszination¹³ des (neueren, technisch perfektionierten¹³) 3D-Kinos ist die in ihrer Intensität, das heißt in ihrem Wirklichkeitsgrad gesteigerte Kinoerfahrung. Insofern ist es durchaus keine Übertreibung, dieses Kino als einen Vorläufer der anthropologischen Transformation zu sehen. Kinoerfahrung – Erfahrung

¹² Zum Posthumanismus vgl. Hayles, Katherine N.: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago 1999; Bennett, Jane: *The Enchantment of Modernity: Crossings, Energetics, and Ethics*, Princeton 2001; Dies.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010; Barad, Karen: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter*, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 28/3 (Spring 2003); Coole, Diana/Frost, Samantha: *Introducing the New Materialisms*, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham 2010, S. 1-43. – In der katholischen Theologie stehen sich, wenn ich es recht sehe, mindestens zwei große Traditionen der Auferstehungslehre gegenüber: diejenige, die auf Augustinus zurückgeht und in Anlehnung an den griechisch-platonischen Dualismus von Leib und Seele die Auferstehung als Rückgabe des Körpers begreift, und diejenige, die auf Thomas von Aquin zurückgeht (*anima forma corporis* = die Seele ist die Form des Leibes), der zufolge der „Geist im Menschen so völlig eins (ist) mit dem Leib, dass auf ihn der Terminus ‚Form‘ mit seinem vollen Anspruch angewandt werden kann. Und umgekehrt: die Form dieses Leibes ist so, dass sie Geist ist und damit den Menschen zur Person macht“ (Ratzinger, Josef, späterer Papst Benedikt XVI.: *Eschatologie – Tod und ewiges Leben. Kleine katholische Dogmatik*, Bd. IX, Regensburg 1977, S. 126, vgl. auch S. 125). „Das Wesentliche des Menschen, die Person, bleibt“ (Ratzinger, Josef: *Einführung in das Christentum, Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis*, München³1977, S. 262, vgl. auch S. 259).

¹³ Seit dem Jahr 2006 ermöglicht die digitale Aufnahme- und Wiedergabetechnik einen wesentlich verbesserten Immersionseffekt, während in vorhergehenden Perioden der 3D-Effekt umgekehrt häufig als irritierend und damit gerade nicht als immersiv empfunden wurde.

überhaupt – gibt es nicht ohne Immersion. Das 3D-Kino perfektioniert diese Erfahrung. Solange wir nicht in einen neuen Körper eintauchen können, tauchen wir mit Hilfe einer Brille ein in eine künstlich geschaffene Welt. Die Perfektionstechnologie gilt darüber hinaus aber auch für das Kino selber. Das *crossing-over* der männlichen Hauptfigur von *Avatar* steht nicht nur für eine anthropologische, sondern auch eine cineastische Utopie. Das Kino der Zukunft ist das der digitalen Perfektion.¹⁴

Der zweite Aspekt der Ontologie, die in *Avatar* am Werk ist, ist der des naturphilosophischen und metaphysischen Holismus. Die Natur nämlich ist für die Na'vi eine beseelte Totalität, der Baum der Seelen nur ihr sichtbarstes Symbol. Er funktioniert wie eine organische Speicherplattform, auf die man Informationen und Erinnerungen hoch- und herunterladen kann. Er ermöglicht sogar, mit den Toten zu kommunizieren. In den Ohren von Wissenschaftlern der irdischen Sphäre klingt das phantastisch im doppelten Sinn des Wortes, ebenso unwirklich wie großartig, ebenso verrückt wie wunderbar. In den Worten der Leiterin des Teams (gespielt von Sigourney Weaver in derselben resoluten Manier, die wir bereits aus den *Alien*-Filmen kennen): „There is some kind of electrochemical communication between the roots of the trees, like the synapses between neurons [...] It's more connections than the human brain [...] It's a global network.“ Dass es eine Natur auf einem Planeten geben könnte, die organisiert ist in Analogie zum menschlichen Gehirn oder dass, in ethisch naheliegender Verallgemeinerung, die Natur überhaupt organisiert sein könnte wie das menschliche Gehirn, sind Gedanken, die die Wissenschaft begreiflicherweise in Faszination versetzen können.¹⁵ Und die Philosophie. In diesem Fall nicht nur die des so ge-

¹⁴ Dieses Kino muss nicht mehr reagieren auf die Kontingenzen des Sets, auf indisponierte Schauspieler, unstetes Licht und dergleichen mehr. Das Kino der Zukunft ist, produktionsästhetisch gesehen, ein Kino absoluter Kontrolle und eines – wie man hinzufügen muss: häufig gelungenen – Realismus aus absoluter Künstlichkeit. Selbstverständlich kann man aus der Lacanschen Perspektive Zizeks hinzufügen, dass es auch diesem Kino nicht gelingen werde, ‚das Reale‘ zu erobern und die entsprechende traumatische Wunde vergessen zu lassen (vgl. Sconce, Jeffrey: Avatard: <<http://ludicdespair.blogspot.nl/2010/01/avatard.html>> [Stand: 09. Oktober 2015]). Zumindest ist offensichtlich, dass der formale absolute Kontrollanspruch dieses Kinos im Falle von *Avatar* in Widerspruch steht zur Unkontrollierbarkeit eines holistisch gedachten Seins.

