
Logik der Devianz in J.G. Ballards *Crash*

Magisterarbeit
im Fach englische und amerikanische Literatur
Universität Konstanz, Mai 1997

Gutachterinnen:

1. Dr. Reif-Hülser

2. Prof. Dr. Assmann

Axel Fischer
Wasenstr. 39
CH-8280 Kreuzlingen

Matr. Nr. 01/230771

Gliederung:

1 Einleitung	3
2 Zwischen Symbolismus und Transzendenz: Zur Rezeption von <i>Crash</i>	9
3 Kontext und Konversion: <i>New Wave</i> und <i>The Atrocity Exhibition</i>	18
3.1 New Wave - Agonie des Raumfahrtzeitalters	19
3.2 The Atrocity Exhibition	23
4 Eros und Tod	27
4.1 Elemente einer Batailleschen Theorie der Erotik	29
4.1.1 Kontinuität und Diskontinuität	31
4.1.2 Drei Formen der Erotik	34
4.1.3 Verbot und Überschreitung	39
4.1.4 Die Souveränität	41
4.2 Eros und Tod in <i>Crash</i>	43
4.2.1 Der symbolische Tod	46
4.2.2 Initiation und Ritus	50
4.2.3 Der souveräne Held	56

5 Körper und Technik	61
5.1 Das unendliche Spiel der Signifikation	
- Eros, Körper und Technik	63
5.1.1 Sexualität als Sprache des Topologischen	66
5.1.2 Photographie - das anagrammatische Auge	67
5.2 Liquide Grenzen	69
5.2.1 Nach der Natur - die fehlende Differenz	70
5.2.2 Transgression im Namen der Imagination	72
6 Schlußbemerkung	78

Bibliographie

1 Einleitung

Sometimes he wondered what zone of transit he himself was entering, sure that his own withdrawal was symptomatic not of a dormant schizophrenia, but of a careful preparation for a radically new environment, with its own internal landscape and logic, where old categories of thought would merely be an encumbrance.

J.G.Ballard: The drowned world

Am Ende des 19. Jahrhunderts stellte man im Museum Maschinen aus; am Ende des 20. Jahrhunderts sollte man, denke ich, der gestalterischen Dimension des Unfalls in einem neuen Museum den gebührenden Platz einräumen. Es müßten darin (wie genau, weiß ich noch nicht) Zugentgleisungen, Luftverschmutzung, der Einsturz von Gebäuden etc. gezeigt werden. Ich glaube, daß der Unfall für die menschliche Wissenschaft das ist, was die Sünde für die menschliche Natur war. Er stellt ein bestimmtes Verhältnis zum Tod dar, d. h. er enthüllt die Identität des Objekts.

Paul Virilio

Das Werk des englischen Schriftstellers James Graham Ballard ließe sich mühelos in dieses von Paul Virilio entworfene Museum eingliedern. Mit Ballards 1970 erschienenen Buch *The Atrocity Exhibition* hätte es seinen Ausstellungskatalog, mit *Crash* ein detailliertes Portrait des Verkehrsunfalles.

Eine Auseinandersetzung mit dem Werk J.G. Ballards bringt die Schwierigkeit mit sich, die geforderte Nüchternheit zu bewahren, die in Ballards Werk in Vision und Exzeß aufgelöst wird. Sein Schreiben ist ein Akt der Subversion im Namen der Imagination, ein Rütteln an zweckrationalen Zusammenhängen, die den modernen Menschen in

zunehmendem Maße bestimmen. Trotzdem ist Ballard nicht primär ein gesellschaftskritischer Autor, kein kulturpessimistischer Ankläger. Ballards Fiktionen sind surrealistische Entwürfe unserer Zeit, in denen der Mensch die Realität durch seine Konstruktion der Welt bestimmt und nicht, wie in gesellschaftskritischer Literatur gemeinhin üblich, als deren Produkt verortet wird.

Den größten Einfluß auf Ballards Werk stellt neben seiner Kindheit in Shanghai, die seine 'Urbilder' prägte, die Malerei des **Surrealismus** dar, die mit ihrem Aufgreifen tabuisierter Sujets, wie Sexualität, Gewalt und Traum, im Ballardschen Œuvre mit Mythen des 20. Jahrhunderts, die vom Kennedy-Mord, Vietnam und Hiroshima über Charles Manson, RAF, Ralph Nader und dem Zapruder Film bis hin zu Pop-Ikonen, wie Marilyn Monroe, und dem Design einer Cadillac Heckflosse reichen, vermischt wird. Doch nicht allein durch bestimmte Bildlichkeiten und Motive, die das Ballardsche Schreiben auszeichnen, sondern erst durch seine potente Vermischung von Imaginärem und Realem, eine Fusion von Innen und Außen, entsteht in ihrer semantischen Kohärenz **eine eigene Realität**, ein fiktives Ganzes, das in seiner Eigengesetzlichkeit aufgehen kann und aus Ballard einen unverwechselbaren Autor macht.

James Graham Ballard wurde am 15. November 1930 in Shanghai geboren. Sein Vater, ursprünglich Chemiker in einer großen Textilfabrik in Manchester, war von seiner Firma in deren Niederlassung in Shanghai versetzt worden, wo er ins Management aufstieg und in den 30er und 40er Jahren als Direktor und Geschäftsführer tätig war. Während des chinesisch-japanischen Krieges verbrachte Ballard die Jahre 1942-45 in einem japanischen Lager, das zehn Meilen von Shanghai entfernt war. Seine Erfahrungen während dieser Internierung bilden den Stoff für seinen semi-autobiographischen Roman *Empire of the Sun*. 1946 kam Ballard mit seiner Mutter und seiner sieben Jahre jüngeren Schwester Margaret zum ersten Mal nach England - eine Erfahrung, die für den damals 16-

Jährigen ein Kulturschock war. In Cambridge besuchte Ballard die *Leys School* und schrieb sich anschließend am College für das Medizinstudium ein, wechselte jedoch nach zwei Jahren an die Universität von London, um dort englische Literatur zu studieren. Auch dieses Studium brach er nach einem Jahr wieder ab. Die Jahre 1953 bis 1954 verbrachte Ballard in der Royal Air Force in Kanada. Kurz nach seiner Rückkehr nach England heiratete er im Jahre 1955 Helen Mary Matthews. Ein Jahr später veröffentlichte er mit *Prima Belladonna* seine erste Science-Fiction-Geschichte, und 1962 begann er mit seinem ersten Roman *The Wind from Nowhere* seine Karriere als professioneller Schriftsteller. 1973 veröffentlichte J.G. Ballard mit *Crash* seinen fünften Roman.

Shanghai gehörte damals zum amerikanischen Einflußbereich, und Ballard wurde innerhalb amerikanischen Kulturgutes sozialisiert, was zu einem Großteil erklärt, weshalb die Settings in Ballards Romanen viel eher einer Stadt wie Los Angeles zu entsprechen scheinen als London und seinen Vororten, die die realen Schauplätze vieler seiner Romane sind: "Ich glaube, daß die englische Landschaft von allen, die mir untergekommen sind, die einzige war, die nichts zu bedeuten hatte, vor allem nicht die städtische Landschaft. England kam mir höchst langweilig vor, denn ich war in viel tieferen Breiten aufgewachsen - auf demselben Breitengrad wie die Orte, die ich manchmal für meine geistige Heimat halte: Los Angeles oder Casablanca." (Ballard in einem Interview mit Godard und Pringle in Rottensteiner 1983: 11). Diese Diskrepanz wird durch die mediale Gebrochenheit der Aneignung seiner Amerikakenntnisse noch verstärkt. Ballard spricht von der "Erfindung" seines Amerikas, das er in seiner Jugend nur als kulturellen Einfluß und auch später nur in medialer Form kennenlernte: "In a way, I am writing my Amerika without ever going there" (Ballard in Burns und Sugnet 1981: 18). Diese imaginative Aneignung Amerikas verbunden mit der Exotik

Shangais und dessen bizarren Kriegslandschaften sind die Hauptinspirationen der Ballardschen "landscapes"¹.

Crash markiert in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt in Ballards Schreiben. Die auffälligsten Unterschiede zu seinen früheren Romanen bestehen in der Gegenwartsbezogenheit von *Crash* und in seinem urbanen Setting, das den posttechnologischen Entwürfen seiner früheren Romane entgegensteht. Auch der zeitliche Abstand zu seinem vorausgehenden Roman *The Crystal World*, der 1966 erschienen war, ist signifikant; Ballard hatte bis dahin jährlich einen Roman veröffentlicht.

Trotz dieser Unterschiedlichkeiten zieht sich ein roter Faden durch das Gesamtwerk Ballards, der sich in der **Umwertung** oder **ambivalenten Schilderung** des zentralen Motivs Ballardschen Schreibens, der Katastrophe, offenbart². Dieses Disaster, das normalerweise einen Index für eine Dystopie darstellt, hat bei Ballard einen **utopischen Kern**, es wird ambivalent dargestellt. In seinen ersten vier Romanen (*The Wind from Nowhere*, *The Drowned World*, *The Drought*, *The Crystal World*) tritt es in Form einer Naturkatastrophe ein, aus deren Destruktivität jedoch die Möglichkeit für eine neue Kreativität erwächst. Es ist somit nicht verwunderlich, daß diese Romane als "...eschatological fiction as a literature of world-renewal in the best traditions of biblical apocalyptic..."³ interpretiert wurden. Dieser utopische Kern, den die Ballardsche Katastrophe enthält, ist jedoch nicht nur die Chance eines Neuanfangs, sondern steht auch in einer metaphysischen Tradition der Transzendenzerfahrung, die

¹ "Randbemerkungen", die durchaus interessante Aspekte beisteuern, für die Argumentation in dieser Arbeit jedoch keine entscheidende Rolle spielen, werden in dieser Form des grau unterlegten Textes präsentiert. Sie bilden abgeschlossene Einheiten, die nicht in den Fluß des Textes integriert sind.

² Der Disasterkomplex bei Ballard reicht von Naturkatastrophen, die seine ersten vier Romane bestimmten, bis zu urbanen Disastern, wie in *Crash*, *Con-crete Island* oder *High-Rise*.

³ Wagar 1991: 55.

innerhalb des Ballardschen Œuvres in der endgültigen Verschmelzung des Helden mit der Umwelt in *The Unlimited Dream Company* (1979) seinen Höhepunkt erreicht. Gekoppelt an die Katastrophe, wird dieses idealistische Moment bei Ballard jedoch allzu oft übersehen.⁴

Im Gegensatz zu Ballards früheren Romanen läßt sich *Crash* nur unzureichend im Bild der Apokalypse beschreiben, da die Katastrophe globalen Ausmaßes ausbleibt und an ihre Stelle die bewußt und willentlich herbeigeführte Destruktion innerhalb eines hermetischen Mikrokosmos tritt. Wie zu zeigen sein wird, existiert jedoch auch in *Crash* jenes utopische Moment.

Welche Struktur hat das utopische Moment in *Crash*, das, individuell erfahren, der Welt immanent ist und nicht im Namen einer postapokalyptischen Erneuerung eingelöst wird? Wie gelingt es Ballard, Ambivalenz zu schaffen, Gegensätze verschmelzen zu lassen, ohne ins Absurde oder Karrikaturistische abzurutschen? Wie gelingt es ihm, aus Unfallopfern souveräne Helden und aus ihrem geplanten Tod eine transzendente Erfahrung werden zu lassen?

In dieser Arbeit soll gezeigt werden, daß sich Ballard einer '**Logik der Devianz**' bedient, die in einem doppelten Sinn verstanden werden kann. Zunächst steht der Begriff der 'Logik der Devianz' für eine Figur, in der Gegensätzliches zusammengeführt werden kann, ohne zum Paradoxon zu werden. In *Crash* wird eine Welt vorgestellt, die ihren status quo in der Devianz hat. Deviante Elemente werden als logische Partikel in das System eingeführt, was zu einer inhärenten Logik in *Crash* führt; Elemente des Irrationalen werden

⁴ Dazu Ballard im Interview mit Graeme Revell: "An important strand in my own stuff is something a lot of people who've read my fiction haven't noticed, and that is: there's a great thread of idealism running through most of my fiction" (Ballard in Revell 1988: 44) und "In fact, even in the most extreme cases of all such as *Crash* and *The Atrocity Exhibition*, the heroes, particularly the central figure of *The Atrocity Exhibition*, are driven by a dream of a perfectible world - a better world, in a moral sense - where everything will make sense".(ebd.)

an eine rationale Struktur gebunden. Diese Elemente des Irrationalen wiederum lassen sich innerhalb eines Konzepts der Devianz in ihrer psychologischen Bedeutungsfacette ("deviantes Verhalten") verorten, woraus sich ein Bezug zur Realität des Lesers ergibt, der in der Abweichung und nicht in der Unmöglichkeit besteht, wie sie teilweise in der Phantastik oder im Märchen zu finden ist⁵.

Die ambige Bedeutung der 'Logik der Devianz' ließe sich somit - zugespitzt - als **deviante Verknüpfung devianter Elemente** formulieren.

Im folgenden zweiten Kapitel dieser Arbeit soll zunächst ein Überblick über die wichtigsten Ansätze und Überlegungen in der **akademischen Rezeption** Ballards gegeben werden, die für die Analyse von *Crash* herangezogen werden können. Eine **historische Situierung** von *Crash* sowohl im Hinblick auf Ballards Gesamtwerk als auch in bezug auf seinen historischen Kontext ist Gegenstand von Kapitel drei.

Die Kapitel 4 und 5 bilden die beiden Schwerpunkte der Arbeit. Mit Hilfe der Theorie Georges Batailles soll in Kapitel 4 das Verhältnis von **Eros und Tod** im Roman untersucht werden, anhand dessen einerseits das utopische Moment in *Crash* näher umrissen werden kann, und das andererseits paradigmatisch für die Zusammenführung 'scheinbar' gegensätzlicher Sachverhalte in *Crash* ist. Dieses Verwischen von Grenzen ist in *Crash* das leitende Strukturprinzip, das sich in Form der Auflösung fester Identitäten - und Entitäten - leitmotivisch durch Kapitel 5, **Körper und Technik**, zieht, in dem das Verhältnis zwischen Eros, Mensch und Technik sowohl auf einer sprachlichen wie auch inhaltlichen Ebene untersucht wird.

⁵ So können z.B. im Märchen Tiere sprechen, was innerhalb des Märchens als logisch erscheint. Diese Logik entsteht jedoch durch die Aufhebung von realen Gesetzmäßigkeiten und entspricht nicht einer Logik der Devianz.

2 Zwischen Symbolismus und Transzendenz: Zur Rezeption von *Crash*

J.G. Ballards rezeptionsgeschichtlicher Status in Deutschland ist ein Phänomen. Dieses Phänomen scheint alle Eigenschaften des Unbequemen zu besitzen. Auf der einen Seite handelt es sich bei Ballard um einen Autor, der mittlerweile 35(!) Romane und Kurzgeschichtenbände veröffentlicht hat, dessen Werke *Empire of the Sun* und *Crash* von namhaften Regisseuren wie Steven Spielberg und David Cronenberg verfilmt worden sind, und dessen Romane und Kurzgeschichten von Susan Sontag, Anthony Burgess, William S. Burroughs, Jean Baudrillard, Kingsley Amis, Graham Greene und vielen anderen mit frenetischem Jubel rezensiert worden sind, auf der anderen Seite ist Ballard immer noch weitgehend unbekannt. Diese Unbekanntheit zeigt sich vor allem in Form des Ausbleibens einer Auseinandersetzung im akademischen Bereich, und dies hat Gründe, die auf dem Boden der Deutschsprachigkeit besonders stark ins Gewicht fallen.

Zum einen hängt dies mit der Diskreditierung des Begriffes der Science Fiction im deutschsprachigen Raum zusammen. Diese Diskreditierung ist umso unbegreiflicher, als sämtliche Versuche, die Science Fiction als literarische Gattung mit spezifischen Merkmalen zu definieren, fehlschlagen, da bei deduktiven Definitionsversuchen die unglaubliche Heterogenität des *Marktsegments* Science Fiction zu schwammigen Begrifflichkeiten und Abgrenzungen führen muß, bei induktivem Vorgehen ein künstlicher Ausschluß erfolgen muß, der wiederum nicht in der Lage sein kann, die unter dem *Label* Science Fiction veröffentlichte Literatur zu fassen. Dieses Paradox, daß etwas aus dem akademischen Diskurs ausgeschlossen wird, das begrifflich nicht exakt bestimmt ist und dessen Ausschluß somit

auch nicht begründet werden kann, besteht im Falle der Science Fiction noch heute¹.

Der zweite Grund für Ballards Unbekanntheit im deutschsprachigen Raum hängt mit einem Spezifikum der Entwicklung der deutschen Literatur und ihrer Theorie zusammen: der durch den zweiten Weltkrieg ausbleibenden Rezeption des französischen Surrealismus und seiner spezifischen Ästhetik, die dem Unbewußten, seiner Grausamkeit und seiner imaginären Launenhaftigkeit einen literarischen Platz zu Verfügung stellte, ohne in formalistische Abstraktion auswandern zu müssen. Spuren davon findet man auch heute noch in den Verkaufszahlen des Ballardschen Oeuvres in Frankreich, das die Auflagen in Deutschland um ein Vielfaches übertrumpft (Die Hardcover Ausgabe von *Crash* wurde in Frankreich über 30.000 mal verkauft!). In Frankreich ist Ballard kein Unbekannter.

Crash erzählt die Geschichte des Fernsehproduzenten James Ballard, der in einen Verkehrsunfall mit dem Ehepaar Remington verwickelt wird, bei dem der Ehemann von Helen Remington getötet und Ballard selbst verletzt wird. Der Unfall wird zum Initiationsereignis für eine Entwicklung des Protagonisten, die sich in einer zunehmend obsessiven Beschäftigung mit dem Autounfall äußert, wobei das Automobil zum Ort einer grenzenlosen Potentialität neuer erotischer Erfahrungen wird. In seiner Rekonvaleszenzphase trifft Ballard auf den Wissenschaftler Robert Vaughan, einen sinisteren Charakter, der Ballards Obsessionen teilt. Es beginnt eine automobiler Tour de Force durch London, in der sämtliche Dimensionen einer Krafft-Ebingschen Sexualität ausgelotet werden. Der Roman beginnt mit seinem Ende, in dem der Tod Vaughans, der im gemeinsamen Orgasmus mit der

¹ Im deutschsprachigen Raum liegen zwar fast alle Veröffentlichungen Ballards in Übersetzung vor, die frühen Werke erschienen jedoch ausnahmslos unter dem Label 'Science Fiction'.

Schauspielerin Elisabeth Taylor sterben wollte, retrospektiv erzählt wird und Ballard die Parameter für seinen eigenen Tod entwirft.

