

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 62 (2020)
Heft: 384

Artikel: Out of Frame : der Oktopus
Autor: Wittmann, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905795>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

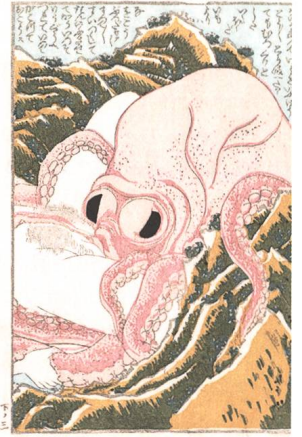
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

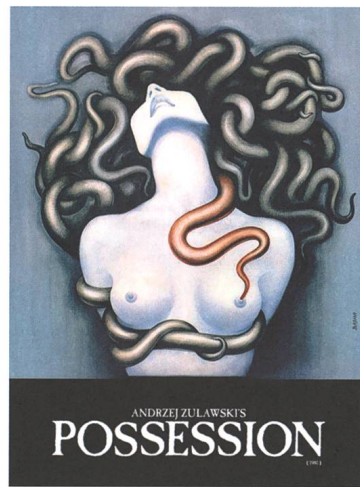
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



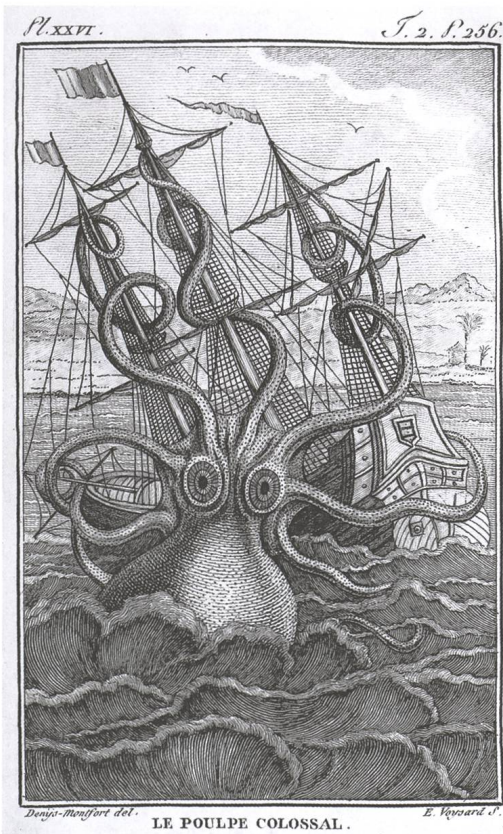
Oktopusmosaik in Pompeji



Katsushika Hokusai: «Der Traum der Fischersfrau»



Possession (1981)



Pierre Denys de Montfort: «Poulpe Colossal»



Kapitän Nemo in der Nautilus

Out of Frame

Matthias Wittmann

Mathias Wittmann ist Medienwissenschaftler, Schriftsteller und Kurator. Er schreibt derzeit an einem Buch über «Die Gesellschaft des Tentakels»

Der Oktopus

Insbesondere das Kino hat ihn immer wieder neu entdeckt, ob nun als Triebbild, als perversen Polymorph oder als Gestaltwandler. Aber die Faszinationsgeschichte des Oktopus überschreitet die Gattungsgrenzen der Künste. Mal wird der Kopffüßer zum Emblem des sozialrevolutionären Widerstands, mal dient er als smartes Sex Toy; und vielleicht wird er eines Tages die Gestalt unseres Verschwindens sein. Eine Spurensuche auf dem Pfad des Tentakels.

«It's the ends of the world.»
«End of the world?»
«Ends.»

China Miéville, «Kraken»

«Eine ungeheure schlüpfrige Masse, wohl an die zweihundert Meter lang und breit, von sahnig weissem Glanz, trieb auf dem Wasser: unzählige lange Arme strahlten von ihrer Mitte aus und schlangen und wanden sich wie ein Knäuel Anakondas [...]. Kein Vorn und Hinten, kein Gesicht war erkennbar, kein fassliches Zeichen von Empfindung oder Instinkt: vor uns auf den Wellen schlängelte sich ein gespenstisch formloses, wesenloses Stück Leben, unergründbar wie der Zufall.»

Das Spektakel, das die Schiffsbesatzung der Pequod, angeführt von Kapitän Ahab, in Kapitel 59 von Herman Melvilles «Moby-Dick; or, The Whale» (1851) zu Gesicht bekommt, ist eben nicht der berühmte weisse Wal. In einer Blockbuster-Überbietungslogik *avant la lettre* zeigt sich etwas viel Ungeheuerlicheres, eine Ungestalt, die schwer zu benennen ist: von «Squid» (Kalmar) ist hier die Rede, von «cuttle-fish» (Sepia), aber auch von «the great Kraken», also einem sehr grossen Oktopus. Das Auftauchen des Gestaltwandlers bringt die Raster des Wissens in Unordnung. Der Krake ist ein Grauen für den Erkennungsdienst, ein Joke(r) der Meere, ein durchgedrehtes Emoji. Vor allem ist er die Verkörperung der Hybris schlechthin: *hybrízein*, das

bedeutet bei Homer «sich austoben», heute würde man sagen: randalieren, mutwillig und lustvoll zerstören. Tentakel sind zügellos, anmassend, übermütig.