¹⁵ In der Pflanzen-Biologie gibt es seit einigen Jahren eine Diskussion über die Frage, ob man Begriffe wie ‚Intelligenz‘ oder ‚Verhalten‘ auf Pflanzen übertragen könne. Stefano Mancuso, Direktor des Internationalen Labors für Pflanzen-Neurobiologie in Florenz, gehört zu denen, die diese Frage positiv beantworten (und dafür unter anderem heftig von Kollegen und Kolleginnen attackiert wird). Er kann immerhin plausibel machen, dass es schwierig ist, andere als anthropomorphe Begriffe zu finden. Wurzeln im Boden richten sich danach aus, wo Nährstoffe wie Stickstoff, Phosphor oder Kalium sitzen. Aufgrund wovon, wenn nicht einer Art von Beschluss? Mancuso untersucht auch die Frage, ob Pflanzen ein Sensorium aufweisen, um Geräusche wahrzunehmen, angeleitet von einem Experiment wie demjenigen, dass die Wurzeln von Maispflanzen, wenn man sie in Wasser hängt und aus einer bestimmten Richtung Klänge (zwischen 200 und 300 Hertz) sendet, bevorzugt in diese Richtung wachsen. (Allerdings gilt es inzwischen als Unsinn zu behaupten, Pflanzen

nannten Posthumanismus, sondern auch des Rationalismus, jedenfalls in der Variante Spinozas. Dessen metaphysische Generalthese lautet bekanntlich, dass die Wirklichkeit nicht, wie René Descartes behauptet, aus zwei Substanzen besteht (*res cogitans* und *res extensa*, zusammengehalten schließlich von einer dritten Substanz namens Gott), sondern aus einer einzigen unendlichen Substanz, die Baruch de Spinoza ‚Deus sive Natura‘ nennt. Sein metaphysischer Monismus ist das philosophische Vorbild für das holistische Weltbild *Avatars*, auch wenn das Vorbild der Ökologie- und New Age-Bewegung der 1970er offensichtlicher ist.

Gewiss muss man philosophisch differenzieren zwischen Monismus und Holismus. Spinoza wird üblicherweise als Repräsentant des Monismus aufgefasst. Sein einflussreichster Interpret der vergangenen Jahrzehnte aber, Deleuze, kann ihn für die Philosophie unter anderem deshalb reaktualisieren, weil er das monistische Prinzip falsch differenztheoretisch deutet, weil er, anders gesagt, Spinoza mit der Brille Nietzsches liest. Das Sein ist „univok“, das heißt, es ist für alle Differenzen oder Modalitäten dasselbe, „aber diese Modalitäten sind nicht dieselben“.¹⁶ Der zentrale Begriff, mit dem, Deleuze zufolge, Spinoza selber dieses pa-

würden lieber klassische Musik als Rockmusik hören, wie das Peter Tompkins und Christopher Bird in den 1970er Jahren, in *The Secret Life of Plants*, behauptet haben.). Was Pflanzen darüber hinaus im Internetzeitalter als hoch interessant erscheinen lässt, ist das Faktum, dass sie über keine ‚Kommandozentrale‘ verfügen (vgl. Interview mit Stefano Mancuso, in: NRC Handelsblad, vom 15. November 2014). – Auch in der Philosophie war es nur eine Frage der Zeit, bis man, nach den Tieren, auch die Pflanzen aus dem im Vergleich zum Menschen untergeordneten Status herauslöst und ihnen moralische Achtung oder gar Rechte zuerkennt. Michael Marder (*Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013) hat diesen Schritt jüngst dezidiert vollzogen. Er steht in der Tradition des *pensiero debole* von Gianni Vattimo, in der des Dekonstruktivismus und – tonangebend für beide Traditionen – Heideggers. Von daher kann er über eine „vegetal existentiality“ sprechen, „referring to the time, freedom, and wisdom of plants“ (S. 90). Dem Modell der Dekonstruktion folgend, versucht Marder aufzuzeigen, dass und wie ein privilegierter Begriff (wie der des Menschen) verfolgt wird von dem, was er ausschließt. Die scheinbar niedrigste Lebensform, die pflanzliche, erweist sich dann als Bedingung der Möglichkeit der sogenannten höchsten, der menschlichen. Marders Philosophie des Vegetativen hat aber auch eine klare politische, antikapitalistische Ausrichtung gegen den agro-wissenschaftlich-industriellen Komplex. – In den Umkreis der critical plant studies gehören auch: Hall, Matthew: *Plants as Persons. A Philosophical Botany*, New York 2011, und Doyle, Richard: *Darwin’s Pharmacy. Sex, Plants, and the Evolution of the Noosphere*, Washington 2011. – In den Niederlanden ist soeben erschienen: Oudemans, Th. C. W.: *Plantaardig. Vegetatieve filosofie*, in samenwerking met N. G. J. Peeters, Zeist 2014. Wiewohl das Buch sich nicht als popularisierend vorstellt, ist es doch sehr schlicht, begrifflich unterkomplex geschrieben. Darwin, ‚der größte Naturalist aller Zeiten‘ („de grootste naturalist aller tijden“, S. 12) führt deutlich die Feder. Begriffe wie ‚Beschluss‘, ‚Intelligenz‘ usw. haben für Oudemans einerseits, in Erinnerung an Kants Restriktion der Teleologie auf ein subjektives Prinzip unseres Denkens, eine ‚Als-ob-Bedeutung‘ („alsof-betekenis“, S. 9), andererseits soll das Menschliche an Pflanzen doch auch wieder mehr sein als nur ein Reflexionsprinzip.

¹⁶ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992 [franz. Or. 1968], S. 58 f. – Zur Rezeption Spinozas seit den 1960er Jahren in der französischen und angelsächsisch-analytischen Philosophie vgl. Hampe, Michael et al.: *Einleitung: Spinozas Ethica ordine geometrico demonstrata*, in: Baruch de Spinoza. *Ethik*, hg. von dems. und Robert Schnepf, Berlin 2006, S. 11 f.