Neben verschiedenen Aufsätzen liegen bis heute vier Monographien zu Ballard vor.² Eine Auffälligkeit in der Ballardrezeption ist die Vorliebe der Kritiker für vergleichende Untersuchungen mehrerer Werke zuungunsten detaillierter Einzelbetrachtungen. Dieses Vorgehen hat verständliche Gründe, die noch aufgezeigt werden. Aus diesem Merkmal geht auch eine der drei Hauptströmungen innerhalb der Ballardrezeption hervor, die **symbolistische Rezeption**, die aufgrund ähnlicher Motive und Themen im Ballardschen Œuvre eine symbolische Zuordnung versucht. Eine andere Hauptströmung innerhalb der Ballardrezeption ist die einer **kulturpessimistischen Lektüre** Ballards, die vor allem im Vorwort zu *Crash* eine Rückversicherung des Autors zu haben glaubte. Die dritte Strömung läßt sich als Gegenbewegung zu einer Lektüre im Zeichen von Nihilismus, Entropie und Dekadenz lesen, die in kulturpessimistischen Interpretationen immer wieder durchscheinen. Ihr Anliegen ist die **Fokussierung auf einen idealistischen Faden**, der sich durch das Werk Ballards zieht. Diese drei Strömungen werden im folgenden näher vorgestellt.

Die symbolistische Rezeption

Den Grundstein für eine theoretische Beschäftigung mit Ballards Werk, der das Ausmaß eines Artikels überstieg, legte David Pringle mit seiner 1979 erschienenen Monographie *Earth is the alien planet - J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*. Pringle ist einer der aufmerksamsten Beobachter und der erste Chronist des Ballardschen Schaffens. Neben der umfangreichen Bibliographie

² Und zwar: Pringle 1979, Brigg 1985, Stephenson 1991, Luckhurst 1997. Luckhursts Ballardmonographie kann leider in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden, da ihre Veröffentlichung mit der vorliegenden Arbeit zusammenfällt.

J.G. Ballard: A Primary and Secondary Bibliography und Herausgebertätigkeiten bei den englischen SF-Zeitschriften *Foundation* und *Interzone*, in denen Ballard regelmäßig veröffentlicht, fungiert Pringle auch noch als Herausgeber der *JGB News*, eines Newsletters für Ballard-Interessierte.

"Ballard's novels and stories are full of 'things seen' - landscapes, objects, creatures. He is an intensely visual writer who deals in images and 'proper-ties'. For anyone who has read more than a few of Ballard's stories these landscapes and properties are instantly recognizable. They may belong in fact to the everyday world, they may sometimes be used by other writers, but once seen through Ballard's eyes they become unforgettably 'Ballar-dian'. I am referring, of course, to such things as concrete weapons-ranges, dead fish, abandoned airfields, radio telescopes, crashed space-capsules, sand dunes, empty cities, sand reefs, half-submerged buildings, helicopters, crocodiles, open-air cinema screens, jewelled insects, advertising hoardings, white hotels, beaches, fossils, broken juke-boxes, crystals, lizards, multi-storey car-parks, dry lake-beds, medical laboratories, drained swimming pools, mannequins, sculpture gardens, wrecked cars, swamps, motorway flyovers, stranded ships, broken Coke bottles, bales of rusting barbed wire, paddy fields, lagoons, deserts, menacing vegetation, high-rise buildings, predatory birds, and low-flying aircraft"³.

Die Frage, von der Pringle aufgrund dieser Aufzählung ausgeht, läßt sich folgendermaßen umreißen: Wie kommt es, daß die aufgezählten Gegenstände und Motive trotz ihrer scheinbaren Heterogenität als typische Elemente des Ballardschen Œuvres zu identifizieren sind? Pringle ist nicht am isolierten Einzelwerk interessiert, für ihn stellt sich die Frage nach der Kohärenz der Dinge:

"...any reader with more than a passing acquaintance with his work will vouch for that- but what do they mean, and are they interconnected in more than a purely private and autobiographical manner? In other words, can all these

³ Pringle 1979: 16

things be taken as symbolic, and, if so, is there a coherent pattern to the symbolism?"⁴

Pringle entwirft eine vierfache Symbolstruktur für Ballards Werk, die aus den Elementen Wasser, Sand, Beton und Kristall besteht⁵. Diese vier Elemente symbolisieren für Pringle vier Zeitstufen: Vergangenheit, Zukunft, Gegenwart und Ewigkeit. Dieser Symbolismus bringt Schwierigkeiten mit sich. Sind Wasser, Sand und Kristall noch Elemente, die über eine hohe archetypische Aufladung verfügen, die Pringle anhand der Texte illustrieren kann, stellt sich bei der symbolischen Gegenüberstellung von Beton, das bei Pringle das zentrale Element in *Crash* ist, und seiner symbolischen Entsprechung, der Gegenwart, die Frage des Warums. Die symbolische Leere von Beton kann auch von Pringle nur kaschiert werden, indem aus sämtlichen Erzählungen sein Vorhandensein extrahiert wird. Erst mit dem Element des Kristalls, das von Pringle nur am Rande angesprochen wird, trifft er einen wichtigen Punkt. Das Element des Kristallinen, das bei Pringle ein Symbol für die Ewigkeit ist, läßt sich in *Crash* in eine auffällige Lichtsymbolik einreihen, die ein Stadium der Transzendenz anzeigt und von Gregory Stephenson auf den Punkt gebracht wurde:

"The imagery by which the transcendent character of the experience of automobile collision is conveyed in the novel is that of light and luminosity, and of ascension of flight. Radiance, brilliance, illumination, gleamings, glimmerings, shinings, flashings, sheens, glows, nimbuses, and coronas are recurrent throughout the text in conjunction with the raptures of the crash"⁶

Das Element der Transzendenz, das ein utopisches Moment enthält, wird von Pringle jedoch nur als sekundärer symbolischer Zeitindex erfaßt und nicht ausgearbeitet. Pringles vierfacher Symbolismus kann bei *Crash* nicht überzeugen.

⁴ ebd.: 16

⁵ vgl. ebd.: 18

⁶ Stephenson 1991: 71-72

Die kulturpessimistisch-nihilistische Lesart

Ballards Werk wurde immer wieder einseitig mit Begriffen wie Vernichtung, Selbstzerstörung und Destruktion in Verbindung gebracht, wobei man aus den Ballardschen Katastrophen-Szenarien 'wohlwollend' eine "kritisch-distanzierte Haltung zum Fortschritts-gedanken" herauslesen wollte:

"Vielmehr steht Ballard dem Fortschrittsdenken kritisch distanziert gegen-über und zeigt in den drei Romanen (*Crash*, *Concrete Island*, *High-Rise*; A.F.) deutlich auf, daß die Technologie für ihn nicht nur Möglichkeiten einer positiveren Zukunftsgestaltung birgt, sondern vielmehr allzu leicht als Mittel zum Zweck für den menschlichen Destruktionstrieb mißbraucht werden kann, da die moderne Technologie dem Menschen mehr Möglichkeiten zur Selbstvernichtung in die Hand gegeben hat als jemals zuvor. Konsequenterweise ist die ultimate Vernichtungsmaschinerie für Ballard nicht etwa die Atombombe mit ihrem zweifellos größten Vernichtungspotential, da sie als Mittel zur Selbstvernichtung letztlich zu abstrakt ist. Ballard rückt das Automobil und die moderne Verkehrstechnologie in den Mittelpunkt seiner Weltanschauung potentieller Selbstzerstörung."⁷

und:

"Sein Weltbild ist düster, ja pessimistisch, das ist sicher zutreffend, und nicht umsonst wurde er von der Kritik häufig als 'Kulturpessimist', seine Werke als literarische Umsetzungen von Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* angesehen."⁸

Meines Erachtens beruht diese Tradition einer kulturpessimistischen Auslegung von *Crash* auf zwei Mißverständnissen: Das erste betrifft das Vorwort zu *Crash*, das erstmals 1974 in der fran-

⁷ Körber 1985: 134

⁸ ebd.: 139

zösischen Ausgabe erschien und in dem Ballard selbst eine explizit kulturpessimistische Auslegung von *Crash* nahelegt:

"Needless to say, the ultimate role of *Crash* is cautionary, a warning against that brutal, erotic and overlit realm that beckons more and more persuasively to us from the margins of the technological landscape"⁹

Dieses Vorwort wurde von Ballard später jedoch mehrfach revidiert, worauf weiter unten näher eingegangen werden soll.

Das zweite Mißverständnis beruht auf einem undifferenzierten Umgang mit einem zentralen Motiv Ballards, der Katastrophe, und ihrer Darstellung in seinem Werk. So krankt beispielsweise Joachim Körbers gesellschaftskritische Lektüre von *Crash* an ihrer Undifferenziertheit gegenüber einem Idealismus, der seitens der Protagonisten hinsichtlich der kulturellen Aufladung eines in der realen Welt natürlich negativen Ereignisses, des Verkehrsunfalls, entwickelt wird. Auch Heinrich Keim übersieht dies, wenn er schreibt:

"Um eine solche Existenz aushalten zu können, deren Sinn entleert ist, sind offenbar 'kicks' erforderlich, die das Leben mit Inhalt anfüllen - allerdings auf Kosten von anderen Menschen, deren Unterdrückung und Ausbeutung unabdingbar erscheint."¹⁰

Diese Konstatation einer sinnentleerten Existenz in Gestalt der Ballardschen Protagonisten beruht auf einer Lektüre, die gegenüber einer positiv erlebten Transgression und dem utopischen Moment in Ballards Werk blind ist. Gerade die Tatsache, daß das Augenmerk auf Zeichen des Positiven gelenkt wird, bestimmt die neuere Auseinandersetzung mit Ballard, die eine dritte Strömung innerhalb der Ballard-Rezeption darstellt.

Die Rezeption im Zeichen der Transzendenz

⁹ *Crash*: 6

¹⁰ Keim 1986: 351

Eine Wende in der Rezeption von *Crash* stellt sicherlich die Fokussierung auf das Element der Transzendenz und auf utopische Elemente dar, die sowohl Stephenson's Ballardmonographie (1991), wie auch Wagars Essay *J.G. Ballard and the Transvaluation of Utopia* (1991) bestimmt. Beide Texte nehmen eine Gegenposition zu Ballard-Rezeptionen im Zeichen des Nihilismus und Kulturpessimismus ein. Dazu Stephenson:

"In the following study of Ballard's work, I would like to trace in the author's short fiction and in his novels the development of the themes of transcendence and illusion, together with their concomitant themes, arguing that these themes represent neither an expression of universal pessimism nor a negation of human values and goals, but, rather, an affirmation of the highest humanistic and metaphysical idea: the repossession for humankind of authentic and absolute being."¹¹

Den neueren Arbeiten zu Ballard ist allen gemein, daß nicht nur Katastrophe und Zerstörung, sondern auch deren Gegensätze wie Erlösung und Neustrukturierung ins Blickfeld der Kritik rücken.

Paradoxerweise lassen sich beide Positionen (sowohl die kulturpessimistische als auch die einer 'idealistischen' Lesart) aus Stellungnahmen Ballards zu *Crash* ableiten. Ballards Aussage, die eine kulturpessimistische Auslegung von *Crash* unterstützt, findet sich wie bereits erwähnt im Vorwort zu *Crash*. Leider gibt es keinerlei Hinweise in der Literatur, wie oder auf wessen Drängen das wirkungsmächtige Vorwort zustande kam. Ein Ziel dieser Arbeit ist es aufzuzeigen, daß eine der Besonderheiten von *Crash* gerade die Abwesenheit eines moralisierenden Standpunktes ist. Zur Unterstützung dieser These läßt sich unter anderem Ballards eigene spätere Revision seines Vorworts heranziehen:

¹¹ Stephenson: 1-2.

"I went wrong in two ways in that introduction. First, in the final paragraph, which I have always regretted, I claimed that in *Crash* there is a moral indictment of the sinister marriage between sex and technology. Of course it isn't anything of the sort. *Crash* is not a cautionary tale. *Crash* is what it appears to be. It is a psychopathic hymn. But it is a psychopathic hymn which has a point. The other way in which I went wrong was in all my talk about science fiction. Of course *Crash* is not science fiction."¹²

Eine Revision seines Urteils fand aber nicht erst im Jahre 1994 im Rahmen dieses Gespräch mit dem jungen englischen Autor Will Self statt, sondern bereits im Jahre 1975 in einem früheren Inter-view mit David Pringle und James Goddard:

"Ich betrachte *Crash* nicht als Katastrophengeschichte. In gewissem Sinne sind das alles kataklysmische Geschichten. In Wahrheit zeige ich das Auftreten einer neuen Art von Logik, und sie wird freudig aufgenommen oder zumindest respektiert."¹³

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, diese "neue Art der Logik" mit einer Theorie der Erotik von Georges Bataille näher zu bestimmen. Im Gegensatz zu Gregory Stephensons Analyse von *Crash* soll die Thematik der Transzendenz nicht nur als Motiv des Ballardschen Schreibens verortet werden, sondern es soll gerade gezeigt werden, wie eine solche Erfahrung ihre Wurzeln in unserer Welt hat.

¹² Self 1996: 348

¹³ Rottensteiner 1983: 29

3 Kontext und Konversion: *New Wave* und *The Atrocity Exhibition*

Ein Merkmal des Obsessiven ist das Insistieren, ein Merkmal der Insistenz die Wiederholung. Die Wiederholung als kombinatorisches Kalkül erscheint in Ballards Werk als eine Technik der Permutation, die aus Kombination und Rekombination bestimmter Bilder, Themen und Motive besteht¹. Hieraus ergeben sich semantische Felder, Ballardsche Entitäten, die ihren stilistischen Höhepunkt in seinem Buch *The Atrocity Exhibition* haben, da dort diese Felder den Konstruktionsrahmen für den Roman bilden und eine chronologische Erzählweise zugunsten kairoischer Momentaufnahmen aufgegeben wird.

The Atrocity Exhibition stellt in mehrfacher Weise einen Einschnitt in Ballards Œuvre dar. Es ist sein experimentellstes Buch und markiert den Höhepunkt seines Schaffens während der **New-Wave-Periode der Science Fiction**. Für diese Arbeit zeigt das Buch seine Signifikanz in zweifacher Hinsicht. Erstens ist es ein thematischer Vorläufer zu *Crash*, in dem wesentliche Ideen antizipiert werden, und zweitens bildet es den ungezählten Auftakt der 'Trilogie' *Crash*, *Concrete Island* und *High Rise*². Um *Crash* einen literaturgeschichtlichen Rahmen geben zu können, in den auch wichtige poetologische Überlegungen Ballards fallen, soll ein Überblick über die

¹ Vgl. Pringle 1979: 15: "Ballard's novels and stories are full of 'things seen' - landscapes, objects, creatures. [...] For anyone who has read more than a few of Ballard's stories these landscapes and properties are instantly recognizable."

² Die Ballardsche Romanproduktion bis Mitte der 70er Jahre wird in der Sekundärliteratur zweigeteilt. Seine ersten vier Romane, die in den Jahren von 1962 bis 1966 entstanden sind, werden als "early disaster novels" bezeichnet. Darauf folgten sechs Jahre, in denen Ballard nur Kurzgeschichten veröffentlichte. Von 1973 bis 1975 entstand die sogenannte "disaster trilogy", die auch Ballard selbst als eine Einheit begreift.

New-Wave-Periode der Science Fiction (SF) unter besonderer Berücksichtigung von *The Atrocity Exhibition* vorgenommen werden.

3.1 New Wave - Agonie des Raumfahrtzeitalters

Mit *New Wave* wird eine Strömung innerhalb der britischen SF bezeichnet, die zwischen 1964 und 1971 angesetzt wird. Eine genaue Datierung ist deshalb möglich, weil *New Wave* als Synonym für eine bestimmte Phase des britischen SF-Magazins ***New Worlds*** gebraucht wird, nämlich diejenige, in der Michael Moorcock als Herausgeber des Magazins fungierte. Bei dem Begriff der *New Wave* handelt es sich um eine Zuschreibung durch Herausgeber und Rezensenten und nicht um eine Selbstetikettierung seitens der Autoren. Popularisiert wurde dieser Terminus, der sich begrifflich an der *Nouvelle vague*³ orientierte, vor allem durch die amerikanische Literatin und Herausgeberin Judith Merril, die mit ihrer 1968 herausgegebenen Anthologie *England Swings SF* (in England in leicht verkürzter Fassung 1972 unter dem Titel *The Space-Time Journal* veröffentlicht) eine der ersten Bestandsaufnahmen der *New Wave* veröffentlichte.

Wie bei Fremdzuschreibungen allgemein üblich, kam es auch hier zu einer '**Homogenität-versus-Heterogenität-Debatte**', die von der Ablehnung des Etiketts *New Wave* durch damit bezeichnete Autoren⁴ bis zu jenen Aussagen reichte, daß es ohne J.G. Ballard

³ Der Begriff *Nouvelle vague* bezeichnet das unkonventionelle französische Autorenkino Ende der 50er Jahre, für das vor allem die Namen Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Francois Truffaut und Eric Rohmer stehen. Hierbei ist es interessant, nicht nur das Element des Unkonventionellen zu betonen, sondern auch das Prinzip der Autorenschaft zu bedenken, da diese in der traditionellen SF eher einen untergeordneten Platz einnahm und sich dem Herausgeber-organ unterordnete (z.B. Serien oder bekannte Anthologiereihen).

⁴ "Unter meiner Federführung entwickelte sich *New Worlds*, ob man will oder nicht, zum Sprachrohr einer Bewegung, die als *New Wave*, als *Neue Welle*, in der Science Fiction bekannt wurde (obwohl wir selbst diesen Ausdruck nicht verwendeten),..." (Moorcock 1983: 13) oder Thomas M. Disch (ein Autor der der *New Wave* zugerechnet wird): "I have no opinion of the *New Wave* in sf, since I don't believe that that was ever a mea-

gar keine *New Wave* gegeben hätte⁵. Auch in der literaturkritischen Auseinandersetzung mit der *New Wave* trifft man auf ambivalente Äußerungen, die von

"It was a rebellion against the accepted idioms of the sf category, and can be seen as the single most important development in science fiction"⁶

bis hin zu Überlegungen reichen, in denen singuläre Leistungen gegenüber einer schwammigen Gruppenspezifik gewürdigt werden⁷. Mit dem Begriff der "rebellion" möchte ich Christopher Priest jedoch insofern recht geben, als die *New Wave* sicherlich durch eine Aufbruchstimmung gekennzeichnet war, die symptomatisch für so viele kulturelle Handlungen in der zweiten Hälfte der 60er Jahre war und im Rahmen einer teilgesellschaftlichen Neuorientierung zu sehen ist.

In den 50er Jahren dominierte die homogen geschriebene **amerikanische Science Fiction**, die sich noch immer in der Gernsback-schen Techniktradition⁸ bewegte, auch den europäischen Markt. Sie war gekennzeichnet durch eine enge thematische Bandbreite, eine apolitische und asexuelle Einstellung, literarische Konventionalität und eine weitgehende Blindheit gegenüber gesellschaftlichen Veränderungen, die sie allenfalls als technische Veränderungen wahrnahm⁹. Das britische Magazin *New Worlds* lässt sich ab dem

ningful classification. If you mean to ask - do I feel solidarity with all the writers who have ever been lumped together under that heading - certainly I do not."
(zitiert in Nicholls 1979: 425)

⁵ vgl. Rottensteiner 1972: 341

⁶ Priest 1978: 163

⁷ vgl. Rottensteiner ebd.: 364

⁸ Hugo Gernsback (1884-1967) war der Namensgeber der Science Fiction. Er gab mit *Amazing Stories* im April des Jahres 1926 das erste *magazine* heraus und begründete so die *Heftchen-Kultur* in der Science Fiction. Die Frage, ob Science Fiction ein Marktsegment ist oder eine Gattung mit historischen Vorläufern, rücken so entweder Hugo Gernsback oder Jules Verne und H.G. Wells in den Blick.