In seiner Studie «Das Meer» (1861) bezeichnete der französische Historiker Jules Michelet den Kraken als «grausamen und wütenden Embryo». Als unfertig geborener Körper scheint er zu lebenslänglicher phänotypischer Unentschiedenheit verurteilt. Noch dazu stellt dieser perverse Polymorph den aufrechten Gang auf den Kopf: Kopffüsser (Cephalopoda) sind wirbellos, haltlos und alles andere als aufrecht. Die Wachstumsachse hat die umgekehrte Richtung eingeschlagen, Mund und Anus sich einander angenähert, sodass der Kopf nun zwischen den Beinen steckt. Cephalopoda schwimmen also mit dem Rücken voran, während sie – wie Walter Benjamins Engel der Geschichte – zurückblicken können, ohne sich verrenken zu müssen. Sie sind immer schon verrenkt. *Out of Joint*.

Gleich vorweg: Meistens wird in der Folge von achtarmigen Tintenfischen die Rede sein, das heisst: von der Ordnung der Kraken und der Gattung der Oktopoden, die zur Familie der echten Kraken (Octopidae) gehören. Zehnarmige Tintenfische sind definitiv keine Oktopoden, sondern Kalmare oder Sepien. Doch das Definitive ist, wenn es um die Klasse der Kopffüsser geht, schwankend wie die Pequod selbst. Melvilles «Moby-Dick» inszeniert das Auftauchen des zehnarmigen Tintenfisches als Triebbild (Deleuze/Vogl) schlechthin, als Ereignis, das die zentralperspektivische Codierung des Raums zum Einsturz bringt. Die Strahlen, die aus der Tiefe des Raums ausgehen, sind keine raumstabilisierenden Sehstrahlen, sondern Schlangenlinien, welche die gewohnte Perspektive verrückt werden lassen. Die Illustration von Rockwell Kent in der «Moby-Dick»-Ausgabe von 1930 hat dies treffend in ein Bild gebannt.

Wenn sich die menschliche Wahrnehmung, wie das die Gestaltpsychologie annimmt, nach bestimmten Gesetzen organisiert, dann besteht das Ungeheuerliche eines Krakenanblicks darin, genau diese Gesetze fundamental zu entsichern: «Figur/Grund», «Oberfläche/Tiefe» sind nicht mehr unterscheidbar. Die prägnante Gestalt löst sich auf, kommt nicht zur Ruhe, bleibt unfassbar. Hinzu kommen die flackernden Lichtshows und Farbspiele, die der Tintenfisch mit der Textur seiner Haut veranstalten kann, wenn er gerade nicht in einer dunklen Tintenwolke verschwindet.

Krakenkinematografie

Es ist schwer, einen Kraken nicht mythologisch, gleichsam nüchtern, ohne imaginären Überschwang wahrzunehmen. Der surrealistische Kulturtheoretiker Roger Caillois betrachtet den Kraken als Kristallisation unserer Imagination. Zwischen den Saugnäpfen unserer Einbildungskraft und den Saugnäpfen des Kraken gibt es eine magnetische Anziehungskraft, ein Feld der gegenseitigen Verschlingungen. Dem Pfad der Tentakel zu folgen, bedeutet auch, sich in einem Labyrinth aus Erfindung und Erfahrung, Science und Fiction zu verirren.

Die Faszinationsgeschichte des Kraken ist allerdings keine Geschichte der reinen, entfesselten

Einbildungskraft des Menschen, sie ist immer auch gefesselt von den Tentakeln der jeweiligen medientechnischen Einbildungskräfte. Es war vor allem die Kinematografie, die den Kraken als Triebbild, perversen Polymorph und perspektivischen Verwirrungskünstler neu entdeckte. Umgekehrt scheint auch der Oktopus, dieser rastlose Gestaltwandler, im Bewegtbild einen idealen Kooperationspartner gefunden zu haben. Wer verwandelt wen?

Als Wandler zwischen Bewegung und Stillstand, Farbspektakel und Erblässung, Ornament und Konkretion, Unterwasserpantomime und Überwassergebote, ästhetischem Spektakel und wissenschaftlichem Reiz sind Kopffüsser wie geschaffen dafür, sich in ein «kinematografisches Objekt» zu verwandeln. Sei es, dass sie dem Objektiv ihre Saugnäpfe entgegenrücken, die Bildräume im Stil von Abblenden verdunkeln oder das Gesetz der Grössenkonstanz verwirren.