radoxe Verhältnis auflösen will, ist der des ‚Ausdrucks‘, denn die Substanz drückt sich in ihren Attributen (Denken und Ausdehnung) aus, und diese drücken sich in den von ihnen abhängigen Modi aus.¹⁷ Jeder Modus, also jede Einzelercheinung körperlich-ausgedehnter oder geistiger Art, hat teil an beiden Attributen. Jeder Körper, z. B. ein Baum oder ein Stein, hat daher eine geistige Seite. Alles ist beseelt. Da wir in unserer Intellektualität allerdings begrenzt sind, können wir diese Allbeseeltheit nicht wahrnehmen. Deleuze zögert nicht, den Rationalisten Spinoza zu einem Repräsentanten des ‚transzendentalen Empirismus‘ zu erklären,¹⁸ also einer Philosophie, die an die Stelle des in Aussagen identifizierbaren Seins ein Sein der Assoziationen, Konjunktionen und Relationen setzt: „Mit *Et* denken statt *Est*“, wobei in diesem Zusammenhang eine ironische Pointe in dem Faktum liegt, dass es „fast nur Engländer und Amerikaner“ sind, die so denken.¹⁹ In diesem Sinne vertritt Deleuze einen hypothetischen Holismus auf der philosophischen Basis einer imaginären Verkuppelung von Spinoza und Nietzsche,²⁰ ein Holismus, der sich dann in den Verkoppelungsorgien des *Anti-Ödipus* (1972) feiert, im Denkmodell des *Rhizom* (1976) und eines Körpers ohne Organe.

Der Holismus ist also für Deleuze eine hypothetisch konzipierte, paradoxe Synthese aus Monismus und Pluralismus.²¹ Er meint ein metaphysisch-naturphilosophisches Prinzip, demzufolge organische und anorganische Natur nicht als mechanistisch erklärbarer Bereich isolierter Körper und Dinge gelten, sondern als intern (mit den eigenen Bestandteilen) und extern (mit der Umwelt) interagierende Seinsformen.²² Im Falle von *Avatar* präsentiert sich dieses Prinzip gewiss in einer popularisierten Form – wir haben es immerhin stets noch mit einem Mainstream-Film aus Hollywood und nicht mit einem akademischen Buch aus Oxford oder Paris zu tun – aber das bedeutet nicht, dass man es nicht ernst nehmen sollte.

¹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie, München 1993 [franz. Or. 1968].

¹⁸ Vgl. Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 186.

¹⁹ Deleuze, Gilles: Dialoge, mit Claire Parnet, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1980, S. 63 f.

²⁰ Hypothesenfindung erfolgt bei Deleuze, wie häufig auch in anderen Wissenschaften, durch Imagination.

²¹ Ebenso – allerdings mit dem Attribut ‚dialektisch‘ statt ‚paradox‘ – hat der Biologe und Naturphilosoph Adolf Meyer-Abich den Holismus gekennzeichnet, vgl. Ders.: Naturphilosophie auf neuen Wegen, Stuttgart 1948, S. 377.

²² Von Holismus ist als methodischem Ansatz zunächst in der Biologie die Rede: Organismen gelten dann nicht als isolierte, sondern interagierende Naturkörper. In den Sozialwissenschaften gibt der Holismus sozialen Ganzheiten (Strukturen, Gesetzmäßigkeiten) den Primat vor den handelnden Individuen. In der Wissenschaftstheorie meint Holismus unter anderem die epistemische These, dass sich Theorien nur als ganze, nicht in ihren einzelnen Behauptungen, rechtfertigen lassen. In ähnlicher Weise bezeichnet Holismus in der philosophischen Semantik die These, dass der Gebrauch der Sprache die Bedeutung der einzelnen sprachlichen Einheiten (Wörter oder Sätze) festlegt, oder etwas anders formuliert: dass die Bedeutung eines Satzes abhängt von seinen Beziehungen zu anderen Sätzen derselben Sprache.

3. *Cloud Atlas und die Wiedergeburt der Seelen*

Auch *Cloud Atlas* hat den Holismus zu seinem philosophisch-metaphysischen Thema. Es ist allerdings feiner, sozusagen rhizomatisch gestrickt. *Cloud Atlas* ist kein Science-Fiction-, sondern ein Multi-Genre-Film, zu dem auch ein Science-Fiction-Teil gehört. Insgesamt setzt er sich aber aus sechs Teilen und entsprechenden Genres zusammen: einer Art Seefahrer-Abenteuerfilm vor dem politischen Hintergrund des Sklavenhandels aus der Mitte des 19. Jahrhunderts; einem Liebes- und Künstlerdrama aus der Mitte der 1930er Jahre; einem Politthriller rund um Kernenergie aus den 1970er Jahren; einer klamaukhaften Komödie über einen ins Seniorenheim gesperrten Publizisten aus dem Großbritannien unserer Gegenwart; einem Science-Fiction-Film aus dem (Neo-)Seoul des 22. Jahrhunderts und schließlich einem Fantasy-Film, der noch einmal zweihundert Jahre später spielt und eine archaische Lebensform mit einer High-Tech-Zivilisation zusammenführt. Die alles entscheidende Frage ist offensichtlich, wie man diese Teile zusammenfügen, eine Einheit aus dieser Vielheit schaffen kann.

Die Romanvorlage von David Mitchell hat diese Frage vergleichsweise einfach beantwortet. Sie erzählt die sechs Geschichten hintereinander, aber jeweils nur zur Hälfte, und lässt die zweite Hälfte in umgekehrter Chronologie folgen. Sie beginnt also mit der Geschichte aus dem Jahr 1848 und bricht etwa nach der Hälfte ab, geht über zur Geschichte aus dem Jahr 1936, bricht ab und tut das Gleiche mit den folgenden Geschichten. Der Scheitelpunkt ist die chronologisch letzte Geschichte aus dem Jahr 2321. Sie wird zur Gänze erzählt, bevor die anderen Geschichten in umgekehrter Reihenfolge zu Ende erzählt werden.²³ Über diese formale Struktur hinaus macht er Gebrauch von inhaltlichen Verweisen. Personen aus der einen Geschichte spielen auch in der folgenden eine Rolle. Ein Tagebuch oder Liebesbriefe aus der einen Geschichte werden in einer anderen aufgefunden. Jeder der Protagonisten der sechs Geschichten weist zudem ein Muttermal auf, das einem Kometen ähnlich sieht – ein fast plakatives Zeichen für die Idee der Wiedergeburt, der der Roman, wie der Film, folgt. Durchaus plakativ wirken auch verbindende Sinnsprüche wie: „Unsere Leben gehören nicht uns. Von der Wiege bis zur Bahre sind wir mit anderen verbunden, in Vergangenheit und Gegenwart, und mit jedem Verbrechen und jedem Akt der Güte erschaffen wir unsere Zukunft.“ Der Holismus erhält hier also einen sozialen, historischen und darüber hinaus politischen Akzent. Auf die defätistische Prognose: „Ganz gleich, was du ausrichtest, es wird nie mehr sein als ein Tropfen in einem grenzenlosen Ozean“, erwidert der Holist rhetorisch und schlagend: „Was ist ein Ozean anderes als eine Vielzahl von Tropfen?“