⁹ Natürlich gab es auch Ausnahmen, wie etwa Bernard Wolfes *Limbo*, das 1952 in Amerika erschien und Bernard Wolfes (1915-1985) einzigen SF-Roman darstellt. Zusammen mit Thomas Pynchons Kurzgeschichte *Entropy* stellt *Limbo* eine erste literarische Aufarbeitung der Kybernetik dar, wie sie von Norbert Wiener in seinem

Jahre 1964 als **Gegenentwurf** zu dieser amerikanischen Art, Science Fiction zu schreiben, verstehen¹⁰, aber auch als Reaktion auf die Tatsache, daß am 4. Oktober 1957 mit dem sowjetischen Satelliten *Sputnik 1* der erste Schritt in den Weltraum vollzogen wurde. Ein Stück Science-Fiction-Literatur traf auf blanke Realität, die Zukunft war Realität geworden.

Schaut man sich die Beiträge an, die in *New Worlds* während der *New-Wave*-Periode veröffentlicht wurden, so scheint es, daß der Versuch gemacht wurde, die komplette **literarische Moderne** in die Science Fiction einzugliedern. Man trifft auf Konkrete Poesie, Cut-Up-Technik¹¹, Stream of Consciousness und andere experimentelle Schreibtechniken¹². Thematisch versuchte man sich eher **an der Gegenwart** zu orientieren, politische Ereignisse (Kennedy-Ermordung, später Vietnam-Krieg) und Mythen der Gegenwart (Pop art, Hollywood etc.) wurden in die Texte, Collagen etc. integriert¹³. Aus der Unzufriedenheit mit den 'space-operas' der zeitgenössischen SF, ihrem immer noch ungebrochenen Glauben an den menschlichen Fortschritt durch Technik sowie mit dem ewigen Durchkonjugieren einiger weniger Themen, wie der Zeitreise, der Besiedlung anderer Planeten etc., resultierte in der *New Wave* ein Realitätsbewußtsein, das den Blick auf die Folgen der realen technischen Veränderungen auf den Menschen forderte. Dazu gehörte das ausge-

1948 veröffentlichten Buch *Cybernetics* formuliert wurde. Wolfe legt jedoch im Gegensatz zu Pynchons informationstheoretischem Interesse den Schwerpunkt auf den menschlichen Körper und dessen prothetische Erweiterung.

¹⁰ Zu der Hermetik in der amerikanischen Science Fiction vgl. Ballard zitiert in Krichbaum/Zondergeld 1979: 18.

¹¹ Ballard veröffentlichte auch einen Artikel über William S. Burroughs in der ersten *New-Worlds*-Ausgabe, der Nummer 142, Mai/Juni 1964 unter Moor-cocks Regie.

¹² Eine Reminiszenz an solche Formen des literarischen Experiments findet sich in der fünfzehnten *Condensed novel* in *The Atrocity Exhibition*, die mit *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy considered as a downhill motor race* betitelt ist. Der Titel ist eine Anspielung auf Alfred Jarrys *The Crucifixion of Christ considered as an uphill bicycle race*.

¹³ Zur Geschichte der *New Wave* gibt es neben vielen Kurzbeiträgen zwei umfangreiche Theoriebände: Keim 1983 und Greenland 1983. Als Anthologien mit Texten aus dem *New-Wave*-Umfeld liegen unter anderem vor: Jones 1969, Spinrad 1971 und auf deutsch: Körber 1983 und Scheck 1970.

prägte Interesse an Medien im allgemeinen (Werbung, Fernsehen, Kino, Musik etc.) oder Ballards mythische Aufladung technischer Möglichkeiten, wie z.B. des Fluges, der ein zentrales Motiv im Ballardschen Schreiben darstellt.

Zu den meistveröffentlichten Autoren in *New Worlds* gehörten zu dieser Zeit vor allem Brian W. Aldiss und J.G. Ballard, Langdon Jones und Michael Moorcock, sowie einige Amerikaner mit Wahlheimat England, wie Thomas Disch und John Sladek. Amerikanische Beiträge kamen unter anderem von Harlan Ellison und Norman Spinrad, der mit seinem vierten Buch *Bug Jack Barron* (1969), das vorab als Serial in *New Worlds* erschien, einiges Aufsehen erregte:

"Its four-letter words (and perhaps its marked disrespect for politicians) led to Spinrad's being referred to as a 'degenerate' in the House of Commons - a notable if not singular honour - and the magazine's being banned by W.H. Smith, the biggest retail outlet in Britain. More trouble. Paradoxically, at the same time the Arts Council Grant¹⁴ was extended for a further period."¹⁵

Diese politische Radikalisierung brachte Schwierigkeiten mit sich. Auf der einen Seite war der konventionelle SF-Leser von dieser Entwicklung überfordert und wandte sich von ihr ab, was zu niedrigen Verkaufszahlen führte. Auf der anderen Seite gab es Probleme seitens der Verleger, die anhand von Ballards Hauptwerk während der *New-Wave*-Periode, *The Atrocity Exhibition*, deutlich gemacht werden können.

¹⁴ Die *New Wave* wurde in England vor allem durch Anthony Burgess protegiert, der Mitglied des 'Arts Council' war und mit *A Clockwork Orange* (1962) selbst auch auf so manche Schwierigkeiten stieß.

¹⁵ Aldiss 1975: 341

3.2 The Atrocity Exhibition

Mit *The Atrocity Exhibition* schrieb sich J.G. Ballard in die Geschichte der skandalerzeugenden Bücher ein. Als Nelson Doubleday, der Verlagsleiter des renommierten amerikanischen Verlags Doubleday, 1970 ein Exemplar zu Gesicht bekam, ließ er die ganze Auflage einstampfen. In Amerika wurde das Buch dann erst zwei Jahre später unter dem Titel ***Love and Napalm: Export USA*** von Grove Press herausgebracht. Signifikant ist auch, daß das Buch bereits 1969 in dänischer Übersetzung vorlag und veröffentlicht wurde, also sechs Monate bevor es 1970 im englischen Jonathan Cape Verlag erschien! *The Atrocity Exhibition* besteht aus 15 'Erzählungen', die zwischen 1966 und 1969 in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht worden waren. Es ist jedoch keine Kurzgeschichten-sammlung, sondern besteht aus Stücken, die Ballard als ***Condensed novels*** bezeichnet hat, die zwar in sich abgeschlossene Geschichten sind, aber durch einige öfters auftauchende Figuren, wie Dr. Nathan, Catherine Austin, Karen Novotny, oder Travis, dessen Name sich schrittweise verändert (Travis-Talbot-Traven-Tallis-Trabert-Talbert-Travers) einen Zusammenhalt bekommen, der sich mit der Konsistenz der Cut-Up-Werke, wie *Naked Lunch* von William S. Burroughs, vergleichen läßt, wo ebenfalls einige zentrale Charaktere, wie z. B. "Dr. Benway", in verschiedenen Büchern auftauchen und so einen werksinternen Zusammenhang bilden, der jedoch für das Verständnis der einzelnen Texte nicht erforderlich ist. Der Begriff der *Condensed novel* bezieht sich auf eine konzise Art zu schreiben, in der 'Überflüssiges' weggelassen wird und so eine Art aphoristisches Schreiben entsteht, das auf einzelne prägnante Bilder aus ist. Dies wird zusätzlich durch die im Druck abgesetzten Unterüberschriften geleistet, die wie Titel von Bildern erscheinen und somit das Bildhafte zusätzlich unterstreichen.

Das Interesse an *The Atrocity Exhibition* innerhalb dieser Arbeit liegt jedoch nicht primär in seinem formalen Aufbau, sondern in der zwölften *Condensed novel*, die den Titel **Crash!** trägt. Diese bildet eine Vorstufe zu dem fünf Jahre später erschienenen gleichnamigen Roman. Dazu Ballard:

"This 1968 piece was written a year before my exhibition of crashed cars at the New Arts Laboratory, and in effect is the gene from which my novel Crash was to spring."¹⁶

Crash! ist dreieinhalb Seiten lang und besteht aus neun Abschnitten, deren Überschriften die Sätze: "Each afternoon in the deserted cinema / Tallis was increasingly distressed / by the images of colliding motor cars./ Celebrations of his wife's death / the slow-motion newsreels / recapitulated all his memories of childhood,/ the realization of dreams / which even during the safe immobility of sleep / would develop into nightmares of anxiety" bilden. *Crash!* ist in Form eines wissenschaftlichen Berichts geschrieben, der aus Unterpunkten besteht, die jeweils das Thema eines Abschnitts bilden. Demoskopische Untersuchungen über imaginäre Autounfälle bilden die Quelle der Betrachtung. Interessanterweise findet sich in *Crash!* ein expliziter Hinweis auf den Topos des Sakralen, der für die vorliegende Arbeit noch von zentraler Bedeutung sein wird:

"In an overwhelming majority of cases a crash complex was constructed containing elements not usually present in automobile accidents, i. e. strong religious and sexual overtones, the victim being mounted in the automobile in bizarre positions containing postural elements of both perverse inter-course and ritual sacrifice, e.g. arms outstretched in a notional crucifixion mode."¹⁷

Dieser Abschnitt läßt sich als konziser Entwurf zum Roman lesen, in dem die **Verbindung zwischen Sakralem, Eros und Technik** deut-

¹⁶ Ballard 1990: 97

¹⁷ ebd.: 98

lich ausgesprochen wird. Auch die veränderte Darstellung der Implikationen der Technik auf den Menschen läßt den fundamentalen Bruch mit der konventionellen SF erkennen.

Atrocity Exhibition bildet aber auch einen Einschnitt in Ballards eigenem Werk und antizipiert in seiner thematischen Vielfalt wesentliche Ideen der "Disaster-Trilogie"¹⁸. Es ist insofern ein Bindeglied zu *Crash*, als in ihm eine **Hinwendung zur zeitgenössischen Medienlandschaft** und ihrer **fundamentalen Influenz auf den Menschen** konstatiert wird. Damit wendet sich Ballard von den post-technologischen Landschaften und Szenerien ab, die er in seinen früheren Romanen entwarf. Im Vorwort zu *Crash*, das erstmals 1974 in der französischen Ausgabe erschien, beschreibt er diese Umorientierung als einen notwendigen Schritt, der sich aus der Veränderung der Welt unter dem Einfluß von Technologie und Massenmedien ergibt:

"In addition, I feel that the balance between fiction and reality has changed significantly in the past decade. Increasingly their roles are reversed. We live in a world ruled by fictions of every kind - mass merchandising, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the instant translation of science and technology into popular imagery, the increasing blurring and in-termingling of identities within the realm of consumer goods, the preempting of any free or original imaginative response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel. For the writer in particular it is less and less necessary for him to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality."¹⁹

Ballards subtile und visionäre Einsicht in die Zusammenhänge zwischen Technologie im weitesten Sinne und Realität macht aus ihm einen Vorläufer des postmodernen Mediendiskurses, wie er von Paul Virilio und Jean Baudrillard ausgerufen wurde, und es ist nicht verwunderlich, daß die Einleitung zu *Crash* seitens der SF als Manifest gefeiert wird:

¹⁸ siehe FN 3

¹⁹ Ballard 1985: 4-5

"This tendency of SF has reached a pinnacle with postmodernism, articulated in J.G. Ballard's introduction to the French edition of *Crash*, the *de facto* founding manifesto of postmodern SF."²⁰.

Was sich jedoch bereits in *Atrocity exhibiton* deutlich abzeichnet, ist die Unmöglichkeit, J. G. Ballard in diverse Kategorien stecken zu wollen, sei es nun im Zeichen der *New Wave* oder der Science Fiction. In erster Linie ist Ballard ein wahrhaft kontemporärer Schriftsteller.

²⁰ Csicsery-Ronay 1991: 306

4 Eros und Tod

Der Mensch kann ohne Regeln nicht leben, und doch erreicht er die volle Intensität nur, wenn er die Regeln fahrenläßt, selbst wenn er dann sein Leben fahrenlassen müßte.

Georges Bataille

I think we're all perhaps innately perverse, capable of enormous cruelty and, paradoxically (this is difficult to put into words), our talent for the perverse, the violent, and the obscene, may be a good thing. We may have to go through this phase to reach something on the other side, it's a mistake to hold back and refuse to accept one's nature.

J.G. Ballard

Das Verhältnis von Eros, Technik und Tod erscheint im Roman als ein zutiefst symbiotisches. Dennoch möchte ich mich in diesem Kapitel zunächst auf das Begriffspaar Eros und Tod konzentrieren, da ich glaube, daß in *Crash* eine Grundverfaßtheit des Menschen angesprochen wird, die mithilfe der Überlegungen des französischen Theoretikers **Georges Bataille** überzeugend analysiert werden kann. Das dritte Element, die Technik, erscheint vor diesem Hintergrund "lediglich" in Gestalt der Einlösung dieser menschlichen Grundverfaßtheit in einer technischen Welt, die gleichsam zu einer symbolischen Einlösung wird. Die besondere Verknüpfung von Körper und Technik in *Crash* wird Gegenstand von Kapitel 5 sein.

Ein wesentliches Merkmal von *Crash* ist die **Ästhetisierung des Verhältnisses von Erotik und Tod**, wie sie auch in der surrealistischen Bewegung unseres Jahrhunderts mit besonderer Deutlichkeit hervortrat. Diese Ästhetisierung bildet den Schnittpunkt zwi-

schen Theorie und Kunst. So ist es auch nicht verwunderlich, daß das Etikett des **Surrealismus** sowohl an Georges Bataille, wie auch an James Graham Ballard klebt, wobei ersterer sich bereits in der Phase der politischen Aufladung des Surrealismus von diesem distanzierte¹, zweiterer hingegen den Surrealismus in der Malerei als wichtigsten Einfluß auf seine Arbeit nennt. Was die beiden verbindet, ist ihr Interesse an **tabuisierten Diskursen**. So liest sich Georges Batailles theoretischer Werdegang als eine obsessive Beschäftigung mit dem 'verfemten' Teil in der Gesellschaft und in der Kunst, der das Ausgestoßene, den ausgeklammerten und tabuisierten Teil dieser bildet. Da diese Arbeit in hohem Maße den theoretischen Anstrengungen Georges Batailles verpflichtet ist, werden im folgenden einige zentrale Punkte aus seiner Theorie etwas ausführlicher vorgestellt, die dann in einem zweiten Teil an *Crash* rückgebunden werden.

¹ Vgl. hierzu André Bretons Angriff auf Bataille im zweiten Manifest des Surrealismus, dessen Argumentation wohl eher dem Neid auf die Konkurrenz entspringt (vgl. Breton, 1977: 95-98).

4.1 Elemente einer Batailleschen Theorie der Erotik

"Die Erotik kann man bestimmen als das Jasagen zum Leben bis in den Tod."

Georges Bataille

Mit dieser Definition von Erotik, in der sich Eros und Tod im gleichen Kreislauf austauschen, grenzt sich Georges Bataille in seinem erstmals 1957 erschienenen Buch **L'Érotisme** von der für gewöhnlich antagonistischen Bestimmung von Erotik und Tod, wie sie von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* vorgestellt und in *Das Ich und das Es* voll ausgearbeitet wurde, ab.

L'Érotisme ist kein Buch über die Geschichte der Erotik, sondern ein Buch über ihre Zusammenhänge, ihre grundlegenden Prinzipien. Bataille unterscheidet zunächst den Begriff der **Erotik** von dem der **Sexualität**, indem er die Erotik im Gegensatz zur Sexualität als zweckungebundenes psychisches Bestreben definiert:

"...: was die Erotik von der gewöhnlichen sexuellen Aktivität unterscheidet, ist ein vom natürlichen Zweck der Fortpflanzung und der Versorgung der Kinder unabhängiges psychisches Bestreben."²

In der Loslösung von biologischen Gegebenheiten wird die Erotik in einen kulturellen Rahmen oder Raum gestellt, den Bataille aufgrund seiner eigenen Erfahrung - denn Bataille spricht hier als Erotiker - durchschreitet, ausmisst. Der Platz, den Bataille für sein Sprechen besetzt, der Ort, von dem aus gesprochen wird, ist also der einer **"inneren Erfahrung"**:

² Bataille 1994b: 13

"Ich bestehe darauf: wenn ich manchmal die Sprache eines Wissenschaftlers spreche, so nur dem Anschein nach. Der Wissenschaftler spricht von außen, wie ein Anatom vom Gehirn.(Das ist nicht ganz richtig: der Religionswissenschaftler kann die innere Erfahrung, die er von der Religion hat oder hatte, nicht aufheben ... Aber es macht nichts aus, wenn er sie, soweit es ihm möglich ist, vergißt.)."³

Trotzdem ist die "innere Erfahrung" Batailles nicht deckungsgleich mit der Sprache des Subjektiv-Beliebigen, sondern die Erfahrung bildet die Grundlage, von der aus systematisch gedacht wird. Dieses Vorgehen brachte Bataille seitens Jean Paul Sartres den Ruf eines neuen Mystikers ein⁴.

"Neben Worten, die etwas bedeuten- und trotz allem für ein Verständnis unentbehrlich sind -, schaltet er Worte ein, die etwas andeuten - Worte wie Gelächter, Qual, Agonie, Riß, Dichtung usw., die er von ihrer ursprünglichen Bedeutung abbringt, um ihnen allmählich eine magische Bedeutungskraft zu verleihen. Diese verschiedenen Verfahren führen dazu, daß Batailles ur-eigenste Gedanken - oder Gefühle - vollständig in jedem seiner 'Gedanken' enthalten sind"⁵

Gerade diese "innere Erfahrung" ist aber auch für die vorliegende Arbeit wichtig, da es ja nicht darum gehen soll, die Verflechtung von Erotik und Tod in *Crash* in einem verobjektivierbaren Rahmen zu dublizieren, sondern das spezielle Verhältnis der beiden Pole im Roman als **Charakteristikum eines 'möglichen' Erfahrungshorizontes** zu umschreiben, der für das Bataillesche Schaffen so zentral ist.

Dieser Erfahrungshorizont, der es Bataille überhaupt erst gestattet, die Erotik an den Tod zu koppeln, taucht im Zeichen der **Ambivalenz** auf:

³ ebd.: 34

⁴ vgl. Sartre 1965: 59-88

⁵ Sartre 1965:63

"Die im Zentrum seiner (Batailles, A.F.) Theorie stehende ambivalente Erfahrung der Grenzüberschreitung, die zwischen Angst und Entsetzen auf der einen Seite, intensivem Verlangen und Lust auf der anderen Seite angesiedelt ist, wird hier⁶ ebenso vorweggenommen wie die mit der Grenzüberschreitung konstitutiv verbundene Erfahrung des Todes bzw. der Todesnähe"⁷

Die Erotik, so gekoppelt an den Tod, bildet eine Größe ab, auf die man auch in *Crash* stößt. Im folgenden sollen einige Kernbegriffe aus der Batailleschen Theorie erklärt werden, die das sich bedingende Verhältnis von Eros und Tod im Roman näher spezifizieren können.