Als Konstanzphänomen bezeichnet die Gestaltpsychologie den Sachverhalt, dass wir die Grösse eines Objekts unabhängig von seiner momentanen perspektivischen Gegebenheit (nah/fern) als konstant wahrnehmen. Genau dies kann der Film mit seinen Mitteln verwirren. Buster Keaton hat in *The Navigator* (1924) die Riesenkrakenszene – wie später Ed Wood – mit *stock footage* versetzt, das heisst mit Aquariumsaufnahmen eines gewöhnlichen Kraken, der riesengross erscheinen soll. Da der *Octopus vulgaris* seine Saugnäpfe allerdings deutlich sichtbar an die Glasscheibe des Aquariums presst, mag die Illusionierung von Tiefseeungeheuerlichkeit nicht so ganz gelingen.

Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Oktopoden «begehrteste Gäste in öffentlichen Aquarien» (Adamowsky). Auch Jules Verne besuchte die grossen Schauaquarien, um sich Inspiration für seinen Roman, insbesondere für den «Meeresblick durch das Bullauge» (Vennen) zu holen. Doch ganz ohne Widerstand lassen sich gerade diese Tiere nicht hinter Schaukasten und in Rahmen sperren. Sie sind notorisch *out of frame*, nicht zuletzt, weil sie ihren eigenen, beweglichen Rahmen in Gestalt der Tentakel mitbringen.

Oktopoden sind Ausbruchskünstler im Realen der Aquarien wie im Imaginären des Kinos. Ihre Übergriffigkeit bleibt keineswegs auf innerdiegetische Attacken beschränkt, wie sie etwa in James Bond 007 – *Octopussy* (1983) zu finden sind, wenn beim finalen Showdown ein hochgiftiger, blaugeringelter Krake dem zerbrochenen Aquarium entkommt. Oftmals agieren Kraken ihre taktilen Qualitäten auch transdiegetisch aus, vor allem als Pop-out-Effekt im (digitalen) 3D-Kino.

Der Oktopus ist ein vielfältig einsetzbares kinematografisches Objekt: sei es als vitale Delikatesse (Flesh and Blood), die manchmal auch lebendig verschlungen wird (Oldboy), oder begehrtes Jagdobjekt und Dingsymbol in (neo-)realistischen Filmen (Stromboli), sei es als Triebbild (Possession) oder als Tentakelmonster in verschiedensten Subgenres des Science-Fiction- und Horrorfilms (Life, The Lighthouse). Nicht zu vergessen die Comicverfilmungen mit Tentakelaktion (Popeye; Spiderman) und all die Animationsfilme, von Disneys *The Beach Party* (1931) und Betty Boops *Life Guard* (1934) bis zum Septopus aus *Finding Dory* (2016).

Cartoonierte, animierte Oktopoden sind dann doch leichter dressierbar als ihre ungehorsamen, realen Vorbilder. Vor allem können sie Geräusche machen, sprechen, singen. Auch wenn The Beatles den «Octopus's Garden» (1969) als Ort beschwören, an dem es sich fröhlich weitersingen lässt, hat den Gesang der Oktopoden noch niemand vernommen. Anders als Delfine geben Oktopoden mehr zu sehen als zu hören. Gerade das war Anlass für Pierre Georges Henry, einen Pionier der *Musique concrète*, sich den Sound der Oktopoden für Jean Painlevés *Les Amours de la pieuvre* (1965) mit einer grotesk blubbernden Elektronik-Soundscape vorzustellen.

Krakenwrestling

Insbesondere die von Jules Michelet, Viktor Hugo und Jules Verne im 19. Jahrhundert gebahnte, christlich aufgeladene Dämonologie des monströsen Riesenkraken fand im Kino eine Reanimation. Zwar wurde – im Unterschied zu anderen kryptozoologischen Geschöpfen wie dem Einhorn – der Riesenkrake als Kalmar im Jahr 1861 tatsächlich an der Meeresoberfläche gesichtet, doch dies tat seiner Mythologie kaum Abbruch.

Schon Stuart Patons *20,000 Leagues Under the Sea* (1916), für dessen Unterwasseraufnahmen sich der Pionier der Unterwasserfotografie J. Ernest Williamson verantwortlich zeigte, wurde mit romantischer *pulp fiction* promotet: Auf dem Plakat ist ein riesengrosser Oktopus zu sehen, der mit seinen Tentakeln zwei Taucher im «Schlepptau» gefesselt hält. War für die Animation des Gummikraken mit Tintenauswurfmechanik in Patons Film nur ein Operateur notwendig, benötigte der Riesenkalmar in Richard Fleischers 1954 für Walt Disney gedrehtem *20,000 Leagues Under the Sea* 28 Männer und 30 Windmaschinen, um in Form zu kommen.