Für den Film verkompliziert sich die Sachlage enorm, denn er baut sich nicht übersichtlich aus einer relativ kleinen Anzahl von Kapiteln auf. Vielmehr zer-

²³ Der Roman folgt also dem Schema 1.1 – 2.1 – 3.1 – 4.1 – 5.1 – 6 – 5.2 – 4.2 – 3.2 – 2.2 – 1.2.

kleinert er die Bestandteile so weit, dass keine schematische, fest gefügte Struktur mehr zu erkennen ist. Nach wie vor geht es um sechs Geschichten, und nach wie vor gibt es inhaltliche Rück- und Querverweise, aber das kaleidoskopische Prinzip, das die Geschichten um eine Spiegelachse herum entwirft, lässt sich im Film nicht mehr handfest, sondern nur noch ästhetisch und dadurch unendlich raffinierter realisieren. Aus den vielfach aufgesplitterten Teilen, den kleineren und größeren Fragmenten entsteht hier wie bei einem Kaleidoskop ein bewegliches symmetrisches Muster, ein sich ausbalancierendes Ganzes, das, um einen anderen Vergleich heranzuziehen, an Piet Mondrians Farbflächen-Kompositionen erinnert. Die Symmetrie, um die es im Film geht, ist also, genauer gesagt, das imaginäre Resultat einer rhythmischen und dynamischen Anordnung. Am naheliegendsten ist der Vergleich mit Mondrians *Broadway Boogie Woogie* (1942/43), denn *Cloud Atlas* ist enorm musikalisch konstruiert. Es steckt bewundernswert viel Gefühl für Rhythmik und Dynamik in dem Film, als wollten die Macher – allen voran Tom Tykwer²⁴ – dem „girl with kaleidoscope eyes“ aus dem LSD-Song der Beatles (*Lucy in the Sky with Diamonds*) cineastisch Referenz erweisen.

Eine Kurzform dieses Konstruktionsprinzips bietet die Eröffnungssequenz des Films: Ein alter Mann sitzt unter einem nächtlichen Sternen- oder Milchstraßenhimmel an einem Feuer. Es ist Zachry (Tom Hanks), ein einfacher Mann, Ziegenhirte, aus dem Jahr 2321. Er erzählt, wann er den Teufel, den er umgänglich den ‚alten Georgie‘ nennt, zum ersten Mal getroffen hat, ‚von Angesicht zu Angesicht‘ („from eye to eye“). – Die Erzählerstimme wechselt. Sie ist jetzt die eines jüngeren Mannes, eines Südseereisenden aus dem Jahr 1849. Wir sind also chronologisch von der letzten in die erste Geschichte zurückgesprungen. Der junge Mann trifft zum ersten Mal jenen Arzt, der ihm später Gift statt Medizin einträufeln wird, um an sein Geld zu kommen. Dieser Arzt wird wiederum von Tom Hanks gespielt. Die Zusammenfügung der beiden Szenen legt also nahe, dass dieser Arzt aus dem Jahr 1849 eben der Teufel ist, von dem der Ziegenhirte im Jahr 2321 spricht bzw. gesprochen hat. Da Arzt und Ziegenhirte, Teufel und Gegenspieler von ein und derselben Person dargestellt werden, weiß man aber nicht so recht, was man von diesen Zuordnungen halten soll. In dem Augenblick, in dem der Arzt dem jungen Mann in die Augen blickt, versetzt uns ein Schnitt in die 1970er Jahre, in die Geschichte einer jungen Reporterin (Halle Berry), die einen Atomenergiskandal aufdeckt und dabei ihr Leben riskiert. Es ist dies

²⁴ Tykwer liebt es, einen Film nach Anleitung der Musik zu machen, anstatt sie, wie üblich, erst am Ende hinzu zu komponieren. – Dietmar Dath beschreibt David Mitchells Roman als Verknüpfung von „kaleidoskopartig um eine gemeinsame Spiegelachse geworfenen sechs Einzelgeschichten“ (Dath, Dietmar: Im Sturmwind der Unwirklichkeit, in: faz.net, vom 30. Oktober 2012: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/tom-tykwer-verfilmt-cloud-atlas-im-sturmwind-der-unwirklichkeit-11944125.html>> [Stand: 14. Oktober 2015]). Das *Lexikon des Internationalen Films* beschreibt *Cloud Atlas* als „fabulierfreudiges Kaleidoskop“ (*Cloud Atlas*, in: Das Lexikon des Internationalen Films: <<http://www.zweitau sendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=540794>> [Stand: 14. Oktober 2015]).