4.1.1 Kontinuität und Diskontinuität

"Ich glaube nicht, daß der Mensch eine Chance hat, Licht in seine Situation zu bringen, bevor er nicht beherrscht, was ihn erschreckt. Nicht daß er auf eine Welt hoffen soll, in der es keinen Grund mehr für das Entsetzen gäbe, in der Erotik und Tod sich auf der Ebene mechanischer Verkettungen vorfinden. Aber der Mensch kann das, was ihn erschreckt, überwinden, er kann ihm ins Gesicht sehen."

Georges Batailles

Das Begriffspaar der Kontinuität und Diskontinuität nimmt innerhalb der Batailleschen Theorie der Erotik einen elementaren Platz ein.

Wie gezeigt wurde, unterscheidet sich bei Bataille die Erotik von der Sexualität, die er oft synonym für Fortpflanzung verwendet, durch

⁶ Es ist die Rede von Batailles literarischer Umsetzung eines ihn prägenden Erlebnisses: Bataille war 1922 Zeuge des Todes des berühmten Toreros Manolo Graneros während eines Stierkampfes in Spanien. Dieses Erlebnis findet auch in seiner Erzählung *Die Geschichte des Auges* eine literarische Umsetzung. Erstaunlicherweise ist dieses Bild auch bei Ballard zu finden: "... dressed in its coronation armour of fractured glass, a suit of lights like a dead matador's." (*Crash*: 186)

⁷ Wiechens 1995: 9

den zweckfreien erotischen Genuß; Erotik und Sexualität werden also als zwei prinzipiell unterschiedliche Formen konzipiert. Durch den Begriff der **Diskontinuität** werden die Sexualität und die Erotik jedoch in einen sich bedingenden Zusammenhang gestellt. Die Diskontinuität, als wesentlicher 'Sinn' der Fortpflanzung definiert, avanciert zum Schlüssel für das Verständnis der Erotik. Dies soll im folgenden erläutert werden.

Aus der Fortpflanzung geht ein neuer Mensch hervor, der bei Bataille insofern ein diskontinuierliches Wesen darstellt, als er in seiner Einzigartigkeit, in seiner Individualität, eine Differenz zu anderen Menschen bildet. Das menschliche Sein wird so durch die Diskontinuität bestimmt, die sich auch in der Sprache als einem Ort der Differenz findet. Mit dem Begriff der Diskontinuität wird dem Menschen bei Bataille ein **Mangel** eingeschrieben, der gleichzeitig die Bedingung für das **Streben nach seiner Überwindung** darstellt. Diese Vorstellung eines Mangels und des menschlichen Strebens nach dessen Überwindung ist bei dem jetzigen Stande der Argumentation nichts Neues. Schon bei Platon wurde der Mensch gewaltsam durch die Götter entzweit und hofft seitdem auf Einigkeit. Neu bei Bataille ist jedoch die Möglichkeit, diese Diskontinuität im Akt ihrer Überschreitung bewußt zu erleben - eine Erfahrung, die in der Erotik gemacht wird. Es findet also eine Umgewichtung statt. Das Element der individuellen Diskontinuität wird nicht nur als Mangel, sondern auch als Chance, als **konstituierende Bedingung für die Erfahrung der Kontinuität** gesehen.

Die Erfahrung der Kontinuität, die immer nur eine Annäherung, eine momenthafte Begegnung mit dieser darstellen kann, ist eng mit dem Tod verknüpft. In seiner Theorie der Erotik verdeutlicht Bataille die Verquickung von Kontinuität und Tod anhand der Fortpflanzung von Kleinstlebewesen. Der Augenblick der Zellteilung, kurz bevor erneut zwei diskontinuierliche Wesen auftauchen und aus dem Einen zwei werden, ist der Augenblick, der das **Zusammenfallen von Tod und**

Kontinuität markiert. Diese Sprache der Biologie hat bei Bataille etwas Befremdliches, es scheint ihm primär darum zu gehen, für die "innere Erfahrung" einen verobjektivierbaren Bild-spender zu finden⁸:

"Es sind Fakten, die die objektive Wissenschaft feststellt und die sich scheinbar in nichts von anderen Tatsachen unterscheiden, die uns zweifel-los betreffen, aber von fern, ohne irgend etwas mit sich zu bringen, was uns intim erregen könnte."⁹

Der Augenblick, in dem das erste Wesen stirbt und sich in seinem Tod der fundamentale Augenblick der Kontinuität zweier Wesen ereignet, wird zum zentralen Bild für die Erfahrung der Erotik. Beiden gemeinsam ist, daß sie sich der Kontinuität nur annähern, für einen Augenblick an ihr partizipieren, sie aber nie erreichen:

"Ich betone die Tatsache, daß der Tod die Kontinuität des Seins, da sie den Ursprung der Wesen bildet, nicht erreicht; die Kontinuität des Seins ist von ihm unabhängig; der Tod bringt sie, im Gegenteil, sogar an den Tag."¹⁰

In diesem Gedanke Batailles zeigt sich auch eine Annäherung an religiöse Denkmuster: Der Mensch geht nach seinem Tod in die Ewigkeit Gottes ein. Gottes Ewigkeit ist jedoch auch schon im menschlichen Leben auf der 'Erde' präsent. Der Tod ist lediglich eine Markierung. Der Unterschied zu Batailles Denken ist der, daß Bataille ohne Gott auskommt. Der Mensch erscheint in seiner Diskontinuität somit als begrenzt grenzenlos, da die Markierung gleichsam dem Menschen eingeschrieben ist und nicht dem System Gottes, das für den Menschen ein grenzenlos Begrenztes ist.

Mit dieser Verknüpfung der Erfahrung der Erotik und des Todes vollzieht Bataille nicht zuletzt eine Umbewertung des Todes, da er

⁸ Diese Rückführung auf die Biologie läßt sich auch als Besänftigung des Le-sers vor der Ungeheuerlichkeit, die Bataille anstrebt, verstehen.

⁹ Bataille 1994b: 15

¹⁰ ebd.: 24

beide im Kontext einer existenziellen Erfahrung verortet, die dem Menschen für einen kurzen Augenblick erlaubt, die Fesseln der Diskontinuität, die sein Menschsein ansonsten bestimmt, abzuschütteln und einen "Blick in die Ewigkeit" zu tun.

In der menschlichen Erotik offenbart sich also die Sehnsucht nach der Kontinuität, wobei Bataille drei Formen der Erotik unterscheidet, in denen auch das Begriffspaar der Diskontinuität und Kontinuität schärfere Konturen gewinnt.

4.1.2 Drei Formen der Erotik

Mit der Einführung dreier Formen der Erotik, die bei Bataille durchaus hierarchisch gedacht werden - mit der heiligen Erotik an der Spitze, der Erotik des Herzens in der Mitte und zuletzt der Erotik der Körper - kann nun die Sehnsucht des als diskontinuierliches Wesen eingeführten Menschen nach Kontinuität innerhalb der drei Formen der Erotik näher bestimmt werden.

Der Begriff der **Erotik der Körper** wird bei Bataille durch die Begriffe der Auflösung, Zerstörung und Verschmelzung attribuiert:

"Der Übergang vom Normalzustand zu dem des erotischen Verlangens setzt in uns eine verhältnismäßige Auflösung des in der diskontinuierlichen Ordnung konstituierten Wesens voraus. [...] Die ganze erotische Veranstaltung ist auf eine Zerstörung der Struktur jenes abgeschlossenen Wesens ausgerichtet, das der Partner des Spiels im Normalzustand hat."¹¹.

und damit erneut mit dem **Bild des Todes und der Neustrukturierung** bei der Zellteilung von Kleinstlebewesen in Verbindung gebracht:

¹¹ ebd.: 19 und 20

"..., wir können uns nicht vorstellen, daß das Sein in ihnen (den Kleinstlebewesen, A.F.) ohne Gewaltsamkeit aufs Spiel gesetzt wird: das elementare Wesen als Ganzes steht nämlich auf dem Spiel im Übergang von der Diskontinuität zur Kontinuität. Nur die Gewaltsamkeit kann auf solche Weise alles aufs Spiel setzen, die Gewaltsamkeit und die namenlose Erregung, die mit ihr verbunden ist! Ohne Vergewaltigung des konstituierten Wesen - das sich in der Diskontinuität konstituiert hat -, können wir uns den Übergang von einem Zustand zu einem anderen, wesentlich unterschiedenen nicht vorstellen."¹²

Es wurde ausführlich zitiert, um den Kerngedanken Batailles noch einmal in aller Deutlichkeit hervorzuheben: Um die Diskontinuität des Seins zu überwinden, besser gesagt, sich der Kontinuität anzunähern, braucht es die **Gewalt der Zerstörung**, die eine **Auflösung des Diskontinuierlichen** gewährleistet. Das befremdliche Vokabular Batailles, die Rede von Vergewaltigung und Gewalt in der Erotik, kann mißverstanden werden. Es geht Bataille nicht um den physischen Aspekt der Gewalt, die reale Vergewaltigung des Partners, sondern um eine Auflösung des einen um des Gemeinsamen willen, gleichsam eine Sprengung des Rahmens des Alten um des Neuen willen¹³. Dies wird auch deutlich in Batailles Abgrenzung zu de Sades literarischem Werk:

"Wir könnten kaum behaupten, daß die erotische Aktivität schwieriger ihren Höhepunkt erreicht, wenn das Element der Vergewaltigung, ja der Gewalttätigkeit, das sie begründet, ausbleibt. Die *wirkliche* Zerstörung hingegen, die eigentliche Tötung, würde keine vollkommenerere Form der Erotik mit sich bringen als das ganze vage Äquivalent, von dem ich sprach."¹⁴

¹² ebd.: 19

¹³ Auf einer anderen Ebene findet sich dieser Gedanke auch in einem Bonmot Adornos: "Eine Erfahrung zu machen heißt, nachher anders zu denken als vorher."

¹⁴ Bataille 1994b: 21

Dies zeigt sich auch in der hierarchischen Anordnung der drei Formen der Erotik. Die Erotik der Körper ist die Form, die Bataille am wenigsten interessiert, da materialistisch gebunden, sie ihre Schwere nicht überwinden kann, der individuellen Diskontinuität im "Sinne eines zynischen Egoismus"¹⁵ verhaftet bleibt. Für die Erotik der Körper ist es der Zustand der Nacktheit, des Sich-Preisgebens, der die Enteignung durch den anderen ankündigt.

Es ist die **Erotik des Herzens**, die Bataille schwerer gewichtet, da die Leidenschaft das körperliche Begehren zu übersteigen vermag. Die Erotik des Herzens unterliegt bezüglich ihrer Einlösung der gleichen ambivalenten Struktur wie die des Körpers. Das im deutschen Wort 'Leidenschaft' präsente 'Leiden' markiert den Weg im Streben nach dem Augenblick der Kontinuität. Bei Bataille ist dies ein Weg der Raserei, der unmittelbar, bei Verlust des oder der Geliebten, einen Pakt mit dem Tod eingeht oder diesen zumindest berücksichtigt.

Die **heilige Form der Erotik** ist bei Bataille die kulturellste Ausprägung der drei Formen der Erotik:

"Über die prekären, von günstigen Zufällen abhängigen Möglichkeiten hinaus, die den Besitz des geliebten Wesens gewährleisten, hat sich die Menschheit seit Urzeiten bemüht, ohne solche Zufälle zur Kontinuität zu gelangen, die sie befreit. Das Problem hat sich angesichts des Todes gestellt, der das diskontinuierliche Wesen augenscheinlich in die Kontinuität des Seins stürzt. Diese Art, die Dinge zu sehen, drängt sich dem Geist zwar nicht von Anfang an auf, doch rührt der Tod, der die Zerstörung eines diskontinuierlichen Wesen ist, in keiner Weise an die Kontinuität des Seins, die im allgemeinen außerhalb von uns existiert"¹⁶

¹⁵ ebd.: 21

¹⁶ ebd.: 24

Die heilige Erotik unterscheidet sich so von den beiden anderen Formen der Erotik durch die **kollektive Anstrengung**, die individuelle Diskontinuität des Einzelnen zu durchbrechen. Die Erfahrung des Heiligen ist bei Bataille eine spezifisch menschliche, die im Erotischen ihre Grundlage hat. Gerade diese Verbindung wird aber in der westlichen Religion geleugnet; das Bataillesche 'Heilige' ist somit eine Erfahrung, die mit einer religiösen Erfahrung vergleichbar ist, ohne jedoch die christliche Religion als Grundlage zu haben.

Für Bataille ist der Opferritus in archaischen Gesellschaften ein Beispiel für eine solche kollektive Erfahrung des Heiligen:

"Das Heilige ist eben die Kontinuität des Seins, die denen offenbart wird, die ihre Aufmerksamkeit in einem feierlichen Ritus auf den Tod eines diskontinuierlichen Wesens richten."¹⁷

Die Partizipation des Menschen am rituellen Tod wird hier zu einer kollektiven Erfahrung, die der individuellen in der Erotik entspricht.

In allen drei Formen der Erotik geht es bei Bataille um die **Auflösung konstituierender Formen**, die immer mit Widerstand verbunden ist. Der Mensch muß über sich hinausgehen, um sich selbst zu finden. Der Tod ist dabei immer anwesend:

"Ein Suchen nach der Kontinuität tritt auf, aber grundsätzlich nur so weit, wie die Kontinuität, die allein der Tod der diskontinuierlichen Wesen endgültig herstellen könnte, nicht den Sieg davonträgt. Es handelt sich darum, ins Innere einer auf die Diskontinuität gegründeten Welt so viel Kontinuität ein-zulassen, wie diese Welt ertragen kann."¹⁸

¹⁷ ebd.: 24

¹⁸ ebd.: 21

Was ist bisher gewonnen? Mit Hilfe der Batailleschen Theorie läßt sich die Beziehung zwischen Eros und Tod als ein Zusammenhang denken, der die Figur eines **Paradoxons** in sich trägt. Der Mensch muß sich selbst aufgeben, um die 'souveräne' Erfahrung einer Totalität, die die Kontinuität des Seins letztlich ist, zu erwirken. Der Zusammenhang zwischen Gewalt und Ekstase ist in dieser Beziehung eingeschrieben. Diese **Grenzerfahrung**, die eine Annäherung an den Tod in sich trägt, läßt sich mit Hilfe der drei Formen der Erotik in eine individuell erfahrene, die durch die Erotik der Körper und des Herzens geprägt ist, und in eine kollektive Erfahrung in Form der rituellen Partizipation am Tod des Opfers aufspalten, die der Form der heiligen Erotik entspricht. Diese Art der Erfahrung kann immer nur die Form einer "inneren Erfahrung" haben, die nur begrenzt veräußerbar ist. Bataille kann so in seinen Schriften immer nur an die Erfahrung des Lesers appellieren. Diese Grenzerfahrung läßt sich auch deshalb nur eingeschränkt darstellen, da die Schrift, die Kommunikation überhaupt, das Element des Diskontinuierlichen in sich trägt.

Die Erfahrung einer Kontinuität des Seins ist trotz aller Rekursion auf das Göttliche dem Menschen immanent, das heißt in den Worten Foucaults, daß sie gerade durch den Tod Gottes,

"der unserer Existenz die Grenze des Unbegrenzten nimmt, [...] zu einer Erfahrung zurück[führt], in welcher nichts mehr die Äußerlichkeit des Seins ankündigen kann, also zu einer inneren und souveränen Erfahrung."¹⁹

Gerade diese souveräne Erfahrung läßt sich auch an den Figuren Ballards konstatieren, die zwar im Gegensatz zu Batailles literarischen Figuren jene 'Leiden-schaft' vermissen lassen, die die französische Tradition einer Literatur der Überschreitung auszeichnet - ich denke an de Sade, Blanchot, Bataille und Klossowski - aber durch ihre obsessive, eindimensionale Ausrichtung auch immer

¹⁹ Foucault 1974: 34

jenes **'utopische Moment'**, das in der Totalitätserfahrung der Kontinuität des Seins mitschwingt, auf individueller, wie auch auf gesellschaftlicher Ebene, im Sinne einer Neuausrichtung derselben, vollziehen. Dieser Aspekt wird später noch zu zeigen sein. Die bis jetzt nur angedeuteten Begriffe des "Verbots und seiner Überschreitung", der "Transgression", der "inneren Erfahrung" und der "Souveränität" sollen im folgenden noch genauer bestimmt werden, was in der Theorie Batailles auch immer eine Ergänzung der bisher vorgestellten Begriffe bedeutet.

4.1.3 Verbot und Überschreitung

"Und es scheint von Anfang an, daß von den zwei ursprünglichen Verboten das erste den Tod, das andere die Sexualfunktion betrifft."²⁰

Mit der Einführung der Figur des Verbots und seiner Überschreitung in seiner Schrift **Die Souveränität** schafft Bataille eine anthropologische Grundlage seiner Theorie, in der die Grenze zwischen Mensch und Tier nicht biologisch, sondern kulturell festgelegt wird. Diese Einführung ist folgenschwer: Es ergibt sich ein Bild der Geschichte des Menschen, das nicht an den objektiven Machtverhältnissen der klassischen Geschichtsschreibung interessiert ist, sondern den Weg des Menschen zu seinem Sein, seinem Zweck beschreibt, der im Kapitel 4.1.4 dieser Arbeit untersucht wird. Diese Erkenntnisse werden von Bataille an seine Theorie der Erotik gekoppelt. Es ist die Figur der Grenze zwischen Verbot und Überschreitung, die ihn fasziniert, die erst durch ihr Vorhandensein eine Entgrenzung, eine Überschreitung erlaubt:

"Die Wahrheit der Verbote ist der Schlüssel zu unserer menschlichen Haltung. Wir müssen, wir können zuverlässig wissen, daß uns die Verbote nicht von außen auferlegt wurden. Dieses Wissen gewinnen wir in der Angst, im

²⁰ Bataille 1994b: 44

Augenblick, da wir das Verbot überschreiten, und hauptsächlich im Moment des Unschlüssigseins, in dem es noch wirkt und wir trotzdem dem Antrieb nachgeben, dem es entgegenstand. Wenn wir das Verbot befolgen, wenn wir ihm unterworfen sind, haben wir kein Bewußtsein mehr davon. Aber im Augenblick des Überschreitens empfinden wir die Angst, ohne die es das Verbot nicht gäbe: das ist die Erfahrung der Sünde. Die Erfahrung führt zur vollendeten Überschreitung, zur geglückten Überschreitung, die das Verbot aufrechterhält, und zwar es aufrechterhält, um es zu genießen. Die innere Erfahrung der Erotik verlangt von dem, der sie macht, eine nicht weniger große Sensibilität für die Angst, die das Verbot begründet, wie für das Verlangen, das zu seiner Übertretung führt. Es ist die religiöse Sensibilität, die stets das Verlangen und den Schrecken, die intensive Lust und die Angst eng miteinander verbindet."²¹

Der Mensch, der sich bei Bataille durch die Arbeit vom Tier unterscheidet, muß sich dem Verbot unterwerfen, ohne das er nicht zur Arbeit gefunden hätte. Über die Arbeit und die Produktion entsteht eine objektive, vom Menschen gemachte Welt, in die er eine Ordnung einführt, die seiner Rationalität entspricht. Gleichzeitig sind damit aber auch die Bedingungen für seine **Unterwerfung unter die Gesetze der Rationalität und Nützlichkeit** geschaffen:

"Solange er arbeitet, ist der Mensch subordoniert. Die Arbeit ist die Bedingung einer unterworfenen, knechtischen Existenz, die immer in Erwartung lebt."²²

Im Rahmen seiner Streifzügen durch die Geschichte und durch die archaischen Rituale kann Bataille zeigen, daß **im Namen des Heiligen** das Verbot überschritten, also der Zutritt zu der mit dem Tabu belegten Welt des Gefährlichen, der Irrationalität und der Ekstase vollzogen werden kann. Eros und Tod rücken bei Bataille beide in diese Sphäre: die beiden ersten Verbote des Menschen beziehen

²¹ ebd.: 40

²² Bischof 1984: 14

sich auf den Tod (das Tabu der Leichenberührung) und die Sexualität (Inzestverbot).