Fleischers Verne-Adaption verhalf dem Kraken – genauer: dem Riesenkalmar – des 19. Jahrhunderts zu einem Revival als Kultgestalt des *steam punk*. Den Kampf mit dem zehnmarmigen Monster inszeniert der Film als ungeheures Spektakel, das die Überbietungslogiken des B-Movie und Blockbuster-Kinos prototypisch vorwegzunehmen scheint: King Kong frisst Riesenkalmar (Kong: Skull Island, 2017); Riesenhai frisst Riesenkalmar (Meg, 2018); Hai fusioniert mit Oktopus (Sharktopus, 2010). Die Konfrontation mit dem *giant squid* gegen Ende von Fleischers Film ist nicht zuletzt auch eine Konfrontation von Nemo mit seiner eigenen Hybris. Sein Nautilus hat den Film hindurch als vermeintliches Seeungeheuer mit glühend-gelben Augen Kriegsschiffe versenkt. Am Ende verkeilen sich Bullauge und Krakenauge.

Eine Verkeilung der etwas trashigeren Art findet sich bei Edward D. Wood, der fast zur selben Zeit von dem Budget, das Fleischer zur Verfügung stand, nur träumen konnte. Im Ringkampf mit dem «gigantischen» Oktopus musste der betrunkene Bela Lugosi als Dr. Eric Vornoff die Tentakel selbst bewegen, das heisst angegriffenen Schöpfer und angreifendes Geschöpf zugleich verkörpern. Die aberwitzig-trashigen Dreharbeiten zu *Bride of the Monster* hat Tim Burton in seinem Biopic *Ed Wood* (1994) in einer berührenden Slapstickszene mit Martin Landau als Bela Lugosi nachgestellt.

Krakenauge

Die Faszinationsgeschichte des Kraken ist auch eine Geschichte des Designs. Schon lange bevor die Titelsequenz des James-Bond-Films *Spectre* (2015) den Oktopus prominent als Rahmen des Films ins Bild setzte – und somit das nachholte, was uns der Titelvorspann zu *Octopussy* (1983) schuldig geblieben war –, wurde der Oktopus als höchst dekorative Kreatur entdeckt: Erinnert sei an die Vasenmalerei der minoischen Kunst, an die Mosaik in Pompeji, an all die teuflisch züngelnden Tentakel auf Gemälden von Hieronymus Bosch (etwa dem Weltgerichtstriptychon), an die Gestaltung von Weihwasserbecken im 18. Jahrhundert oder all die zwischen Science und Fiction angesiedelten Illustrationen im 19. Jahrhundert, wie etwa in Pierre Denys de Montforts «*Histoire Naturelle*» (1802–1806).

Was in der Geschichte der Krakenbilder wie ein visueller Refrain wiederkehrt, sind die geradezu cartoonhaft hervorstechenden Augen inmitten eines oftmals geometrisch stilisierten Tentakelgewirrs, als gelte es, mit symmetrischen Formen dem blinden Wüten des Triebs eine Zählung aufzuzwingen.

Dass diese geradezu menschlichen, neugierigen Augen inmitten einer unmenschlichen Gestalt ganz besonders fesselnd sind, hat auch Jean Painlevé – Filmmacher, Surrealist, Antifaschist und Grenzgänger zwischen Science und Fiction – erkannt. In seinen filmischen Miniaturen (*court métrages*) verknoten sich Mensch, Tier, Wort und Bild zu Manifesten gegen identitäre Festlegungen. Wenn in *La pieuvre* (1928) der «menschliche Blick» des Oktopus akzentuiert wird, dann geht es nicht nur darum, den Oktopus zu anthropomorphisieren, sondern auch darum, die menschliche Wahrnehmung «oktopodologisch» zu dezentrieren, mit allen Mitteln des Films. Im selben Jahr, 1928, erscheint das Schlüsselwerk des Surrealismus, André Bretons «*Nadja*», ebenfalls mit einer Reverenz an den Oktopus, dieser Zufallsgestalt, das uns in die Untiefen des Geistes (*bas-fonds de l'esprit*) entführt: «Der Film, der mich am meisten getroffen hat», heisst es dort, «war *L'Etreinte de la Pieuvre*», in Anspielung auf Duke Wornes Stummfilmserie *The Trail of the Octopus* (1919).

Smart Sex Toy

Während der Krake in der visuellen Kultur des christlichen Abendlandes als eher dämonischer Verführer dargestellt wurde, besetzt er im «Fernen Osten» (Caillois) eine mindestens mehrdeutige Rolle: freundlich und hilfreich, schelmisch und schamlos, manchmal doch auch ungeheuerlich oder sogar radioaktiv verstrahlt. Der Oktopus in Japan oder auch Südkorea ist ein Aphrodisiakum: sei es konkret als Delikatesse, sei es als Symbol polymorph-perverser Sexualität (Park Chan-wooks *The Handmaiden*) und Geschöpf, dessen Tentakel der Zensur besser schmecken als explizite menschliche Geschlechtsteile.