chronologisch die dritte Geschichte. Bevor sie sich entwickeln kann, setzt aber wieder eine männliche Erzählerstimme ein und lässt uns, getragen zudem von Hintergrundmusik und dem Klappern einer Schreibmaschine, hinübergleiten in eine andere Geschichte, diejenige eines alten Verlegers (Jim Broadbent) im Großbritannien des Jahres 2012, der in dieser Szene bereits seine Memoiren schreibt; wir sind also schon am Ende seiner Geschichte, der Geschichte Nummer 4. Wir springen zurück in der Zeit, in die 1930er Jahre. Den Namen jenes Mannes, Sixsmith, den wir zuvor aus dem Mund der Reporterin gehört haben, vernehmen wir jetzt aus dem Mund eines jungen Mannes, eines Komponisten, der soeben einen Brief an ihn geschrieben hat, einen Abschiedsbrief. Auf dem Schreibtisch liegt Notenpapier mit der Aufschrift: „The Cloud Atlas Symphony“ und „The Cloud Atlas Sextett“. Der junge Mann ist im Begriff, sich zu erschießen. Die Geschichte, die zu diesem Suizid führt, werden wir als Zuschauer erst kennenlernen. Auch diese Geschichte, Nummer 2, beginnt also mit ihrem Ende. In dem Moment, in dem der junge Mann seinen Revolver entschert, versetzen uns ein (trennender) Schnitt und ein (verbindendes) klickendes Geräusch in die nächste Geschichte: Nummer 5. Um die Handgelenke einer jungen, ganz in Weiß gekleideten Frau, die einem in Schwarz gekleideten Mann gegenüber sitzt, schließen sich Handschellen. Eine Verhörsituation. Wir sind im Neo-Seoul des 22. Jahrhunderts. Der Film durchläuft dann in relativ rascher Folge die Geschichten noch einmal (Geschichte 3 und 4, dann 1, 5 und 2). Bevor der junge Komponist seinem Leben ein Ende macht, versetzt uns ein harter Schnitt aus dem Ganzen heraus in die Metaebene des Films. Der Titel *Cloud Atlas* erscheint. Die kurz vorgestellten Erzählungen können nun ihren weiterhin ineinander verschlungenen Verlauf nehmen.

Cloud Atlas spielt ersichtlich mit dem Gedanken der Reinkarnation, wie er vor allem aus der hinduistischen und buddhistischen Religion und Philosophie vertraut ist.²⁵ Aber ich möchte betonen, dass der Film damit spielt. Gewiss kann man mit Blick auf die einzelnen Geschichten feststellen, dass ihre Charaktere „eindimensional“ seien, die Moral „plump“, und das „verkomplizierte Handlungspuzzle“ dies nur „verschleiern“ solle.²⁶ Man kann speziell mit Blick auf die technische Kunstform des Kinos hinzufügen, dass es hier nur erneut um die „Leistungsschau“ eines Kinos gehe, das „Ideen durch Bilder und Handlungen

²⁵ Sowohl Film als auch Roman lassen aber offen, ob Reinkarnation oder Wiedergeburt an eine unsterbliche Seele gebunden ist. Der Buddhismus spricht von so etwas wie fortbestehenden mentalen Prozessen. Die Taten eines Menschen bedingen demnach das Entstehen eines anderen Menschen (aber auch Tieres oder Dämons), ohne dass etwas von der (Identität der) einen Person in die andere übergeht (vgl. Schmidt-Leukel, Perry [Hg.]: Die Idee der Reinkarnation in Ost und West, München 1996).

²⁶ Bach, Lida: Im Wolkenkuckucksheim, in: filmrezension.de, 20.10.2012: <http://www.filmrezension.de/filme/cloud_atlas.shtml> (Stand: 14. Oktober 2015). – Als gelungenes Gegenmodell zu *Cloud Atlas* könnte man in diesem Zusammenhang (Charaktere, Moral, Handlung) Robert Altman's Meisterwerk *Short Cuts* (1993) anführen.

„morphet“, als Resultat aber nur eine „verquaste Mischung aus Esoterik, Sonntagsschule und halb verdauten Philosophiebrocken“ bietet.²⁷ Gleichwohl bietet *Cloud Atlas* auch einen Beleg in Reinform für die alte aristotelische, in der Philosophie stets wieder erneuerte These, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Denn es enthält eben nicht nur die Teile, sondern besteht auch und vor allem aus den Beziehungen zwischen ihnen. Im Falle von *Cloud Atlas* werden diese Beziehungen von einem ästhetischen, kaleidoskopartigen Prinzip regiert, das sich nicht auf die (sechs) Geschichten, sondern auf Szenen richtet. Es ist ein Film von szenischen Verbänden auf der Basis einer Technik des *morphing*. Verbindungen zwischen Szenen werden demnach durch ein drittes, dazwischen geschobenes Bild, oder allgemeiner ein gemeinsames visuelles oder akustisches Element hergestellt. Das kann ein *voice-over* sein, ein musikalisches Motiv, ein Geräusch (wie das Klicken eines Revolvers bzw. von Handschellen), ein Geräusch kombiniert mit zwei verschiedenen, aber ähnlichen Bildern (man sieht und hört z. B. eine Hand an eine Holztür klopfen, die Tür, die sich nach einem Schnitt öffnet, gehört aber zu einer anderen Geschichte), oder schließlich die Besetzung verschiedener Rollen durch dieselben Schauspieler und Schauspielerinnen, auch über Geschlechter- und Rassenunterschiede hinweg. Nicht zuletzt kennzeichnet den Film, wie den Roman, ein ironischer Unterton. Den heiligen Ernst, in dem manche Figuren Glaubenssätze aus dem breiten Reservoir des metaphysisch-religiösen Holismus vortragen, konterkarieren andere Figuren mit Statements wie: „elender Blumenkinder-LSD-Trip-New-Age-Quark.“²⁸ Am Ende gibt der Film sogar zu verstehen, dass er eine Kinder- und Gute-Nacht-Geschichte präsentiert, denn dann sehen wir, die Zuschauer, dass der alte Zachry seine Geschichte nicht nur uns, sondern um ihn herum versammelten Kindern erzählt hat.

4. Kulturdiagnose und Hypothesenspiel

Ich habe am Anfang erinnert an die postmodernistische These vom Ende der großen Erzählungen. Filme wie *Avatar* und *Cloud Atlas* – hinzuzufügen wäre in jedem Falle aber auch *The Tree of Life* von Terrence Malick (2011)²⁹ – zeigen

²⁷ Seeßlen, Georg: „Cloud Atlas“: Zurück in die Sukunft?, in: Die Zeit, Nr. 47 vom 15. November 2012.