Was im folgenden angesprochen werden soll, ist gleichzeitig Begleiterscheinung, Zweck und Folge der Übertretung des Verbotes: die Souveränität.

4.1.4 Die Souveränität

Der Begriff, oder besser gesagt, die Theorie der Souveränität nimmt innerhalb der Batailleschen Theorie einen zentralen Platz ein. In ihr treffen sich Batailles anthropologische und geschichtsphilosophische Reflexionen. Mit "Die Souveränität als der 'Zweck' des Menschen im Gegensatz zur Arbeit, die nur ein 'Mittel' ist"²³ führt Bataille den Begriff der Souveränität in seine Theorie ein, die sich nichts Geringeres zum Ziel gesetzt hat, als die Geschichte als eine Geschichte des Subjekts und nicht der objektiven Macht neu zu schreiben. Wie sich im obigen Kapitel gezeigt hat, unterscheidet Bataille den Menschen vom Tier durch das Verbot und die Arbeit, die insofern komplementär sind, als durch das Verbot der Mensch zur Arbeit gelangt. Mit dem Begriff der Souveränität läßt sich die paradoxe Struktur des Verbots und seiner Übertretung reformulieren:

"Der Mensch bezieht seine menschliche Würde aus der Einhaltung der Verbote; aber aus der Überschreitung dieser Verbote entspringt für ihn die souveräne Würde."²⁴

Die **Figur der Grenze**, die sich kontinuierlich durch Batailles Schaffen zieht²⁵, erweist sich in der Bestimmung der Souveränität als subjektive Qualität:

²³ Bataille 1978: 47

²⁴ Bischof 1978: 94

²⁵ Als die Grenze zwischen 'Homogenität' und 'Heterogenität' in seiner frühen Schrift *Die psychologische Struktur des Faschismus* oder zwischen 'Akkumu--

"Was zählt, ist immer nur der suspendierte, revozierbare Charakter einer faktischen Grenze - wenn nicht in Beziehung auf eine derart gegebene Souveränität, so doch wenigstens in Beziehung auf diese ungreifbare Souveränität, die immer jenseits des Möglichen sich befindet und der gegebenen Souveränität in dem Maße einen Sinn verleiht, in dem sie sich ihr nähert."²⁶

Die Souveränität kann also immer nur im Hinblick auf die Grenze bestimmt werden. Dies zeigt auch, daß es trotz allen Anscheins des Dialektischen in Batailles Theorie, nie zu einer 'Aufhebung' im Sinne Hegels kommen kann, sondern daß es immer nur eine An-näherung an das Unmögliche geben kann, das sich auch immer als Nicht-Diskursives präsentiert. Das Souveräne beim Menschen, der 'Zweck' auf den er hin lebt, erscheint somit im Kontrast zur objektiven Welt der Arbeit und verhält sich wie die

"... sakrale zur profanen Welt. Sie konstituiert sich genauer noch in der Überschreitung der Gesetze, die die rationale Welt begründen. ...- ...In der souveränen Welt wie in der Überschreitung ist es nur noch der gegenwärtige Augenblick der Verzehrung, der Auflösung des Geschaffenen, der zählt. Die souveräne Sphäre geht aus der Zerstörung zweckrationaler Zusammenhänge hervor."²⁷

Im Hinblick auf *Crash* soll der Begriff der Souveränität unter einer zunehmend sich verengenden Perspektive gesehen werden. Die innere Erfahrung der Erotik, die Übertretung, die niemals eine Aufhebung ist, gehört zu den Formen der Souveränität. In Kapitel 4.2.3 soll versucht werden, Entwicklung des Ich-Erzählers James Ballard unter dem Zeichen der Souveränität zu lesen.

lation ' und 'Verausgabung' in seiner ökonomischen Schrift *Die Aufhebung der Ökonomie* als 'Kontinuität' und 'Diskontinuität' in *Die Erotik*.

²⁶ Bataille 1978: 48

²⁷ Bischof 1978:92

Georges Batailles Denken, das ständig um das Ausgeschlossene kreist, bildet in seiner obsessiven Beschäftigung mit dem Verfemten, dem Ausgeschlossenen, eine 'theoretische' Grundlage für die Lektüre von *Crash* im Hinblick auf die komplementäre Verquickung von Eros und Tod. Das Verhältnis zwischen den beiden Größen kann mit der Theorie Batailles näher analysiert und nicht nur im Schein des Obsessiven deskribiert werden.

4.2 Eros und Tod in *Crash*

Die Verknüpfung von Eros und Tod hat in der Kunst Tradition. Schon bei Marquis de Sade wird die willentliche Herbeiführung des Todes, der Mord, als Gipfel der erotischen Erregung bestimmt. Ein Bild dieses Zusammenhangs findet sich in der Zeichnung André Massons *Die Erhängung*, die, unveröffentlicht, ursprünglich als Illustration zu de Sades *Justine* gedacht war. Das Bild zeigt die Erhängung einer Frau, die, den Kopf gen Himmel, von einer schemenhaft gezeichneten (ein Index für die Auflösung?) männlichen Gestalt (das erigierte Glied ist der einzige Hinweis) im Hintergrund verurteilt wird. Das Verhältnis von Auflösung und Tod charakterisiert auch die Zeichnungen des Lebensgefährten von Unica Zürn, Hans Bellmer, der auch einige literarische Kurzgeschichten Batailles illustrierte, und dessen handkolorierten Photographien der Gliederpuppe zeitgenössische Künstlerinnen wie Cindy Sherman inspirieren, die das Interesse der Darstellung der weiblichen Leiche in der Kunst mit der Züricher Anglistin Elisabeth Bronfen teilt, die deren Bilder auch kommentierte. Das Verhältnis zwischen Eros und Tod ist bei de Sade jedoch ein einseitiges, da es Mörder und Opfer gibt, ein gegenseitiges Auflösen im Mord nicht stattfindet. Eine komplementäre Verbindung von Eros und Tod im Bild der Erhängung findet man jedoch bei dem amerikanischen Schriftsteller und Künstler William Seward Burroughs, der auch das Vorwort zu der amerikanischen Ausgabe von *The Atrocity Exhibiton* schrieb und von Ballard, trotz der Unterschiede im formalen Bereich, als Einfluß genannt wird. Bei Burroughs ist es der Erhängte selbst, der im Augenblick des Todes ejakuliert. Und dies ist kein seltenes Bild bei Burroughs. In *Crash* wird dieses Verhältnis gleichsam 'medial' verdeckt, d.h. durch das tertiäre Element der Technik überdeckt. Dieses spezifische Verhältnis soll vor allem im fünften Kapitel *Körper und Technik* aufgearbeitet werden, wird jedoch auch in den folgenden Ausführungen nicht vollständig auszuklammern sein.

Batailles Analyse einer Transzendenzerfahrung in der Erotik und im Angesicht des Todes und Ballards Portraiture einer klinischen Sexualität und der materiellen Auflösung des Körpers scheinen auf den ersten Blick nichts gemeinsam zu haben, und doch wird in beiden Fällen eine Verbindung von Eros und Tod angesprochen, die identisch ist. Eros und Tod sind sowohl bei Bataille wie auch bei Ballard durch die **Figur der Auflösung und der Transgression** aneinander gebunden.

Batailles fundamentale Positionierung des Menschen als diskontinuierliches Wesen entspricht der Positionierung der Erzählerfigur James Ballard zu Anfang des Romans, dessen Beziehung zu seiner Frau Catherine gerade durch die individuelle Diskontinuität, durch eine 'Alienation' geprägt ist. Ballards Verkehrsunfall mit den Remingtons stellt in seinem Leben einen zentralen Einschnitt dar, welcher durch zwei Elemente gekennzeichnet ist: zum einen - um mit Bataille zu sprechen - die Partizipation an der Kontinuität des Seins, die durch den Tod angezeigt wird, zum anderen den Kontext dieses Todes - die automobilen Stätte der destruktiven Gewalt -, der im Text metaphorisch an den Platz gerückt wird, den auch Bataille der Stätte des Todes zuweist: **den Platz des Sakralen**. Die Erfahrung des Sakralen, die Bataille innerhalb der heiligen Erotik beschreibt, stellt den Versuch des Menschen dar, die Kontinuitäts-erfahrung zu ritualisieren. Ein ritueller Akt im Roman ist die Initiation Ballards durch Vaughan in ein System, eine Logik, die durch die obsessive Hingabe gekennzeichnet ist. Diese Obsession entspricht dem Weg zur Souveränität in der Batailleschen Theorie, in der der Mensch seinen eigentlichen Zweck sucht, indem er im Übertritt des Verbotes die Fesseln seiner an die Gesetze der Nützlichkeit und Rationalität gebundenen Existenz - und sei es nur für einen Augenblick - abschüttelt. *Crash* ist die Geschichte einer Souveränitätserfahrung, die bis in den Tod führt, diesen aber zugleich in seiner Ambivalenz stehen lässt.

In *Crash* werden die heiligen Orte Batailles im Namen der Technik neu besetzt. Das Ineinandergreifen von Eros und Technik im Roman geht in *Crash* mit einer kulturell regressiven Bewegung Hand in Hand: der Einführung gesellschaftlicher Strukturen, die in der Regel mit prämodernen Gesellschaftsformen in Verbindung gebracht werden, wie z.B. der Initiationsritus und das Opfer.

"It has often been said that one of the characteristics of the modern world is the disappearance of any meaningful rites of initiation. Of primary importance in traditional societies, in the modern Western world significant initiation is practically nonexistent."²⁸

Paradoxerweise ist es gerade die Technik, die gemeinhin für Rationalisierung und Funktionalität - sozusagen 'das Profane' schlechthin - in modernen Gesellschaften steht, über die Ballard das Sakrale wieder einführt. Ballards Protagonisten bewegen sich in einer Welt, die durch die Progression, die Beschleunigung aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen, wie auch deren Regression gekennzeichnet ist. Diese Auflösung eines historischen Datums, die die Fragilität einer kulturellen Entwicklungsstufe des Menschen portraitiert, findet sich in fast allen Romanen Ballards²⁹.

Im folgenden werden die genannten Punkte der Verschmelzung von Eros und Tod, der Ritualisierung und der Souveränitätserfahrung näher ausformuliert.

²⁸ Eliade 1975: IX

²⁹ So z.B. in *High Rise*, das den Rückfall in barbarische Zustände unter den Bewohnern eines Wohnblocks erzählt, oder in der Robinsonade *The concrete island*, in der der Held, auf einer Verkehrsinsel 'gestrandet', eine kulturelle Rückentwicklung antritt.

4.2.1 Der symbolische Tod

"Vaughan died yesterday in his last car-crash. During our friendship he had rehearsed his death in many crashes, but this was his only true accident. Driven on a collision course towards the limousine of the film actress, his car jumped the rails of the London Airport flyover and plunged through the roof of a bus filled with airline passengers. The crushed bodies of package tourists, like a haemorrhage of the sun, still lay across the vinyl seats when I pushed my way through the police engineers an hour later. Holding the arm of her chauffeur, the film actress Elizabeth Taylor, with whom Vaughan had dreamed of dying for so many months, stood alone under the revolving ambulance lights. As I knelt over Vaughan's body she placed a gloved hand to her throat. Could she see, in Vaughan's posture, the formula of the death which he had devised for her?"³⁰

Vom ersten Satz an ist der Tod in *Crash* präsent und soll in diesem kurzen Abschnitt noch weitere drei Mal genannt werden. Bereits im zweiten Satz wird durch das Wort "rehearsed" ein Moment in den Text eingeführt, das ein anderes Verhältnis zum Tod als das des unfreiwilligen Unfalltodes ankündigt. Im fünften Satz wird auch die Möglichkeit des individuellen Selbstmordes ausgeschlossen, es ist der gemeinsame Tod mit der Schauspielerin Elizabeth Taylor im gemeinsamen Orgasmus ("Vaughan had dreamed of dying at the moment of her orgasm."³¹), der vorgesehen war. Daß diesem Tod eine eigene Logik inhärent ist, die veräußerbar ist, tritt sowohl in der rhetorischen Frage des Ich-Erzählers James Ballard zutage, wie auch im Rekurs auf die außenstehende Person Taylor "Could she see, in Vaughan's posture, the formula of the death which he had devised for her?". In dieser rhetorischen Struktur bleibt auch die Involvierung des Lesers in das Geschehen nicht ausgeschlossen.

³⁰ *Crash*: 7

³¹ ebd.: 9

Die Kunst der Fuge - das erste Kapitel

Dem ersten Kapitel kommt innerhalb des Romans eine besondere Rolle zu: es ist seine Maxime. Dazu H el ne Auffret: "Crash, dans la destruction du suspens romanesque est tout aussi subtilement fugu . L'histoire est tout entière contenue dans le premier chapitre qui informe de la poursuite inlassable de Vaughan et de la mort de celui-ci."³²(Auffret, 1983:193). Die Vorwegnahme des Schlusses und damit die Zerstörung einer teleologischen Zuspitzung der Erzählung findet sich bei Ballard auch im letzten Roman seiner Disaster-Trilogie, nämlich in High-Rise: "Later, as he sat on his balcony eating the dog, Dr Robert Laing reflected on the unusual events that had taken place within this huge apartment building during the previous three months. Now that everything had returned to normal, he was surprised that there had been no obvious beginning, no point beyond which their lives had moved into a clearly more sinister dimension."(Crash::7). Die endlose Konjugation eines Motivs, dessen Elemente bereits im ersten Kapitel enthalten sind, führt Auffret zur musikalischen Figur der Fuge. Durch die Zerstörung einer chronologischen Erzählzeit in Crash, durch die Vorwegnahme des Schlusses und das Prinzip der Permutation ergibt sich eine Imitation, eine Selbstimitation, die auf das souveräne Prinzip der Fiktion zurückverweist und für Auffret an der Stelle des Romans gipfelt, wo Ballard bei der Inspektion seines Unfallwagens eine "mild pornographic novel"(Ballard 1985: 69) in seinem Handschuhfach findet, die er von seiner Sekretärin Renata bekommen hatte. Für Auffret ist es also die Struktur des Romans, das st ndige Auf-sich-selbst-Verweisen, das zur einer eigenen inneren 'Logik' des Romans führt. Die besondere Logik in Crash ist jedoch meines Erachtens anderer Art; sie bedient sich zwar der Wiederholung, jedoch nicht um formale Grenzen, sondern um die Grenzen einer 'realen' Logik

³² "Auch in Form der Zerstörung der Spannung im Roman funktioniert Crash auf ebenso subtile Weise wie eine Fuge. Die Geschichte ist im ersten Kapitel, das von dem rastlosen Treiben Vaughans und seinem Tod berichtet, bereits vollständig enthalten." (meine  bersezung)

zu sprengen. Dieses läßt sich auch sofort bei einer breiteren Lektüre von Ballards Gesamtwerk erkennen, die immer durch eine inhärente, hermetische Logik besticht, ohne jedoch den formalen Aufbau von Crash zu imitieren.

Diese Form der Logik wird auch im Text beim Namen genannt; sie kann auch "unfolded" (im Deutschen wird auch vom 'Entfalten' einer Logik gesprochen) werden:

"Vaughan unfolded for me all his obsessions with the mysterious eroticism of wounds: the perverse logic of blood soaked instrument panels, seat-belts smeared with excrement, sun-visors lined with brain tissue."³³

Was folgt, ist eine Aufzählung, die unwillkürlich an Batailles "phénomènes bruts" denken läßt: Dinge, die Bataille mit dem Begriff des Heterologen verknüpft. Dabei handelt es sich um Phänomene, die Verwirrung, Abscheu und Ekel provozieren, Dinge, die aufgrund ihres auflösenden Charakters den kreislaufartigen Charakter der Natur abbilden, bei dem das Leben und der Tod in einem festen Band verwebt sind.

"Die schlüpfrigen, übelriechenden und lauen Stoffe, deren Anblick abscheulich ist, in denen das Leben gärt, diese Stoffe, die von Eiern, Keimen und Würmern wimmeln, stehen am Ursprung jener entscheidenden Reaktionen, die wir Ekel, Widerwille, Abscheu nennen"³⁴

Das Leben wird den heterologen Phänomenen im Roman durch die Sexualität eingeschrieben, die die Verheißung des Neuen in sich trägt und so den Kreis zwischen Leben und Tod zu schließen vermag. Der Tod im Orgasmus verbindet Ende und Anfang, was im Bild der männlichen Ejakulation, der Verströmung des lebensstif-

³³ *Crash*: 12

³⁴ Bataille 1994b: 57

tenden Samens, im Text festgehalten wird. Das Element des Samens erscheint in *Crash* nicht in seiner Bedeutung in der geschlechtlichen Fortpflanzung, sondern auf einer symbolischen Ebene, die den männlichen Samen als archetypische Figur des Lebens, der Geburt³⁵ versteht.

"In each sexual act together we recapitulated her husband's death, re-seeding the image of his body in her vagina in terms of the hundred perspectives of our mouths and thighs, nipples and tongues within the metal and vinyl compartment of the car."³⁶

oder

"In my mind I visualized the cabin of Helen's car, its hard chrome and vinyl, brought to life by my semen, transformed into a bower of exotic flowers, with creepers entwined across the roof light, the floor and seats lush with moist grass."³⁷

Die Vermischung von Samen und Technologie zeigt eine neue Logik auf, der sich die Protagonisten in *Crash* unterwerfen:

"I spread my semen over the seat, and then marked the sharp barb of the steering column, a bloodied lance rising from the deformed instrument panel. Catherine and I stood back, watching these faint points of liquid glisten in the darkness, the first constellation in the new zodiac of our minds."³⁸

Der Tod in *Crash* ist also eine symbolische Veräußerung der neuen Logik, was in der symbolischen Verstreuung von Vaughans Samen am Ende des Textes noch einmal sehr deutlich hervortritt. Indem er **gleichzeitig ein Ende und einen Anfang** aufzeigt, enthält der Tod in *Crash* die ganze Bataillesche Ambivalenz.