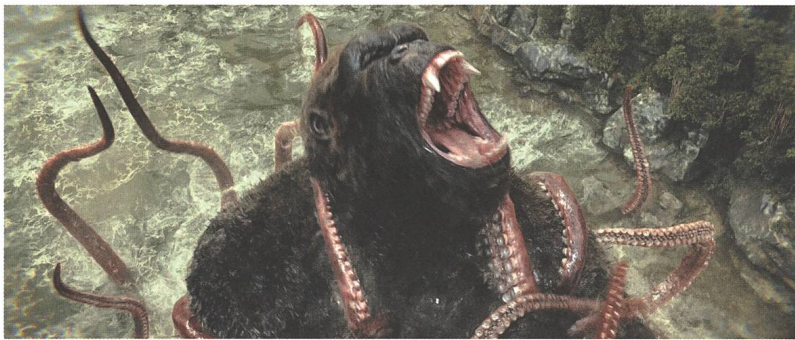
Katsushika Hokusais Holzschnitt «Der Traum der Fischersfrau» (1814), Teil einer ganzen Serie erotischer Shunga-Farbholzschnitte aus der Edo-Periode,



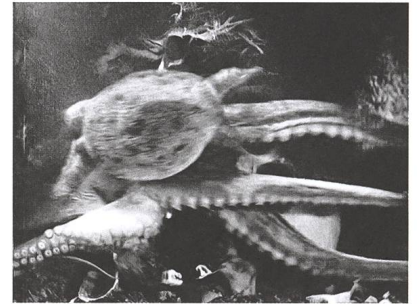
The Handmaiden (2016) Regie: Park Chan-wook



The Abyss (1989) Regie: James Cameron



Kong: Skull Island (2017) Regie: Jordan Vogt-Roberts



La pieuvre (1928) Regie: Jean Painlevé



20,000 Leagues Under the Sea



Spectre (2015) Regie: Sam Mendes



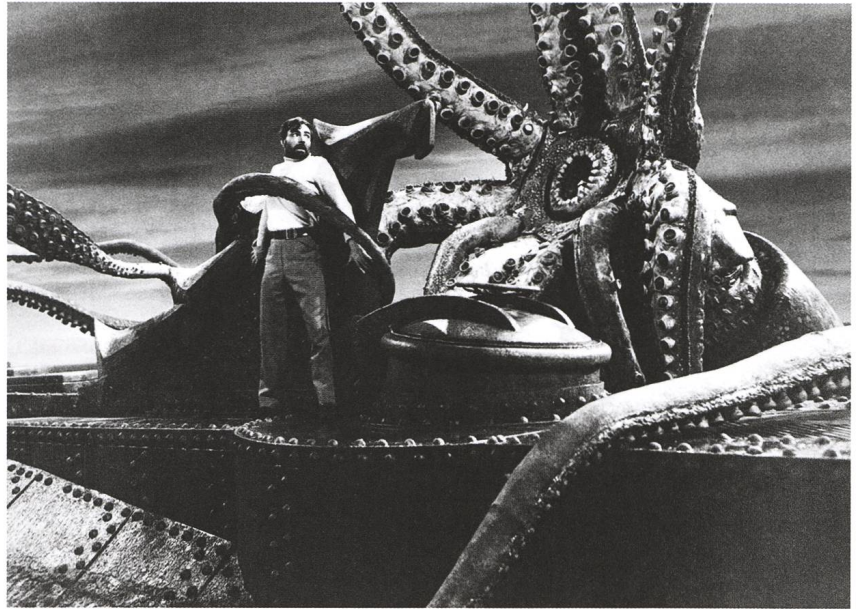
Spectre



Kong: Skull Island



20,000 Leagues Under the Sea



20,000 Leagues Under the Sea (1954) Regie: Richard Fleischer



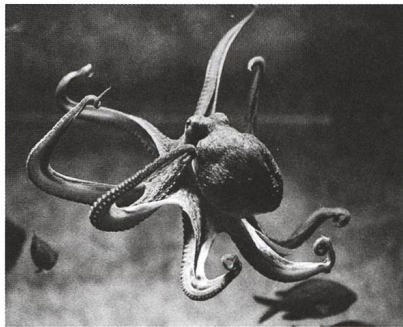
20,000 Leagues Under the Sea



Flesh and Blod (1985) Regie: Paul Verhoeven



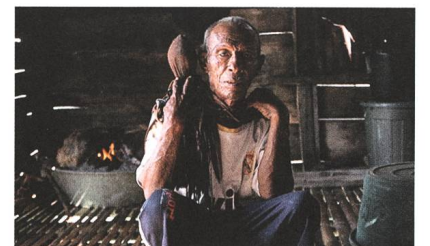
Arrival (2016) Regie: Denis Villeneuve



Les amours de la pieuvre (1967)