²⁸ Mitchell, David: Der Wolkenatlas, übers. v. Volker Oldenburg, Reinbek bei Hamburg 12013, S. 474.

²⁹ *The Tree of Life* bietet die ästhetisch-religiös-mystische Variante des metaphysischen Holismus. Man kann den Film gewiss psychoanalytisch als „eine Trauerarbeit“ adeln und ihn, mit unvermeidlich biblischem Unterton, als ästhetisches „Requiem für einen verlorenen Sohn“ und einen verlorenen Bruder preisen (Lueken, Verena: Requiem für einen verlorenen Sohn, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15. Juni 2011). Denn es sind die Erinnerungen eines Mannes genannt Jack (Sean Penn), des ältesten Sohnes der Familie O’Brian, die in den 1950er Jahren in Texas gelebt hat, die den Film strukturieren, das heißt ihm ei-

demgegenüber nicht mehr die mindeste Scheu, wieder vor dem Hintergrund von Großerklärungstheorien zu erzählen. Kulturdiagnostisch sind diese Filme also gewiss aussagekräftig. Sie verhelfen dazu, dem Zeitalter nach der Postmoderne (einen) Namen abzugewinnen.

Für *Cloud Atlas* darf man den Status der Großerklärungstheorie allerdings relativieren. Die ironischen Einsprengsel des Films und sein ästhetisches Konstruktionsprinzip, für das sich die Begriffe des Kaleidoskops und des *morphing* anbieten, lassen es zu, ihn auch mit einem Meister des postmodernen Denkens und Schreibens in Verbindung zu bringen, nämlich mit Jacques Derrida. Sein Programm, die Metaphysik, das heißt das Denken des Einen durch pluralistische Auflösung zu ersetzen, also durch Interpretation und Schreibstil immer mehrere Texte zugleich hervorzubringen, findet in *Cloud Atlas* ein würdiges cineastisches Folgemodell. Insofern ist *Cloud Atlas* im vielleicht besten Sinn ein post-postmoderner Film, postmodern in seiner Struktur, aber post-postmodern in seiner großen, metaphysischen Erzählung. Unabhängig davon aber führt er vor, dass der metaphysische Holismus vorläufig und lustvoll auf ästhetische Weise gerechtfertigt werden kann. Selbstverständlich dürfen wir in der Wissenschaft und vor allem in der Philosophie nicht vergessen, dass auch eine obskure, vollständig kontraintuitive Ansicht sich im Laufe der Zeit als eine fruchtbare Hypothese erweisen kann. Auch die Hypothese des metaphysischen Holismus darf daher weiter auf empirische Einlösung hoffen. Kosmologie, Quantenphysik und Neurobiologie sind derzeit in dieser Sache die bedeutendsten wissenschaftlichen Hoffnungsträger.³⁰ Im ästhetischen Kontext kann man einstweilen der Hypothese

ne nicht-chronologische Erzählform geben, mit Sequenzen aus verschiedenen Perioden seines Lebens. Beinahe alles, was wir als Zuschauer sehen, sehen wir aus der Perspektive des zwölfjährigen Jack, der noch ein Kind ist, aber doch auch schon pubertierend brutal von der Kindheit Abschied nimmt. In seinem späteren Leben vergeht kein Tag, an dem er nicht an den Tod eines jüngeren Bruders (offenbar im Vietnamkrieg) denken muss. Es ist sein erinnernd-verklärender Blick, der die trauernde Mutter zu einem engelgleichen Wesen, und sein angstvoller, ja hassender Blick, der den zur Trauer unfähigen Vater zum strengen Erzieher macht. Aber Malick bettet diese Trauerarbeit ein zwischen zwei lange Sequenzen, die die singuläre Geschichte (der Familie O'Brian) in einem größeren Kontext verorten: auf der einen Seite phantastische Bilder von der Entstehung des Kosmos und des Lebens, untermalt von Chormusik und flüsternden existenziellen Fragen, auf der anderen Seite lichtdurchflutete Bilder, die unentscheidbar oszillieren zwischen Traum und himmlischem Jenseits. In dieser spannenden Konstruktion drückt sich Malicks holistische Überzeugung aus, dass jeder Mensch die gesamte Geschichte des Universums in sich trage und sie gestaltend weiter trage. Eine Trauerarbeit muss sich dementsprechend in der Zeit ausdehnen über die gesamte Vergangenheit und die Zukunft. Das ist der metaphysische Grund, der *The Tree of Life* zusammenhält. Daneben gibt es aber für diese kosmologische und traumartig-religiöse Umklammerung noch den ganz profanen Grund, dass der Film ohne sie nicht funktionieren würde. Die Familiengeschichte wäre ohne die Dimension der schillernden Transzendenz schlichtweg zu dünn.

³⁰ In der Kosmologie, als physikalischer Theorie des Universums (seines Ursprungs, seiner Entwicklung und seiner Struktur) wäre wohl „die erheiterndste Entdeckung“, dass die Welt *causa sui*, eine Ursache ihrer selbst, ist (Holt, Jim: Gibt es alles oder nichts?, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 51), eine Möglichkeit, die philosophisch exponiert von Spinoza be-