³⁵ vgl. Eliade 1975: 55-58

³⁶ *Crash*: 83

³⁷ ebd.: 120-121

³⁸ ebd.: 224

Der Tod im Orgasmus weist in *Crash* noch eine weitere Komponente auf, die in der Batailleschen Analyse des Opferritus zu finden ist: die kollektive Partizipation am Tod des Opfers, in der sich die Kontinuität des Seins offenbart:

"Her mutilation and death became a coronation of her image at the hands of a colliding technology, a celebration of her individual limbs and facial planes, gestures and skin tones. Each of the spectators at the accident site would carry away an image of the violent transformation of this woman, of the complex of wounds that fused together her own sexuality and the hard technology of the automobile [...] The automobile crash had made possible the final and longed-for union of the actress and the members of her audience."³⁹

Der hier bereits angesprochene Aspekt des Ritualen und Sakralen soll im folgenden näher beleuchtet werden.

4.2.2 Initiation und Ritus

"Now that Vaughan has died, we will leave with the others who gathered around him, like a crowd drawn to an injured cripple whose deformed postures reveal the secret formulas of their minds and lives."

James Ballard in *Crash*⁴⁰

Vaughan und Ballard - Opferpriester und Initiand

"I visualized her lying on a metal bed in the emergency ward, her bloodied face and shattered nasal bridge like the mask worn at an obscene hallo-ween, the initiation rite into one's own death."⁴¹

³⁹ *Crash*: 189-190

⁴⁰ ebd.: 17

⁴¹ ebd.: 188

Was die Lektüre Batailles für *Crash* so fruchtbar macht, ist nicht nur Batailles allgemeine Reflektion über das Verhältnis von Eros und Tod, sondern auch seine enge Verknüpfung von Eros und Heiligem⁴², die er beide im Rahmen des menschlichen Strebens, der menschlichen Sehnsucht nach der Kontinuitätserfahrung verortet, wobei erstere der individuellen, zweiteres der kollektiven Ebene (Ritus) zugeordnet wird. Auch in *Crash* ist das komplette Sozialgefüge, der Umgang der Figuren untereinander, durch **Riten** bestimmt. *Crash* lässt sich so als einen Roman der **Initiation** des Erzählers in ein in hohem Maße rituell bestimmtes System lesen.

Wenn hier von Initiation⁴³ die Rede ist, meine ich eine Gegebenheit, die sich am Bild der (ur)christlichen Taufe illustrieren lässt. Für den Bekennenden ist die Taufe das materiell gewordene Zeichen für seine Aufnahme in die Gemeinde. Die Initiation ist also keine digitale Schranke, sondern bedarf eines Initianden, der bereits über bestimmte Dispositionen (Glaube) verfügt. In *Crash* erweist sich James Ballard als Initiand, der die nötigen Dispositionen vorweisen kann, um von Robert Vaughan initiiert, in die neue Logik eingeführt werden zu können:

"I began to understand the real excitements of the car crash after my first meeting with Vaughan. Propelled on a pair of scarred and uneven legs repeatedly injured in one or other vehicle collision, the harsh and unsettling figure of this hoodlum scientist came into my life at a time when his obsessions were self-evidently those of a madman."⁴⁴

⁴² "1937 gründete Bataille mit Roger Caillos, Michel Leiris u. a. das 'Collège de sociologie' mit dem Ziel, aus der Heterologie eine 'Soziologie des Heiligen' zu entwickeln, die die ambivalente Struktur des Heterogenen in den Zusammenhang des von Durkheim analysierten, sowohl anziehenden als auch abschreckenden Heiligen stellte und nach Ersatzformen oder funktionalen Äquivalenten des Heiligen in modernen Gesellschaften suchte." (Wiechens 1995: 16).

⁴³ Dazu Mircea Eliade: "The term initiation in the most general sense denotes a body of rites and oral teachings whose purpose is to produce a decisive alteration in the religious and social status of the person to be initiated. In philosophical terms, initiation is equivalent to a basic change in existential condition." (Eliade:1975:x).

⁴⁴ *Crash*: 19

Dieser Rückblick Ballards ist gleichzeitig ein Vorgriff: das persönliche "excitement", das schon vor dem Zusammentreffen mit Vaughan besteht, wird erst durch ihn zu einem "real excitement", was der Initiation in ein umfassendes System entspricht.

Der Initiator des Geschehens, der "hoodlum scientist" Robert Vaughan, ist eine typische Ballardsche Figur. In nahezu allen Ballard-Texten ist die zentrale Figur oder eine der zentralen Figuren Arzt oder Ärztin⁴⁵ oder ein sonstiger Doktor oder eine Doktorin. Mit der Inanspruchnahme einer sakralen Position durch den Wissenschaftler vollzieht sich eine mystische Aufladung der Wissenschaft, die Religion und Wissenschaft in einen kommensurablen Zusammenhang stellt. Die Verbindung zum **Hohen Priester des Geschehens** ist nur allzu deutlich. Auch in der Batailleschen Theorie bildet die Figur des Priesters den Schnittpunkt zwischen individuellem und gesellschaftlichem Geschehen:

"Der Liebende löst die geliebte Frau nicht weniger auf als der blutige Opferpriester den Menschen oder das Tier, das er schlachtet."⁴⁶

Das Priesterdasein ist durch ein Höchstmaß an funktionaler Bestimmtheit ausgezeichnet. Diese Funktion hat auch Vaughan inne:

"Detached from his automobile, particularly his own emblem-filled highway cruiser, Vaughan ceased to hold any interest."⁴⁷

⁴⁵ In *High-Rise* ist der zentrale Charakter Dr. Robert Laing, in *Rushing to Paradise* ist es Dr. Barbara Rafferty, in *The Drought* Dr. Charles Ransom und in *Atrocity Exhibition* ist es Dr. Nathan. Dieselbe Referenz findet sich auch in seinen zahlreichen Kurzgeschichten. Ballard, der selber ein Medizinstudium begann, es jedoch nicht beendete nennt in zahlreichen Interviews (z.B. in Vale/Juno 1988) medizinische Zeitschriften und Bücher als wichtigen Einfluß auf sein Schaffen. An der Wissenschaft fasziniert Ballard vor allem die 'matter of facts'-Sprache, die eine emotionslose Deskription der schrecklichsten Ereignisse erlaubt. Auch in *Crash* wird ein Großteil des Textes, z. B. sexuelle Szenarien in dieser Sprache geschildert, die auf Ausdrucksebene eine Vermischung von Mensch und Technik begünstigt, beziehungsweise den Unterschied sprachlich nivellieren kann.

⁴⁶ Bataille 1994b: 88

An dieser Stelle wird nicht nur die Rolle, der funktionale Zweck, der die Figur Vaughan im ganzen Roman bestimmt, deutlich, sondern in der Figur des Emblems wird auch die symbolische Funktion der priesterlichen Ausstattung angezeigt. Die ambivalente Stellung des Opferpriesters in archaischen Gesellschaften, die zwischen Macht und Furcht angesiedelt ist, zeigt sich auch in der Beobachtung Ballards:

"As he surveyed the scene I had the sense that Vaughan was controlling us all, giving each of us what we most wanted and most feared."⁴⁸

Im Bild des Hohenpriesters und des Initianden spiegelt sich auch das Verhältnis zwischen Christus und seinen Jüngern, das der Beziehung zwischen Vaughan und Ballard eine weitere Dimension verleiht, welche im Opfertod Vaughans zutage tritt. Die Selbstopferung des Hohenpriesters stellt gleichzeitig den Höhepunkt und den Wendepunkt dar, an dem sich die Verheißung erfüllt, die neue Logik (der neue Bund, das neue Testament) in Kraft tritt, und von dem an die Jünger⁴⁹ beauftragt sind, die Botschaft (den Samen) in die Welt zu tragen.

Im Hinblick auf die Theorie Batailles, in der die individuelle, innere Erfahrung in der Erotik mit der Erfahrung des Sakralen, die in der Zeremonie des Opferritus erfolgt, gleichgesetzt wird, läßt sich innerhalb *Crash* also eine konsistente Verbindung zwischen individueller und gesellschaftlicher Auflösung und Neustrukturierung beobachten:

"They (die Unfälle; A.F.) *are* rather like rehearsals. When we've all rehearsed our separate parts the real thing will begin."⁵⁰

⁴⁷ *Crash*:117

⁴⁸ ebd.: 95-96

⁴⁹ Ballard bezeichnet sich selbst als "disciple" Vaughans (vgl. *Crash*: 90).

⁵⁰ *Crash*: 50

die zum zentralen explikativen Moment für die Ambivalenz in *Crash* avanciert.

Catherine und Seagrave, symbolisches und reales Opfer

"What had first struck me about Catherine was her immaculate cleanliness, as if she had individually reamed out every square centimetre of her elegant body, separately ventilated every pore. At times the porcelain appearance of her face, an over-elaborate make-up like some demonstration model of a beautiful woman's face, had made me suspect that her whole identity was a charade."⁵¹

Bei dem Versuch, die Figurenpositionierung im Roman im Zeichen einer rituellen Positionierung zu lesen, stößt man bei Catherine, Ballards Frau, unweigerlich auf die namenssymbolische Vorbesetzung, die ihr im Rahmen der griechischen Ethymologie den Platz der Reinen und der Weißen zuweist. Obwohl im ganzen Roman das Verhältnis zwischen Catherine und Ballard ein promiskuitives ist, ist es erst die 'Befleckung' durch Vaughan, die aus Catherine ein potentiell **Opfer** macht. Dies kulminiert darin, daß Ballard, der zunehmend in die Rolle Vaughans schlüpft, gegen Ende des Romans Catherines Tod als imaginäre Konkurrenz zu Vaughans Plan, mit Elisabeth Taylor im gemeinsamen Orgasmus zu sterben, entwirft⁵². Catherine kann erst durch ihre Akzeptanz zum Opfer werden:

"That Catherine should choose Vaughan, whose manic style summed up everything she found most unnerving, struck me as perfectly logical. The multiple car-crash we had seen had sprung the same traps in her mind as in mine."⁵³

Daß der Tod in seiner Kalkuliertheit in *Crash* ein symbolischer Akt ist, der parallel zur **Opferhandlung** in archaischen Gesellschaften

⁵¹ ebd.: 112

⁵² vgl. ebd.: 181

⁵³ ebd.: 158-158

gesehen werden muß, tritt im Text nirgendwo so deutlich hervor wie im Tode Seagraves:

"Later, I realized what had most upset Vaughan. This was not Seagrave's death, but that in his collision, still wearing Elizabeth Taylor's wig and costume, Seagrave had pre-empted that real death which Vaughan had reserved for himself. In his mind, from that accident onwards, the film actress had already died. All that remained now for Vaughan was to constitute the formalities of time and place, the entrances of her flesh to a wedding with himself already celebrated across the bloody altar of Seagrave's car."⁵⁴

Die an dieser Stelle explizite Referenz an einen Ort des Heiligen, die eine metaphorische Verknüpfung zwischen Auto und Altar herstellt, ist kein Einzelfall. *Crash* ist auch auf sprachlicher Ebene in hohem Maße durchsetzt vom Sakralen, das Eros und Tod miteinander verbindet. Dies soll im folgenden gezeigt werden.

Metaphern des Heiligen

Wie bereits ausgeführt, gibt es in der Batailleschen Theorie der Erotik einen starken Zusammenhang zwischen Tod, Eros und Sakralem. Auch die Sprache Ballards macht von diesem Zusammenhang Gebrauch und gewinnt damit die Möglichkeit, ambivalent erscheinende Sachverhalte in eine konsistente Tradition zu stellen. Dies geschieht zumeist in der Figur der Metapher. Die wichtigsten Bildspender sind die Figuren der Göttin und des Erzengels, und Orte des Heiligen, wie der Schrein, der Altar, das Pantheon und die Kathedrale.

Nahezu alle weiblichen Figuren im Text werden mit Attributiven des Göttlichen ausgestattet. Das Element des Sakralen taucht hierbei sowohl in der Verbindung zum Tod als auch zum Eros auf. Bei

⁵⁴ ebd.: 187

Elizabeth Taylor wird dies in der kontradiktorischen Verbindung von Liebesgöttin und Todgeburt illustriert:

"..., by the image of windshield glass frosting around her face as she broke its tinted surface like a death-born Aphrodite,..."⁵⁵; "She sat in the dam-aged car like a deity occupying a shrine readied for her in the blood of a minor member of her congregation"⁵⁶

Und Helen Remingtons Aussehen wird als das einer Renaissance-Madonna beschrieben:

"Her handsome face, topped by a broad, intelligent forehead, had the blank and unresponsive look of a madonna in an early Renaissance icon, un-willing to accept the miracle, or nightmare, sprung from her loins."⁵⁷ und "Seated like a demented madonna...."⁵⁸.

Im Wortpaar "miracle" und "nightmare" zeigt sich die ganze ambivalente Struktur des Geschehens, die eine direkte Analogie zur Batailles Geschichte der Erotik abgibt und eine universelle Metapher für Ballards Schreiben darstellt.

4.2.3 Der souveräne Held

Wie bereits gezeigt wurde, beruht Batailles Entwurf des Menschlichen auf einem Paradoxon aus Verbot und Überschreitung. Beide Elemente bedingen das Menschsein gleichermaßen. Gebunden an die Bedingungen seiner Existenz, an die durch das Verbot geprägte Welt der Arbeit und der Vernunft, gelangt der Mensch nur durch den Akt der Transgression in eine Sphäre der Befreiung von den Fesseln der menschlichen Existenz, eine Sphäre der Negation des

⁵⁵ ebd.: 8

⁵⁶ ebd.: 109

⁵⁷ ebd.: 21

⁵⁸ ebd.: 24

Rationalen, die die Welt des Sakralen, die Sphäre der Souveränität ist. Die Souveränität ist keine Größe, die ein Mensch innehat, niemand besitzt sie, aber sie ist **Merkmal und Ziel des menschlichen Strebens**. Die Souveränität ist bei Bataille also nicht durch eine politische Verfügungsgewalt definiert, sondern

"souverän ist mit einem Wort der Augenblick, in dem das von Knechtschaft gezeichnete Leben seine Fesseln abschüttelt und in einen Bereich eintritt, der durch die Gegenwart des Göttlichen hinreichend bezeichnet wird."⁵⁹

Eine der Thesen dieser Arbeit ist, daß der Weg des Ballardschen Helden durch eben dieses Streben gekennzeichnet ist, das Einlaß in die Welt des Sakralen und der Souveränität begehrt und an ihr partizipiert.

James Ballards Weg der Souveränität setzt ein mit seinem ersten Autounfall. Wie gezeigt wurde, hat der Unfall eine Initiationsfunktion inne, die sich sowohl in den Wunden und Verletzungen, als auch in seinem neuen Erleben seiner selbst und der Welt manifestiert, das einer existentiellen Wandlung in archaischen Gesellschaften entspricht:

"The smooth skin almost belonged to someone in a science-fiction film, stepping out of his capsule after an immense inward journey on to the over-lit soil of an unfamiliar planet."⁶⁰

Diese Wandlung führt zu einer obsessiven Beschäftigung mit den Dimensionen des Verkehrsunfalls und der neuen Logik, die aus ihm resultiert. Die Entfremdung zwischen Ballard und seiner Frau Catherine, die in einer promiskuitiven Ehe sublimiert wird, wird in der aufkeimenden Verbindung zwischen Technologie und Sexuali-

⁵⁹ Bischof 1984: 12

⁶⁰ *Crash*: 36

tät aufgehoben⁶¹. Das aufkeimende Interesse Ballards an der Verknüpfung von Sexualität und Technik bietet nicht nur einen neuen Anknüpfungspunkt in der Ehe mit Catherine, sondern hebt gleichzeitig auch den Grund für die Entfremdung zwischen den beiden auf, der in ihrer beider Konzentration auf die Welt der Arbeit lag. Die Rekonvaleszenzphase Ballards nach dem Unfall ist stattdessen von seiner Abwendung von der Arbeitswelt gekennzeichnet, die im Laufe des Romans völlig marginalisiert wird und nur noch im Zeichen einer Verbindung mit Ballards neuer Obsession auftaucht.

Die Sehnsucht nach der Transzendenz, der Auflösung und der Verschmelzung, der Teilnahme an der Kontinuität des Seins, bestimmt das Handeln des Erzählers, das sich dem Vaughans immer mehr angleicht und an Dominanz gewinnt.

"This last period with Vaughan is inseparable in my mind from the excitement I felt as I thought about these imaginary deaths, the exhilaration of being close to Vaughan and wholly accepting his logic. Curiously, Vaughan remained subdued and depressed, indifferent to his success in converting me into an eager disciple. As we ate lunch in a motorway cafeteria he fed his scarred mouth with amphetamine tablets, but these stimulants only touched him later in the day, when he recovered slightly. Was Vaughan losing his resolve? Already I felt the dominant partner in our relationship"⁶².

Die angesprochene Dominanz Ballards in der Beziehung zu Vaughan markiert einen Wendepunkt. Die Souveränität Vaughans geht an den Erzähler über. Hier wird zudem deutlich, daß die adjektivische Bestimmung "dominant" nicht im Sinne einer machttheoretischen Position verwendet wird, sondern ganz im Zeichen einer souveränen Entwicklung steht, die sich im Insistieren, in der Ver-

⁶¹ Für das Ballardsche Schreiben signifikant erfolgt eine Annäherung der beiden Figuren nicht durch eine Aufarbeitung der zwischenmenschlichen Beziehung, sondern durch eine Einführung eines tertiären Moments, der Technik: "The elements of new technologies linked our affections." (ebd.: 32)

⁶² ebd.: 190

folgung der Zerstörung eines rationalen Systems zugunsten einer neuen Logik manifestiert.

Ballards Heraustreten aus einer weltlichen Ordnung, die durch Arbeit und Rationalität geprägt ist, zeigt die Auseinandersetzung zwischen 'Mittel' und 'Zweck' der menschlichen Existenz bei Bataille an. Die Sphäre des Automobils, ein Vehikel der Transzendenz in *Crash*, wird im Verlauf des Romans immer mehr zu einer Sphäre des Sakralen ausgebaut, zu der der Erzähler Zutritt begehrt. Das Begehren steigert sich bis in die Wahl der Parameter für den eigenen Unfalltod. An diesem Punkt geht *Crash* über das Bataillesche Souveränitätskonzept hinaus: Die Souveränität wird in *Crash* bis zur Grenze geführt, die der eigene Tod darstellt. Die symbolische Auflösung, der Grenzübertritt, der bei Bataille immer nur momenthaft im menschlichen Sein erscheint, wird zugunsten einer Ewigkeit aufgehoben.

Mit dem Konzept der Souveränität läßt sich eine Entwicklung des Helden nachzeichnen, die von ihm selbst als positiv begriffen wird, eine Entwicklung, die im Batailleschen Sinne nicht nur als untrennbar zum Menschlichen gehörig, sondern auch als Befreiung von den Gesetzen der Subordination und Nützlichkeit verstanden werden kann. Dadurch können kulturpessimistische Lesarten des Werkes J.G. Ballards⁶³ als normative Außenansichten positioniert werden und können nicht als Betrachtungsweisen einer textinhärenten Problemstellung gelten. Statt dessen sind solche Lesarten auf die Konstruktion eines moralisierenden und normalisierenden Außen angewiesen, das im Text nicht angelegt ist.