Kong: Skull Island



Oh Brother Octopus (2016)

zeigt eine Muscheltaucherin, die von zwei Oktopoden oral und tentakulär befriedigt wird. Es handelt sich um eine Art Gründungsdokument der Tentakelerotik (*tentacle hentai* oder *shokushu goukan*). Manche wollen hier einen Akt der Vergewaltigung dargestellt sehen, andere wiederum eine Szene der Leidenschaft. Eine mögliche Antwort auf die Frage steckt in dem über den ganzen Holzschnitt verteilten Text, der einen orgiastisch-lustvollen Dialog zwischen der Frau und dem Oktopus enthält. Ein anderer Hinweis steckt im Bild selbst: Die tentakulär umschlungene Muscheltaucherin hat ihre Augen hingebungsvoll (fast) geschlossen, während der grössere Oktopus sie hellwach beäugt. Wir haben es mit einer faszinierenden Verschränkung von Seh- und Tastsinn, Nah- und Fernsinn zu tun. Das Bild lässt den Oktopus als eine Art *smart* Sex-Toy mit einer hochgradig responsiven Intelligenz erscheinen. Wie in einem Feedback-Loop steigert sich die Lust und Lust des Oktopus beim Anblick jener Lust, die er der Frau bereitet. Wenn man genau hinsieht, so wird deutlich, dass die Frau dem Kraken keineswegs willenlos ausgeliefert ist, sondern ihren Unterkörper leicht gehoben hat und zupackt, das heisst die Tentakel mit ihren unter Spannung stehenden Händen hält, drückt, um ihr Sex-Toy zu steuern. Währenddessen unterstützt der kleinere Krake ihren Nacken wie ein *smart pillow*. Die prinzipiell unentscheidbare Frage (Heinz von Foerster) bleibt: Wer steuert wen? Für die Robotik sind Oktopoden die neuen Delfine geworden: das neue Rollenmodell für künstliche Intelligenz, Deep Learning und smarte Technologien.

Intelligenzbestien

Doch auch im «Abendland» sind neue Bedeutungszuschreibungen in Sicht: War der Krake im 19. Jahrhundert noch seelenlos-maskenhafter Gigant aus der (Un-)Tiefe des Ozeans, wird er gegenwärtig als ausser-, über- und unirdische Intelligenz, als Tier mit einer tentakulär distribuierten, ganz anderen Kognition beforscht. Der dezentrierende Schwindel, der uns heimsucht, wenn wir in Oktopodenaugen blicken, mag in einer geradezu schockartigen Wiedererkennung unserer selbst im Zerrspiegel einer Andersartigkeit liegen, die unsere Herkunftsgewissheiten verabgründet und unsere kognitiven Strukturen als radikal kontingent ausweist. Phylogenetisch betrachtet sind Oktopoden unsere Antipoden. Im Geäst der Abstammungslinien, wie sie von Evolutionsbiolog_innen entworfen werden, befinden sie sich am radikal anderen Ende des Spektrums. Was uns mit den Oktopoden verbindet, ist ein Millionen Jahre zurückliegender, molluskenhafter Punkt der gemeinsamen Abstammung: ein Blob.

Für Peter Godfrey-Smith, den Autor von «*The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*» (2016), kann die Beschäftigung mit dem Kraken eine Ahnung davon geben, wie es wäre, einem «intellektuellen Alien zu begegnen». Tatsächlich will ein Forscherteam aus Ruhuna (Sri Lanka) in einer jüngst erschienenen Studie nachgewiesen haben, dass die Entstehung der Oktopoden auf eine kosmische Saat, das heisst auf cryogekühlte Alien-Eier zurückzuführen sei,

die mit Meteoriten auf die Erde kamen. In der Gestalt des Kraken verschränken sich somit *inner* und *outer space*, Abyss und Alien, womöglich auch: prähumanes und posthumanes Zeitalter. Sie sind Rück- und Vor- ausblenden zugleich.

Die logografischen Zeichen, welche die Hepatopoden (Siebenfüsser) in Denis Villeneuves *Arrival* (2016) mit ihrer Tinte an die Glaswand klecksen, sind ihr Geschenk an die Menschheit: eine Sprache, die nichtlineare, zirkuläre Zeitwahrnehmung und Erinnerungen nach vorne, an die Zukunft ermöglicht. *Are they part of the disease or part of the cure?* Das ist jene Frage, die in Science-Fiction-Filmen meistens dann auftaucht, wenn tentakuläre Lebensformen – aus der Tiefsee oder dem Weltraum – die Menschheit heimsuchen und erst mal im Unklaren lassen, ob sie die Vernichtung (War of the Worlds) oder die Erlösung bringen (Abyss, Arrival). In Ridley Scotts *Prometheus* (2012) und *Alien: Covenant* (2017) stellt sich diese Frage gar nicht erst: Die biotechnisch kreierte Neomorphe sollen die Fehlkonstruktion «Mensch» ablösen. Mindestens im zweiten Stadium zwischen Ei und ausgewachsenem Alien – als sogenannte Facehugger – sehen die Morphe einem achtarmigen Tintenfisch dann doch verblüffend ähnlich, auch wenn es sich offensichtlich nicht um Weichtiere handelt. Wirbellose Tintenfische hinterlassen keine Skelette, wenn sie verenden.