se immerhin Sinn verleihen. Hier ist der metaphysische Holismus allerdings abhängig von einem semantischen. Die Semantik springt sozusagen ein als Rechtfertigungsinstanz in Sachen Metaphysik. Sie springt ein, weil sie diese Rechtfertigung nur in einem analogisierenden Sinn erbringen kann, nach dem Muster: Innerhalb eines Zeichensystems verhält sich A zu B wie C zu D innerhalb eines metaphysischen Systems. Im Kontext der Ästhetik kann die Semantik dabei als Rechtfertigungsinstanz hervortreten, weil sie sich hier selbst als holistisches System präsentiert. In einem Kunstwerk, das heißt in einem holistisch-semantischen System, einem unendlichen Verweisungszusammenhang von Zeichen, im Falle des Films von visuellen, akustischen und taktilen Zeichen, kann es dann erscheinen, als ob ‚Sein‘ nur ein anderes Wort für ‚Verbundenheit‘ („connectedness“) sei, so sehr, dass man bereit ist, diesem Anschein Evidenz zuzuerkennen. Wir gefallen uns im ästhetischen Spiel mit einer Hypothese. Etwas anders akzentuiert: Wenn wir, wie im Falle der Natur oder des Universums, vor einem Phänomen stehen, dem wir nicht nur relative und damit wissenschaftlich berechenbare, sondern absolute, unvergleichliche Größe oder Macht zusprechen, können wir das mit Immanuel Kant ‚erhaben‘ oder mit Friedrich Schleiermacher ‚Gott‘ nennen, oder mit Ernst Tugendhat etwas, das nur „mystisch“³¹ zu erfahren ist. Mystik, Religion und Ästhetik konkurrieren in dieser metaphysischen Statthalterfunktion, und es erscheint mir klar, wem von den dreien wir als Kindeskinder der Moderne den Vorzug geben sollten.³²

dacht und von Einstein mit Sympathie (und Humor) aufgenommen worden ist in dem Telegramm: „ich glaube an spinozas gott der sich in der harmonie des seienden offenbart stop [...]“ (ebd., S. 52; vgl. dazu genauer Paty, Michel: Einstein und Spinoza, in: Spinoza and the Sciences, hg. von Marjorie Grene und Debra Neils, Dordrecht 1986, S. 267-302). – Was die Quantenphysik anbelangt, ist deren Anziehungskraft auf Philosophen so verständlich wie misslich. Vor ‚eleganter Unsinn‘ (vgl. Sokal, Alan/Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen, München 1999) sind sie nicht gefeit. Gleichwohl lässt vor allem die Quantenphysik der letzten vier Jahrzehnte aufhorchen durch ihre Forschungen zum Phänomen der ‚Nichtlokalität‘, das heißt der ‚Verschränkung‘ oder ‚Korrelation‘ von Teilchen. Berührt man demnach eines von zwei räumlich weit voneinander entfernten Objekten (Atomen, Photonen und anderen Elementarteilchen), das heißt, führt man an einem eine Messung durch, reagieren alle beide. Die Quantenphysik führt somit, nach der Gravitationstheorie (gemäß der sich sämtliche Objekte in Abhängigkeit von ihrer Masse und ihrer Entfernung anziehen), wieder eine Art Fernwirkung ein. Aber die Ursache ist nun nicht mehr ‚lokal‘ erklärbar, das heißt sie wirkt nicht mehr kontinuierlich in Raum und Zeit, ‚nach und nach‘. Man kann die Objekte nicht mehr als zwei voneinander unabhängige und klar lokalisierbare Teile begreifen und spricht daher von ‚Quantenholismus‘ (vgl. Gisin, Nicolas: Der unbegreifliche Zufall. Nichtlokalität, Teleportation und weitere Seltsamkeiten der Quantenphysik, übers. v. Manfred Stern, Berlin und Heidelberg 2014).

³¹ Tugendhat, Ernst: Egozentrizität und Mystik. Eine anthropologische Studie, München 2006, S. 118 f.

³² Ein ästhetisches Werk wie *The Tree of Life*, so möchte ich hier noch einmal anmerken, zielt dagegen auf die Dreieinheit der Dimensionen. Insofern handelt es sich nicht um einen post-postmodernen, sondern einen prämodernen Film.

Avatar zeigt dagegen keine Spur von diesem ästhetischen Holismus. Statt auf ästhetische Konstruktion setzt der Film zum einen auf technologische Erfindung, das 3D-Kino, zum anderen auf ein zwieschlächtiges Narrativ, ebenso altbacken wie erneuerungsfähig. Das technologisch perfektionierte Immersionskino wird zu einem ethischen Modell für unser Verhältnis zur Natur. Es eröffnet eine Perspektive auf die Natur als para-intelligenter Hyperorganismus, sich selbst vernetzend nach dem Muster neuronaler Strukturen, und verknüpft damit eine Ethik des Sich-Anschließens, eine mimetisch-kommunikative Ethik. Darin steckt natürlich auch eine technologische Utopie. Dieselbe Technik, die bisher die Natur ausbeuterisch zerstört und ihr die symbolische Kraft entzogen hat, für eine übernatürlichen Ordnung zu stehen, könnte einer subtileren, raffinierteren, ungeahnt ‚intelligenteren‘ Technik weichen. Keiner, der um die sachlich-distanzierende, klärende und aufklärende Kraft vernünftigen Denkens weiß, wird behaupten, dass die Lebensform der amerikanischen Ureinwohner oder afrikanischer Stämme ein Sozialmodell für die Zukunft anbieten kann. Aber sie hat anamnetischen und vielleicht sogar heuristischen Wert, indem sie die szientifisch-rationalistisch dominierte Lebensform daran erinnert, dass das, was wir Natur, Leben, Wirklichkeit oder Sein nennen, anders strukturiert sein könnte, als wir bisher meinen. Man kann nie wissen, wohin das, was zunächst als theoretischer Unsinn oder Provokation erscheint, führen wird. Es fällt jedenfalls gewiss nicht schwer, gegenüber allen überdimensionalen röhrenden, polternden Maschinen und stampfenden Stahlrobotern (in denen sich militärische Männlichkeit austoben kann), gegenüber diesem ebenso trivialen wie evidenten Sinnbild destruktiver Technologie, das uns *Avatar* erneut vor Augen führt, der verfeinerten, filigranen und höher entwickelten Technologie der sogenannten Primitiven den Vorzug zu geben. Die Postmoderne Lyotards und das ihr entsprechende Konzept einer avantgardistischen Kunst des Erhabenen war anti-utopisch. Das neue holistische Weltbild hat demgegenüber wieder einen ethischen und implizit utopischen Kern: Alles so || miteinander interaktiv verbunden sein!