Auch dieser Gedanke eines **fehlenden Außens** läßt sich über das Bataillesche Souveränitätskonzept erschließen. Wie Rita Bischof sehr schön ausführt, ist es bei Bataille

⁶³ z.B. Pietrek 1991, Körber 1985 oder Greenland 1983

"der Akt der Transgression, des Überschreitens der Gesetze, des bewußten rituellen Verletzens von Tabus, [der] den Eintritt in die Sphäre [ermöglicht], die der archaischen Menschheit als sakral erschien."⁶⁴

Nun sind in *Crash* zwar ständig die beiden Grundtabus der Menschheit, Sexualität und Tod, präsent, dennoch läßt sich die Verletzung der Tabus, die Überschreitung der Verbote innerhalb des Romans nirgendwo nachweisen. Der Grund dafür ist die Abwesenheit der 'profanen Welt' in *Crash*, also einer Welt, in der Verbote und Tabus gelten, und damit eines Ortes, von dem aus Transgression, Überschreitung und Zerstörung als solche definiert werden könnten. Die Welt in *Crash* teilt mit der souveränen Welt Batailles eine wesentliche Eigenschaft: es gibt in ihr kein 'Diesseits' und 'Jenseits' der Grenze, sondern nur eine Jenseits des 'Diesseits und Jenseits', ein Nirgendwo.

Dies führt zu einem autonomen Standpunkt, den Jean Baudrillard als "**hypercritical**" bezeichnet hat:

"And this is the miracle of *Crash*. The moral gaze - the critical judgementalism that is still part of the old world's functionality - cannot touch it. *Crash* is hypercritical, in the sense of being beyond the critical..."⁶⁵

Die gleiche Erkenntnis spiegelt sich auch in dem hervorragenden Essay von Francesco Marroni über Ballards *High Rise*, diesmal aus einer strukturalistischen Position:

"At a closer look, the disappearance of any axiological distinction involves the loss of an ideological stance."⁶⁶

Dieses Motiv des Auflösens von Grenzen und Identitäten zugunsten des Nirgendwo, des Weder-noch, bildet auch den Gegenstand des nun folgenden Kapitels "Körper und Technik".

⁶⁴ Bischof 1984: 12

⁶⁵ Baudrillard 1991: 319

⁶⁶ Marroni 1985: 83

5 Körper und Technik

"As I looked down at myself I realized that the precise make and model-year of my car could have been reconstructed by an automobile engineer from the pattern of my wounds. The layout of the instrument panel, like the profile of the steering wheel bruised into my chest, was inset on my knees and shinbones. The impact of the second collision between my body and the interior compartment of the car was defined in these wounds, like the contours of a woman's body remembered in the responding pressure of one's own skin for a few hours after a sexual act."

James Ballard in *Crash*¹

*"From Marx to McLuhan, one sees the same instrumentalist vision of machines and of language: relays, extensions, media-mediators of a Nature destined ideally to become the organic body. In this 'rational' view, the body itself is only a medium. Inversely, in its baroque and apocalyptic treatment in *Crash*, technology is the deadly deconstruction of the body - no longer a functional medium, but an extension of death: ..."*

Baudrillard²

Welche Beziehung haben Körper und Technik in *Crash*? Hat Jean Baudrillard recht, wenn er die Technologie in *Crash* als nicht-funktionales Medium ausweist? Ein Medium wofür, oder sollte man besser fragen: wessen? *Crash* ist ein technokratischer Alptraum, in dem Mensch und Maschine, Körper und Automobil eine Verbindung eingehen, die die schicksalshafte Nebenwirkung des automobilen Fortschritts zur determinierenden Größe menschlicher Existenz emporhebt. Der technologischen Zwecksetzung als Mittel der

¹ *Crash*: 28

² Baudrillard 1991: 313

Fortbewegung enthoben, wird das Auto zu einem Platz sakraler Erfahrung, das Flugzeug zur Metapher der Aszension. Diese Umfunktionalisierung der Technik geht mit der **Auflösung von Grenzen zwischen Körper und Technik** einher, in der morphologische Identitäten zerstört werden. Der Verkehrsunfall ist in *Crash* ein zeitgemäßer Ausdruck des Ritus, der all seine Charakteristika aufweist. Von der grundlegenden Transformation des menschlichen Bewusstseins im Initiationsritus mit seiner körperlichen Signatur bis zur Transzendenzerfahrung, in der die bildliche Auflösung des Menschen ihre materielle Entsprechung findet, wird in *Crash* die moderne technologische Welt an prämoderne Riten des Sakralen geknüpft.

Das Verhältnis zwischen Körper und Technik in Gestalt der **Auflösung des individuell Identifizierbaren** stellt im Roman ein Leitmotiv dar, das sich auch auf anderer Ebene wiederholt. Das Motiv der Verschmelzung wird in *Crash* jedoch nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks sowie auf der Ebene der Realitätskonstruktion angewandt, was Gegenstand von Kapitel 5.2, "Liquide Grenzen", sein wird.

5.1 Eros, Körper und Technik - das unendliche Spiel der Signifikation

"This obsession with the sexual possibilities of everything around me had been jerked loose from my mind by the crash. I imagined the ward filled with convalescing air-disaster victims, each of their minds a brothel of images. The crash between our two cars was a model of some ultimate and yet un-dreamt sexual union. The injuries of still-to-be-admitted patients beckoned me, an immense encyclopedia of accessible dreams."³

Das Verhältnis zwischen Eros, Körper und Technik ist durch die **Aufgabe ihrer Identitäten** gekennzeichnet. *Crash* setzt an einem Punkt der menschlichen Sexualität an, die von ihrer biologischen Funktion nicht weiter entfernt sein könnte, der menschliche Körper wird geradezu durch die Aufgabe seiner morphologischen Identität definiert, die Technik, das Automobil, verliert seine ursprüngliche funktionalistische Setzung, die es als Fahrzeug ausweist. Dieser Verlust von Identität wird im Roman jedoch nicht negativ, sondern als Chance präsentiert, die seitens der Protagonisten freudig wahrgenommen wird.

Eros, Körper und Technik tauschen sich in *Crash* in einem **unendlichen Spiel der Signifikation** untereinander aus.

"Thus, the codifying of the body as workforce in the order of production is replaced by the dispersion of the body as anagram in the order of mutilation. Gone are the 'erogenous zones': everything becomes a hole for reflex discharges. But above all (as in primitive initiatory tortures, unlike our own), the entire body becomes a sign which offers itself in the exchange of body languages."⁴

³ *Crash*: 29

⁴ Baudrillard 1991: 314

Dies hat zur Folge, daß sich das Verhältnis der drei Elemente nicht mehr als reines Funktionsgeflecht beschreiben läßt, da sich die Identität des einen unter dem Einfluß des anderen auflöst, Entitäten unidentifizierbar werden. Der menschliche Körper wird zu einem Objekt, das durch die technische Transformation neue sexuelle Möglichkeiten in sich birgt, die in der Figur der verkrüppelten Gabrielle aufgezeigt werden. Der Geschlechtsakt zwischen Ballard und Gabrielle steht im Zeichen der neuen technologischen Verbindung, in der die konventionellen Geschlechtsorgane zugunsten der **unendlichen Potentialität** neuer Möglichkeiten an Bedeutung verlieren:

"As she sat passively in my arms, lips moving in a minimal response, I realized this bored and crippled young woman found that the nominal junction points of the sexual act - breast and penis, anus and vulva, nipple and clitoris - failed to provide any excitement for us." ⁵

Es ist die Lust am Signifizieren, die die neue Erotik begleitet. Die potentiell unendlichen Möglichkeiten der Inskription der Technik in den menschlichen Körper bringen keine Verbesserungen im technokratischen Sinne. Es ist nicht das Fehlen einer faktischen Qualität, das die konventionellen erogenen Zonen ins Aus drängt. Es ist die pure Potentialität der Signifikation, die der neuen Lust den Weg ebnet. Diese Potentialität erscheint im Rahmen einer unendlichen Imagination. Diese Imagination, diese unendlichen Entwürfe der Welt, die die wahre Dimension des Verkehrsunfalls erst erahnen lassen, ist die eigentliche Quelle der Sexualität in *Crash*. Und so wird der reale Geschlechtsverkehr mit Gabrielle von Ballard gleich im Anschluß imaginär überboten:

"I dreamed of other accidents that might enlarge this repertory of orifices, relating them to more element's of the automobile's engineering, to the ever-more complex technologies of the future. What wounds would create the

⁵ *Crash*: 177-178

sexual possibilities of the invisible technologies of thermonuclear re-action chambers, white-tiled control rooms, the mysterious scenarios of computer circuitry?".⁶

Der klar definierte Körper mit seinem festen Signifikatsbestand wird unwichtig in einer Welt, die auf Signifikation aus ist. Dies kann - was im Verkehrsunfall nur metaphorisch angedeutet ist - zum kompletten Verlust des Signifikats Körper führen, ohne den in *Crash* Sexualität als möglich gedacht wird.

"These descriptions seemed to be a language in search of objects, or even, perhaps, the beginnings of a new sexuality divorced from any possible physical expression."⁷

In dieser Unterordnung des Körpers durch die Fähigkeit der Imagination, die immer primärer Antrieb des Sexuellen in *Crash* bleibt, gleichzeitig aber ihren Erfüllungsort in der realen Welt hat, ist die Technik nicht lediglich eine "extension of death", sondern wird zu einem Ort der Erfüllung einer destruktiven Imagination, die bis in die Bestimmung der Parameter des eigenen Todes reicht.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie nicht erst in der tatsächlichen Verbindung zwischen Körper und Technik im Verkehrsunfall ein gegenseitiges Signifizieren stattfindet, sondern bereits auf symbolischer Ebene: in der topologischen Anordnung und Angleichung des Körpers an die automobile Architektur während des Geschlechtsaktes.

⁶ ebd.: 179

⁷ ebd.: 35

5.1.1 Sexualität als Sprache des Topologischen

Crash ist ein Roman mit topologischen Interessen⁸. Räumlichkeit bildet im Roman nicht nur eine notwendige Voraussetzung für die Verortung des Subjektes, bzw. dessen Körper und seiner Sexualität, sondern erweist sich als bestimmender Parameter für die Sexualität. Hierin liegt eine Gemeinsamkeit mit der Pornographie, in der der Körper gleichsam eine künstliche Setzung erfährt, in der sich der innere Ausdruck des Subjekts dem äußeren radikal un-terordnet.

In *Crash* wird der menschliche Körper in seinen rituellen Positionierungen dem Innenraum des Autos unterworfen, das so die Parameter des Sexualaktes mit seiner Räumlichkeit entscheidend beeinflusst:

"Braced on his left elbow, he continued to work himself against the girl's hand, as if taking part in a dance of severely stylized postures that celebrated the design and electronics, speed and direction of an advanced kind of automobile."⁹

Die Beschreibungen des Körpers und des Innenraumes des Autos fusionieren in einem abstrakten geometrischen Raum, der keine Unterschiede mehr zwischen seinen Elementen macht. Diese Form der Gleichsetzung ist eine Erzähltechnik, die sich auf allen Ebenen des Romans manifestiert. Dazu gehört auch die wissenschaftliche Sprache, die den Menschen in eine medizinische Enzyklopädie umformt, zwischen ihm und Technikbeschreibungen nicht differenziert und so schon auf der Ausdrucksebene eine Gleichsetzung und Verschmelzung begünstigt. Diese **'symbolische' Verschmelzung**

⁸ Topologie hier im strikten geometrischen Sinn. Daß Topologie im weiteren Sinne ein zentrales Element des Ballardschen Werkes bildet, wird an anderer Stelle durch die Bezugnahme auf *inner* und *outer landscapes* deutlich. Vgl. hierzu die beiden hervorragenden Aufsätze von Francesco Marroni: *High Rise: Interior Adventure and fictional space. Topology as a metalanguage in J.G. Ballard's fiction* und W. Warren Wagar: *J.G. Ballard and the Transvaluation of Utopia*.

⁹ *Crash*: 142

findet sich auch im Hinblick auf ein weiteres Werkzeug der Technik, die Photographie.

5.1.2 Das anagrammatische Auge - die Photographie

"The walls of his apartment near the film studios at Shepperton were covered with the photographs he had taken through his zoom lens each morning as she (Elizabeth Taylor, A.F.) left her hotel in London, from the pedestrian bridges above the westbound motorways, and from the roof of the multi-storey car-park at the studios. The magnified details of her knees and hands, of the inner surface of her thighs and the left apex of her mouth, I uneasily prepared for Vaughan on the copying machine in my office, handing him the packages of prints as if they were the instalments of a death warrant. At his apartment I watched him matching the details of her body with the photographs of grotesque wounds in a textbook of plastic surgery."¹⁰

Welche Rolle spielt die Photographie innerhalb einer Verortung der Technik in *Crash*? Für Vaughan, den besessenen Archivar des Unfalltods auf den Autobahnen, ist die Photographie eine Materialisierung seiner imaginären Welt. Photographie ist nicht einfach Abbildung des Geschehenen, sondern auch ein probates Mittel für dessen **Futurisierung**, sein ästhetisches Medium die Collage. In seiner Perspektivierung durch das Teleobjektiv wird der menschliche Körper visuell zerstückelt, um nach anagrammatischen Regeln wieder neu zusammengesetzt zu werden, wobei die entscheidende anagrammatische Regel darin besteht, daß der neu zusammengesetzte Körper oder das neue Wort Sinn macht. Die Auflösung des menschlichen Körpers, seiner morphologischen Identität, wird in *Crash* mit der Auflösung der Zeit parallelisiert, die durch die imaginäre Futurisierung durch das Kameraauge erreicht wird. Die Sinnggebung durch die Photographie erstreckt sich bis in den Bereich der Sexualität, in der das kalte Kameraauge in der oxymoro-

¹⁰ ebd.: 7-8

nischen Verbindung von Sterilität und Orgasmus zum Zeichen des Vitalen wird.

"I had felt the same fall in excitement. Without Vaughan watching us, recording our postures and skin areas with his camera, my orgasm had seemed empty and sterile, a jerking away of waste tissue."¹¹

Dabei geht es weder um das Beobachten ("..and the position of Vaughan is never that of a voyeur or a pervert"¹²), noch um die Lust, ein Objekt des Voyeurismus zu sein. So wie Vaughan sich seiner Welt anhand seines "photographic album" versichern kann, findet auch eine Versicherung Ballards und Helen Remingtons statt, die Versicherung, Teil einer neuen Logik zu sein, deren imaginäre Kraft in der Collage des Zukünftigen eingelöst wird.

¹¹ ebd.: 120

¹² Baudrillard 1991: 317

5.2 Liquide Grenzen

Poetry leads to the same place as all forms of eroticism- to the blending and fusion of separate objects. It leads us to eternity, it leads us to death, and through death to continuity.

Georges Bataille

Es ist nicht schwer zu sehen, daß *Crash* ein Roman ist, der Grenzen einreißt. Es sind die Grenzen des guten Geschmacks, die Grenze zwischen Technik und Mensch, die Grenze zwischen Eros und Tod. Das Faszinierende daran ist, daß der Roman trotz dieser Auflösung nicht zerfällt. Was könnte der Grund sein? Ich glaube, daß in *Crash* gerade durch die **Auflösung traditioneller dichotomischer Beziehungen** eine neue Einheit entsteht, die jenseits der Dichotomien liegt. Spuren dieser Einheit finden sich in archaischen Ritualen, wie Mircea Eliade sie beschreibt:

"the novice has a better chance of attaining to a particular mode of being - for example, becoming a man, a woman - if he first symbolically becomes a totality. For mythical thought, a particular mode of being is necessarily preceded by a total mode of being. The androgyne is considered superior to the two sexes just because it incarnates totality and hence perfection."¹³

aber beispielsweise auch in den Überlegungen der feministischen Theoretikerin Donna J. Haraway, die einen Feminismus jenseits klarer Identitäten sucht:

¹³ Eliade 1975: 26

"It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess."¹⁴

Diese Unentschiedenheit zwischen zwei Polen und deren Auflösung zugunsten des Einen, welches damit seine Identifizierbarkeit einbüßt, ist nicht nur inhaltliches Motiv, sondern auch Erzähl-technik in *Crash*, die im folgenden näher untersucht werden soll.

5.2.1 Nach der Natur - die fehlende Differenz

In *Crash* ist nicht nur die Sexualität jeglicher biologischer Verankerung in der Natur beraubt. Die Natur, das Natürliche, existiert in *Crash* nicht. Die kulturelle Leistung, die eine menschliche Leistung ist, bleibt immer zentraler Topos gegenüber der Natur. Gerade diese Abwesenheit der Natur gilt als *Conditio sine qua non* für die freie Interpretierbarkeit der Ballardschen Welt, da alles, was sich in ihr befindet, das Charakteristikum des Menschlichen trägt und ebenso wie dieses analysiert werden kann. Diese Beobachtung wurde auch von David Pringle und Peter Brigg im Hinblick auf *The Atrocity Exhibition* formuliert:

"The central character,..., lives in a world which induces claustrophobia because it represents an exteriorization of his own mind - or more widely, a concretization of the collective mind of modern man. In this environment (and in many ways it is the actual landscape of contemporary London and its suburbs that Ballard describes) everything is man-made and thus is psychoanalyzable, like the contents of an individual mind."¹⁵

und:

¹⁴ Haraway 1991: 181

¹⁵ Pringle 1979: 27

"..., he (Ballard; A.F.) seeks to identify things (and people made into things by media) as external representations of the inner map of the contemporary psyche. At the root of his attitude towards the function of modern writing is his favourite Salvador Dali statement: "After Freud's explorations within the psyche it is now the world of outer reality which will have to be quantified and eroticized."¹⁶

Diese Aufladung von kulturellen Zeichen wird von Ballard ins Extrem getrieben, so weit, daß es schließlich das kulturelle Zeichen ist, das zur Metapher des Natürlichen wird:

"For half an hour I sat by the window in her office, looking down at the hundreds of cars in the parking lot. Their roofs formed a lake of metal"¹⁷

oder:

"In my mind I visualized the cabin of Helen's car, its hard chrome and vinyl, brought to life by my semen, transformed into a bower of exotic flowers, with creepers entwined across the roof light, the floor and seats lush with moist grass."¹⁸

Diese **Aufhebung der Grenze zwischen Kulturellem und Natürlichem** wird von Ballard auch vice versa vollzogen. Am deutlichsten wird dies an der Grenze zwischen Mensch und Technik, der Karosserie, der Außenhaut des Automobils, die mehrfach als "cellulose"¹⁹ bezeichnet wird, der Baustoff einer Zellwand, wo-durch die Vereinigung zwischen Körper und Technik gleichsam metaphorisch erleichtert wird.