Krakenparanoia und Widerstand

Mehr noch als das Alien an sich scheinen die Räume der Alien-Filme mit einem tentakulären Unheimlichen angesteckt. Hinter den saugenden Raumteilen sind andere Räume erahnbar, so wie ein Tentakel auf die Existenz weiterer Tentakel schliessen lässt. Eine Schliessung erfährt diese unfassbare Gestalt trotzdem nicht. Welches andere Tier ist in Fragmenten, eben nur als Tentakel, so leicht erahnbar wie der Oktopus und gleichzeitig in paranoide Strukturen verwandelbar? Auch das, was Teil der Architektur – Draht, Schlauch, Rohr – ist, könnte plötzlich Schwanz, Gebiss, Stachel, Krallen, Tentakel sein. Das Alien ist, wie der Oktopus, ein Störfall der klaren Kontur, die Vereinigung von Figur und Grund.

Mit dem Oktopus zu ringen, bedeutet immer auch, sich ein Stück weit auszuliefern, verstrickt zu werden in ein Spiel aus Macht, Ohnmacht und Widerstand. Frank Norris betitelte seinen 1901 erschienenen Roman über die Konflikte zwischen den Getreideanbauern und den Agenten der Central Pacific Railroad mit: «*The Octopus: A Story of California*» (1901). Genauso gut könnte das Buch heissen: *Paranoia. A Story of California*.

Von Norris' Verwendung des Oktopus als Figuration des eisernen Terrors der Railroad Company lässt sich ein Tentakel spannen über den Oktopus aus Thomas Pynchons «*Gravity's Rainbow*» (1978), der mit einem Stummfilmstreifen konditioniert wird, bis hin zu der Datenkrake in Dave Eggers Roman «*The Circle*».

Dass das Bild der Krake allerdings nicht nur für Macht, sondern auch für einen widerständigen, sozialrevolutionären Gestus entsteht, zeigen die grünen

Tentakel, die viele Fridays-for-Future-Protestierende tragen, das zeigt China Miéville's sich an Kraken entzündender *gothic marxism* oder Donna Haraways Ausführungen zu einem neuen «tentakulären Denken». Die tentakuläre Kunst der Revolte operiert nicht nur am Ort der grossen Weigerung – Zuccotti-Park, Tahrir-Platz, Taksim-Platz (Octopi Wall Street!) –, sondern an singulären, verstreuten Fronten, die ein «virtuelles Kollektiv» (Lagasnerie) bilden.

Nicht ohne Grund wählt der in Berkeley lebende Virtual-Reality-Unternehmer Jaron Lanier immer wieder einen Oktopus als Avatar. Es gilt, einen Selbstwiderspruch zum Ausdruck zu bringen: Galt er doch lange Zeit als Silicon-Valley-verstrickter Technikoptimist. Andererseits hat er sich zum Kritiker vor allem der Social-Media-Plattformen entwickelt, die Schwarmintelligenzen benutzen, um Daten abzusaugen. Laniers Widerstand gegen die Datenkrake artikuliert sich im Einzelgängertum des Oktopus, der ein Schwarm für sich ist.

Es sind vor allem die Körpertechniken der Camouflage und des *shape shifting*, die Lanier faszinieren. Jenes fluide Morphing etwa, das in James Camerons *The Abyss* (1989) oder auch *Terminator II* (1991) sensationeller Spezialeffekt war, ist in der Welt der Oktopoden schon lange alltägliche Jagd-, Kommunikations- und Spielsoftware. Bezeichnenderweise ist es ein langer Wassertentakel, der in *The Abyss* in die Tiefseestation eindringt, menschliche Gesichtszüge imitiert und uns das Morphing als Sensation vorstellt.

Die Gestalt der Gegenwart

Der Oktopus ist ein Hyperobjekt (Timothy Morton): raumzeitlich distribuiert, auf alles beziehbar, saugt es sich an und bleibt haften. Das verbindet den Gestaltwandler mit dem Klimawandel. Manche Zukunftsszenarien führen uns die Oktopoden als regelrechte Klimawandelgewinner vor. Das Verschwinden von Fressfeinden durch Überfischung und die Klima- das heisst auch Wassererwärmung scheinen die optimalen Lebensbedingungen für einen Zuwachs ihrer Population zu schaffen.