Literaturverzeichnis

Bach, Lida: Im Wolkenkuckucksheim, in: filmrezension.de, vom 20.10.2012: <http://www.filmrezension.de/filme/cloud_atlas.shtml> (Stand: 14. Oktober 2015).

Barad, Karen: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter, in: Signs. Journal of Women in Culture and Society, 28/3 (Spring 2003).

Bennett, Jane: The Enchantment of Modernity: Crossings, Energetics, and Ethics, Princeton 2001.

Bennett, Jane: Vibrant Matter: A Political Ecology of Things, Durham 2010.

- Bordwell, David*: Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemische Schwierigkeiten, in: Die Filmgespenster der Postmoderne, hg. von Andreas Rost und Mike Sandbothe, Frankfurt/Main 1998, S. 29-39.
- Brooks, David*: The Messiah Complex, in: The New York Times, vom 8. Januar 2010, S. A27.
- Cloud Atlas*, in: Das Lexikon des Internationalen Films: <<http://www.zweitau sendeins.de/filmllexikon/?sucheNach=titel&wert=540794>> (Stand: 14. Oktober 2015).
- Coole, Diana/Frost, Samantha*: Introducing the New Materialisms, in: New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics, Durham 2010.
- Dath, Dietmar*: Tom Tykwer verfilmt *Cloud Atlas*: Im Sturmwind der Unwirklichkeit, in: faz.net, vom 30. Oktober 2012: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/tom-tykwer-verfilmt-cloud-atlas-im-sturmwind-der-unwirklichkeit-11944125.html>> (Stand: 14. Oktober 2015).
- Deleuze, Gilles*: Dialoge, mit Claire Parnet, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1980.
- Deleuze, Gilles*: Differenz und Wiederholung, übers. von Joseph Vogl, München 1992.
- Deleuze, Gilles*: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie, München 1993.
- Dworkin, Ronald*: Justice for Hedgehogs, Cambridge 2011.
- Ferraris, Mauricio*: Manifesto del nuovo realismo, Roma 2012.
- Früchtl, Josef*: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne, Frankfurt/Main 2004.
- Gabriel, Markus*: Warum es die Welt nicht gibt, Berlin 2013.
- Gisin, Nicolas*: Der unbegreifliche Zufall. Nichtlokalität, Teleportation und weitere Seltsamkeiten der Quantenphysik, übers. v. Manfred Stern, Berlin und Heidelberg 2014.
- Habermas, Jürgen*: Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze, Frankfurt/Main 1988.
- Hall, Matthew*: Plants as Persons. A Philosophical Botany, New York 2011.
- Hampe, Michael et al.*: Einleitung: Spinozas Ethica ordine geometrico demonstrata, in: Baruch de Spinoza. Ethik, hg. von dems. und Robert Schnepf, Berlin 2006.
- Harman, Graham*: Towards Speculative Realism. Essays and Lectures, Winchester, UK/Washington, USA 2010.
- Harman, Graham et al.* (Hgg.): The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism, Melbourne 2011.
- Hayles, Katherine N.*: How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, Chicago 1999.
- Holt, Jim*: Gibt es alles oder nichts?, Reinbek bei Hamburg 2014.
- Latour, Bruno*: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen, Berlin 2014.

- Lueken, Verena*: Requiem für einen verlorenen Sohn, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15. Juni 2011.
- Lyotard, Jean-François*: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz/Wien 1986.
- Marder, Michael*: Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life, New York 2013.
- Meillassoux, Quentin*: Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence, Paris 2006.
- Mendelsohn, Daniel*: The Wizzard, in: The New York Review, vom 25. März 2010, S. 12.
- Meyer-Abich, Adolf*: Naturphilosophie auf neuen Wegen, Stuttgart 1948, S. 377.
- Mitchell, David*: Der Wolkenatlas, übers. v. Volker Oldenburg, Reinbek bei Hamburg ¹²2013.
- Nagel, Thomas*: Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature is Almost Certainly False, Oxford 2012.
- Nozick, Robert*: Philosophical Explanations, Cambridge 1981.
- Oudemans, Th. C. W.*: Plantaardig. Vegetatieve filosofie, in samenwerking met N. G. J. Peeters, Zeist 2014.
- Parfit, Derek*: On What Matters, Oxford 2011.
- Paty, Michel*: Einstein und Spinoza, in: Spinoza and the Sciences, hg. von Marjorein Grene und Debra Neils, Dordrecht 1986, S. 267-302.
- Ratzinger, Josef.*: Eschatologie – Tod und ewiges Leben. Kleine katholische Dogmatik, Bd. IX, Regensburg 1977.
- Rost, Andreas*: Einleitendes zu den vielfältigen Erscheinungsformen postmoderner Geister, in: Die Filmgespenster der Postmoderne, hg. von dems. und Mike Sandbothe, Frankfurt/Main 1998, S. 11.
- Sconce, Jeffrey*: Avatard: <<http://ludicdespair.blogspot.nl/2010/01/avatard.html>> (Stand: 09. Oktober 2015).
- Schmidt-Leukel, Perry (Hg.)*: Die Idee der Reinkarnation in Ost und West, München 1996.
- Sokal, Alan/Bricmont, Jean*: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen, München 1999.
- Theweleit, Klaus*: Pocahontas I. Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour, Frankfurt/Main 1999.
- Theweleit, Klaus*: Pocahontas II. Buch der Königstöchter. Von Göttermännern und Menschenfrauen. Mythenbildung, vorhomerisch, amerikanisch, Frankfurt/Main 2013.
- Tugendhat, Ernst*: Egozentrizität und Mystik. Eine anthropologische Studie, München 2006.
- Weiss, Jeffrey*: Politics and Religion on Pandora: Why »Avatar« is Crummy Allegory, in: politicsdaily.com: <<http://www.politicsdaily.com/2009/12/21/politics-and-religion-on-pandora-why-avatar-is-crummy-allegor/>> (Stand: 01. Oktober 2015).