Ob der Oktopus die Gestalt unseres Verschwindens ist, sei dahingestellt. Der Oktopus ist mit Sicherheit die Gestalt unserer Gegenwart und einer neuen «Beziehungsweise» (Bini Adamczak). Das können wir von indonesischen Seenomaden lernen, wie uns Florian Kunert im Zuge seines virtuos gewobenen Bild-Ton-Geflechts *Oh Brother Octopus* (2017) aufzeigt, einer 27-minütigen Dokumentation, produziert von der Kunsthochschule für Medien Köln. Nach dem Glauben der – mittlerweile zur Sesshaftigkeit gezwungenen – Seenomaden erhält jedes neugeborene Kind einen Zwillingbruder in Gestalt eines Oktopus. Sich an einem Oktopus zu vergehen, bringt demnach *bad luck*: «Not long after, the Octopus takes hold of his neck. Help me, I am struggling, he is strangling my throat. If you are my brother in the water, forgive me.» Zwar ist es unvermeidlich, dem Oktopus Gewalt anzutun – was der Film bildgewaltig zeigt, wenn Taucher und Oktopus in

einem Blutnebel verschwinden –, doch gehe es darum, Techniken und Rituale zu entwickeln, mit unseren wirbellosen Doppelgängern Frieden zu finden.

Wenn wir uns in den Augen und Tentakeln der Oktopoden so gerne verirren, dann vielleicht auch deshalb, weil wir uns auf der Ebene einer ontologischen Hilflosigkeit, eines existenziellen Strampelns wiederbegeggen. *Are they – are we – part of the disease or part of the cure?* Vielleicht verwandeln sie sich – und uns – schneller, als das Klima sich wandeln kann. Für Johnny (von Nemo)

When it rains,
Dane quoted his grandfather,
it's a kraken shaking the water off its tentacles.

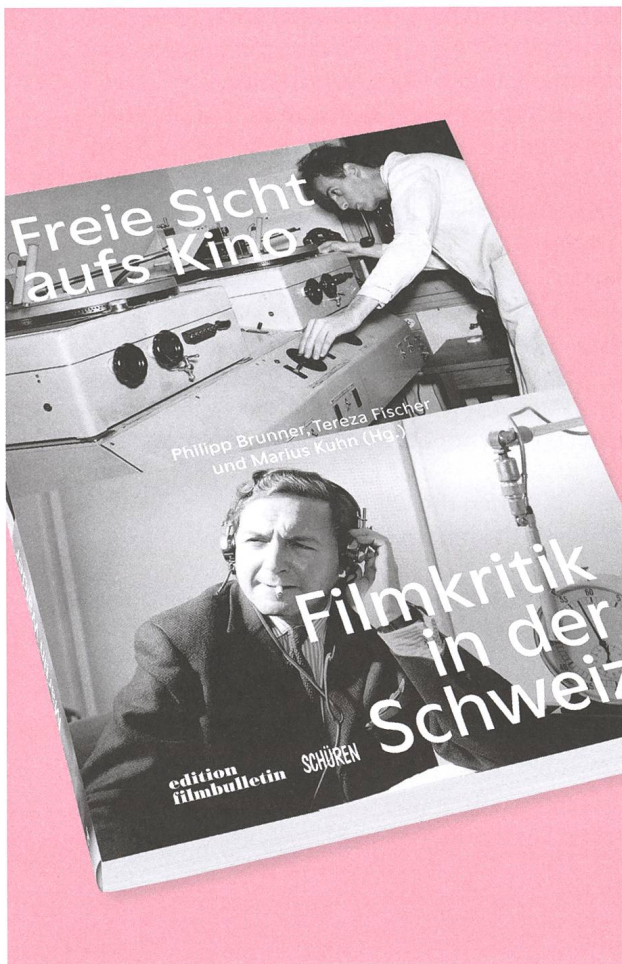
When the wind blows,
it's the breath of its siphon.

The sun, Dane said,
is a glint of biosphor in a kraken's skin.

China Miéville, «Kraken»

→ Literatur

- Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. Paderborn: Fink, 2017.
- André Breton: *Nadja*. Paris: NRF, 1928.
- Roger Caillois: *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*. München: Hanser, 1986.
- Peter Godfrey-Smith: *Der Krake, das Meer und die tiefen Ursprünge des Bewusstseins*. Berlin: Matthes und Seitz, 2019.
- Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt: Campus, 2010.
- Herman Melville: *Moby Dick*. Leipzig: Insel, 1977.
- Jules Michelet: *Das Meer*. Frankfurt: Campus, 2006.
- Mareike Vennen: *Das Aquarium. Praktiken, Techniken und Medien der Wissensproduktion (1840–1910)*, Göttingen: Wallstein, 2018.
- Joseph Vogl: «Moby Dick, Kapitel 59: Squid. Das Triebbild». in: *Neue Rundschau*, Jg. 126, Nr. 1/2015, S. 163–172.



film bulletin

Untergang oder Übergang?

Neue Publikation der
Edition Filmbulletin
www.filmbulletin.ch

Beiträge
zur Filmkritik
in der Schweiz