Der Unterschied zwischen unserer Welt und der Welt in *Crash* liegt in derer Hermetik, die eine potentiell unendliche signifikante Aufladung ermöglicht. Nichts in ihr ist natürlich gegeben, es gibt kein per

¹⁶ Brigg 1985: 12

¹⁷ *Crash*: 76

¹⁸ ebd.: 120-121

¹⁹ vgl. ebd.: 72, 169, 174, 209

se. Gerade durch die fehlende Differenz, die diese Aufladung in Frage stellen könnte, gewinnt diese Welt ihre Konsistenz und ihren Sinn.

5.2.2 Transgression im Namen der Imagination

"*Crash* is our world, nothing is really 'invented' therein, everything is hyper-functional: traffic and accidents, technology and death, sex and the camera eye. [...] But in *Crash*, there is neither fiction nor reality - a kind of hyper-reality has abolished both."²⁰

Auch Jean Baudrillard entwirft in diesem Zitat ein "Jenseits". Seine Charakterisierung dieses Ortes jenseits dichotomischer Zuordnungen bleibt jedoch vage: "a kind of hyperreality". Im letzten Kapitel wurde gezeigt, daß gerade durch das Fehlen von Differenz in *Crash* eine Differenz zu unserer Welt entsteht. Im folgenden soll gezeigt werden, wie sich Baudrillard "**hyperreality**" innerhalb poetologischer Überlegungen Ballards in einer Tradition des Surrealismus verankern läßt.

Es wurde gezeigt, wie in *Crash* die Grenze zwischen Kultur und Natur durch die potentiell unendliche Aufladung des Kulturellen - und damit der Welt in *Crash* - undeutlich wird. Diese Umdeutung des kulturellen Raumes, die Reinvention durch die Psyche der Ballardschen Figuren, wird durch ein zeitliches Element ergänzt. Es ist die Futurisierung der Gegenwart, das Durchspielen von unendlichen Möglichkeiten, die zur Konsistenz der inneren Logik des Romans führt. Dies kann an dem dichotomischen Paar des imaginierten Erlebens und des real Erlebten gezeigt werden, deren jeweilige Modi zwar im Roman explizit ausgewiesen werden, die in der Lektüre jedoch fusionieren. Bereits im ersten Kapitel wird Vaughan von Ballard nicht wegen seiner realen Taten erinnert, sondern wegen seiner imaginären Entwürfe:

²⁰ Baudrillard 1991: 312

"Thinking of Vaughan now, drowning in his own blood under the police arc-lights, I remember the countless imaginary disasters he described as we cruised together along the airport expressways. *He dreamed* of ambassadorial limousines crashing into jack-knifing butane tankers, of taxis filled with celebrating children colliding head-on below the bright display windows of deserted supermarkets. *He dreamed of ...*"²¹

Jener Platz der Veräußerung der Imagination ist bei Ballard niemals eine Introspektion, sondern der Entwurf einer Welt.

James Ballard versus James Graham Ballard:

Innerhalb des Ballardschen Ouvres nimmt Crash in Bezug auf die Erzählperspektive eine besondere Rolle ein. Crash war sein erster Roman, der aus der Ich-Perspektive erzählt wird (vgl. hierzu auch Pringle, 1979:37). Die provokante Geste Ballards, dem fiktiven Erzähler seinen Namen zu geben und ihn teilweise mit Charakteristika auszustatten, die den empirischen Autor auszeichnen (Arbeitsort Shepperton, ein Vorort Londons, Alter - der fiktive Erzähler ist 40 Jahre alt [vgl. Ballard, 1985:101], der empirische Autor war 1973 bei der Veröffentlichung 43 [Crash wurde zwischen 1970 und 1972 geschrieben, vgl. Vale, Juno, 1984:124]) verbindet sich schlecht mit der Realität, die Ballard zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als Witwer (Mary Ballard starb 1964) und alleinerziehenden Vater dreier Kinder zeigt. Warum ich die Namensgleichheit des empirischen Autors und der Erzählerfigur als 'provokante Geste' Ballards einführe, hat folgenden Grund: Es geht Ballard sicherlich nicht um Verbürgung von Authentizität im eigenen Namen. Ich glaube - und in einem anderen Modus kann hier leider nicht gesprochen werden - daß die Verbindung im Zeichen der Imagination und ihrer Freiheit auftaucht. Es ist die Fähigkeit der

²¹ *Crash*: 13, Hervorhebung von mir; A.F.

Imagination, die den empirischen Autor und den Erzähler aneinanderketten. Es ist der Entwurf einer eigengesetzlichen Welt und deren Imagination in dieser Eigengesetzlichkeit, die vom Erzähler gleichsam verdoppelt wird. Dieser Entwurf der Welt im Zeichen der Imagination und der Vision (im Roman finden sich seitenweise Beschreibungen im Rahmen einer imaginativen Tätigkeit) ist in seiner allgemeinen Charakteristik für Crash und nicht im Rahmen einer Klärung der verwickelten Position zwischen empirischem Autor und Erzähler zu zeigen.

Die Schnittstelle zwischen äußerer und innerer Welt wird auch in Ballards theoretischen Arbeiten thematisiert. In seinen poetologischen Reflexionen läßt sich bereits 1962 eine Hinwendung zu dem Konzept des *inner space* oder der *inner landscapes* an seinem programmatischen Aufsatz *Which Way to Inner Space?* ablesen und wurde 1966 in *The Coming of the Unconscious* ausformuliert²². Im ersten dieser beiden Aufsätze, der eine Polemik gegen die *outer space* orientierte Science Fiction mit ihrer unendlichen Durchkonjugation einiger weniger Sujets wie der Mond-Marslandung und ihrer Besiedelung ist, fordert Ballard eine Umbe-sinnung der Science Fiction:

"The biggest developments of the immediate future will take place, not on the Moon or Mars, but on Earth, and it is *inner* space, not outer that needs to be explored. The only truly alien planet is Earth."²³

Die Abwendung von der Science Fiction hin zur "**Speculative Fiction**" wird bereits in diesem Aufsatz deutlich, der Begriff des *inner space*, der hier noch im Zeichen der Polemik auftaucht, wird von Ballard dann in *The Coming of the Unconscious* erneut aufgegriffen und konkretisiert. Dieser Essay, der eigentlich den Sur-

²² Beide Aufsätze wurden ursprünglich in *New Worlds* veröffentlicht. Heute leicht zugänglich in Ballard 1996, *A User's guide to the millennium*: 195-198 und 84-88.

²³ Ballard 1996: 197

realismus zum Thema hat, kann als Maxime des Ballardschen Oeuvres gelesen werden:

"The images of surrealism are the iconography of inner space. Popularly regarded as a lurid manifestation of fantastic art concerned with states of dream and hallucination, surrealism is the first movement, in the words of Odilon Redon, to place 'the logic of the visible at the service of the invisible'. This calculated submission of the impulses and fantasies of our inner lives to the rigours of time and space, to the formal inquisition of the sciences, psychoanalysis pre-eminent among them, produces a heightened or alter-nate reality beyond that familiar to our sight or senses. What uniquely characterizes this fusion of the outer world of reality and the inner world of the psyche (which I have termed 'inner space') is its redemptive and therapeutic power. To move through these landscapes is a journey of return to one's in-nermost being."²⁴

In diesem kurzen Abschnitt ist die komplette Poetologie Ballards enthalten. Der Begriff des *inner space* gewinnt in diesem Abschnitt soweit an Konkretheit, daß klar wird, daß es nicht nur um eine subjektive Gebrochenheit der Weltwahrnehmung geht, sondern um eine Verschmelzung zwischen Innen und Außen, die die Grenze auflöst und gleichzeitig etwas Neues schafft, einen ontologischen Mikrokosmos, der in Ballards Fiktion erzählt wird. Baudrillards "Hyperreality" läßt sich so in einer Tradition der Realitätskonstruktion innerhalb des Surrealismus verorten.

Die Nähe des Ballardschen Schreibens zum Surrealismus zeigt sich auch in der im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigten Aufhebung von Identitäten und Entitäten zugunsten von Ambivalenz und Verschmelzung die sich als surrealistisches Credo bei Breton wiederfinden läßt:

"Indessen wird man in den Bemühungen des Surrealismus vergeblich einen anderen Beweggrund suchen als die Hoffnung, eben diesen Standort zu

²⁴ ebd.: 84

bestimmen. Das beweist zur Genüge, wie unsinnig es wäre, ihm lediglich eine destruktive oder konstruktive Bedeutung zuzuschreiben: der fragliche Punkt ist a fortiori derjenige, wo Konstruktion und Destruktion nicht mehr gegeneinander ausgespielt werden können."²⁵

Es ist genau diese Bretonsche Forderung eines surrealistischen Standpunktes, die von Ballard eingelöst wird. Das Spiel mit Destruktion und Konstruktion, Auflösung und Neustrukturierung, Kultur und Natur, Mensch und Maschine, Eros und Tod, Realität und Imagination, Utopie und Dystopie ist das zentrale erzählerische Verfahren, von dem Ballard in *Crash* Gebrauch macht und so einer surrealistischen Positionierung gerecht wird, die jenseits klarer dichotomischer Positionen liegt.

²⁵ Breton 1977: 55

6 Schlußbemerkung

I wanted to write about the present day, and I think Crash, Concrete Island and the book I've just finished (later titled High Rise), which are a kind of trilogy, represent the conclusion of the particular logic I've been trying to unfold ever since I began writing.

J.G. Ballard¹

Crash ist ein provokativer Roman, und genau dies ist seine bestimmende Kraft - eine Eigenschaft, die Gleichgültigkeit nicht zuläßt und einen Rahmen für die Auseinandersetzung fordert. Ein Element des Provokanten ist die Darstellung der Beziehung von Sexualität und Tod in *Crash*. Mithilfe der Theorie Georges Batailles konnte nicht nur die symbiotische Verknüpfung von Tod und Erotik in *Crash* analysiert werden, sondern es konnte auch gezeigt werden, daß deren Tabuisierung in der 'profanen Welt' sie zu Schlüsselbegriffen in einem Konzept der Transgression, der Überschreitung von Grenzen und damit auch des Zugangs zu einer Sphäre der menschlichen Existenz macht, die mit den Begriffen der Transzendenz, des Heiligen und der Kontinuitätserfahrung umrissen werden kann.

Damit ist ein Instrumentarium gewonnen, anhand dessen eine Entwicklung der Ballardschen Protagonisten innerhalb des Batailleschen Konzepts der Souveränität nachgezeichnet werden kann, die sich sowohl durch die Transgression als auch durch die Subversion rationaler Zusammenhänge auszeichnet. Das heißt, *Crash* ist die Geschichte einer Souveränwerdung, die ihre eigene Logik im Auftrag einer "repossession for humankind of authentic and absolute being"² radikal absolut setzt. Die von den Protagonisten verfolgte und in Ballards Sprache gespiegelte 'neue Logik', innerhalb derer

¹ Ballard in Brigg 1985: 67

² Stephenson 1991: 2

Grenzen verwischen, Irrationales in einer neuen Rationalität aufgeht, Identitäten aufgehoben werden und scheinbar Gegensätzliches zusammenfließt, führt zur einer Umbewertung des Dystopischen im Zeichen einer idealistischen Utopie.

Am Anfang dieser Arbeit stand eine Faszination für ein Buch, für einen Autor, die jetzt, immer noch ungebrochen, einen deutlicheren Umriß gewonnen hat. Sicherlich gibt es eine Schranke zwischen ästhetischem Erlebnis und dessen diskursiver Aufarbeitung, und dies ist gut so. Ein Versuch einer Annäherung muß deshalb dennoch nicht vergeblich bleiben. Als einen solchen Versuch versteht sich diese Arbeit.

Bibliographie:

1. Primärliteratur von J.G. Ballard

(geordnet nach dem Erscheinungsjahr der Erstausgabe)

Ballard, J. G. (1969a): Der Sturm aus dem Nichts München: Heyne
Englischsprachige Erstausgabe 1962 unter dem Titel 'The wind from nowhere'.

Ballard, J. G. (1983): Billennium. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1962 unter dem Titel 'Billennium'.

Ballard, J. G. (1984a): Der vierdimensionale Alptraum. Frankfurt am Main:
Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1962 unter dem Titel 'The 4-Dimensional
Nightmare'.

Ballard, J. G. (1988a): Karneval der Alligatoren. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1962 unter dem Titel 'The Drowned World'.

Ballard, J. G. (1984b): Die Dürre. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1965 unter dem Titel 'The Drought'.

Ballard, J. G. (1969b): Kristallwelt. Hamburg und Düsseldorf: Marion von
Schröder Verlag
Englischsprachige Erstausgabe 1966 unter dem Titel 'The Crystal World'.

Ballard, J. G. (1981): Der ewige Tag. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1967 unter dem Titel 'The Day of Forever'.

Ballard, J.G (1990a): The Atrocity Exhibition. Herausgegeben von V. Vale &
Andrea Juno San Francisco: Re/search
Englischsprachige Erstausgabe 1970.

Ballard, J. G. (1975): Vermillion Sands. St. Albans: Panther
Englischsprachige Erstausgabe 1971.

Ballard, J.G. (1985a): Crash. New York: Vintage Books
Englischsprachige Erstausgabe 1973.

Ballard, J.G. (1974): The Concrete Island. London: Jonathan Cape.

Ballard, J.G. (1985b): High-Rise. London: Triad/Panther Books
Englischsprachige Erstausgabe 1975.

Ballard, J. G. (1983): Der tote Astronaut. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1976 unter dem Titel 'Low-Flying Aircraft'.

Ballard, J. G. (1987): Traum GmbH. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1979 unter dem Titel 'The Unlimited Dream Company'.

Ballard, J.G. (1984c): Hallo Amerika!. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1981 unter dem Titel 'Hello America!'.

Ballard, J. G. (1985c): Mythen der nahen Zukunft. Frankfurt am Main:
Suhrkamp
Englischsprachige Erstausgabe 1982 unter dem Titel 'Myths of the Near future'.

Ballard, J. G. (1985d): Das Reich der Sonne. Gütersloh: Bertelsmann
Englischsprachige Erstausgabe 1984 unter dem Titel 'Empire of the Sun'.

Ballard, J. G. (1988b): Memories of the space age. Wisconsin: Arkham House.

Ballard, J. G. (1989): Running Wild. New York: FSG
Englischsprachige Erstausgabe 1988.

Ballard, J. G. (1990b): Der Garten der Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ballard, J. G. (1991a): War Fever. New York: FSG
Englischsprachige Erstausgabe 1990.

Ballard, J. G. (1991b): Zeit endet, herausgegeben von Wolfgang Jeschke.
München: Heyne.

Ballard, J. G. (1994): Rushing to Paradise. London: Flamingo.

Ballard, J. G. (1996a): Cocaine Nights. London: Flamingo.

2. Nicht-fiktionale Texte von J.G. Ballard

Ballard, J.G. (1970): Notizen vom Nullpunkt. In: Scheck, Frank Rainer (1970):
a.a.O., S. 40-44.

Ballard, J.G. (1985e): Vorwort zu 'Crash'. In: Ballard, J.G. (1985): a.a.O., S. 1-
6.

Ballard, J.G. (1988c): From Shanghai to Shepperton. In: Juno, A. / Vale, V.
(1988): a.a.O., S. 112-124.

Ballard, J.G. (1991c): In response to Jean Baudrillard: a response to the
invitation to respond. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 329 .

Ballard, J. G. (1996b). A User's Guide to the Millenium. Essays and Reviews.
London: HarperCollins.

3. Interviews

(geordnet nach dem Datum des Interviews)

Storm, Jannick (1971): Ein Interview mit J.G. Ballard, 5. Juli 1968. In: John, R.E. (Hg.)(1971): a.a.O., S. 133-140 .

Krichbaum, Jörg / Zondergeld, Rein A. (1979): "Es wäre ein Irrtum, über die Zukunft zu schreiben", 1. März 1976. In: Rottensteiner, F. (Hg.)(1979): a.a.O., S. 141-155 .

Burns, Alan (1981): J.G. Ballard. In: Burns, A. / Sugnet, Ch. (Hg.)(1981): a.a.O., S. 14-30.

Fuchs, Werner / Körber, Joachim (1985): Ein Interview mit J.G. Ballard, Herbst 1982. In: Körber, J. (Hg.)(1985): a.a.O., S. 107-122.

Juno, Andrea / Vale, V. (1988): Interview by A.Juno & Vale, Oktober 1982. In: Juno, A. / Vale, V. (Hg.)(1988): a.a.O., S. 6-35.

Platt, Charles (1982): J.G. Ballard, September 1979. In: Platt, Charles (Hg.)(1982): Gestalter der Zukunft. Science Fiction und wer sie macht. Köln-Lövenich: Hohenheim-Verlag, S. 329-345 .

Goddard, James / Pringle, David (1983): Interview mit J.G. Ballard, 4. Januar 1975. In: Rottensteiner, F. (Hg.)(1983): a.a.O., S. 10-44 .

Revell, Graeme (1988): Interview by Graeme Revell, Sommer 1983. In: Juno, A. / Vale, V. (Hg.)(1988): a.a.O., S. 42-52.

Barr, Lukas (1995): Don't Crash - the J.G. Ballard interview. In: <http://kgmedia.com/wsv/ballard2.html>, 24.09.1996.

Self, Will (1996): Conversations - J.G. Ballard, August 1994. In: Self, Will (1996): Junk mail. London: Penguin, S.329-37London.

4. Allgemeine Literatur

Alexandrian, Sarane (Hg.)(1972): Hans Bellmer. Berlin: Rembrandt Verlag.

Bataille, Georges (1977): Das obszöne Werk. Hamburg: Reinbek Verlag.

Bataille, Georges (1989): Gilles de Rais. Gifkendorf: Merlin.

Bataille, Georges (1990a): Abbé C.. München: Matthes & Seitz.

Bataille, Georges (1990b): Das Blau des Himmels. München: Matthes & Seitz.

Bataille, Georges (1994a): Das Unmögliche. Frankfurt a.M.: Fischer.

- Burroughs, William (1968): The Naked Lunch. London: Corgi Books.
- De Sade, Marquis (1990): Justine. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- John, Rolf Eckart (1971): Mondstrip. Neue englische Prosa.. Frankfurt: März Verlag.
- Körber, Joachim (Hg.)(1983): Neue Welten. Basel: Sphinx Verlag.
- Matthaei, Renate (1970): Trivialmythen. Frankfurt: März Verlag.
- Nagula, Frank / Riepe, Manfred (Hg.)(1982): No Future. Die Lust am Untergang. Basel: Sphinx Verlag.
- Parfrey, Adam (Hg.)(1987): Apocalypse Culture. New York: Amok Press.
- Rucker, Rudy / Wilson, Peter L. / Wilson, Robert A. (Hg.)(1989): Semiotext[e] SF. New York: Autonomedia.
- Scheck, Frank Rainer (1970): Koitus 80. Neue Science Fiction. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schröder, Jörg (Hg.)(1984): März Mammut. Herstein: März Verlag.
- Sherman, Cindy (1995): Photoarbeiten 1975-1995. München/Paris/London: Schirmer/Mosel.
- Wolfe, Bernard (1989): Limbo. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

5. Sekundärliteratur

- Aldiss, Brian W. (1975): Billion Year Spree. The History of Science Fiction. London.
- Amis, Martin (1974): Hard Shoulder. In: The New Review, Mai 1974, S. 92 .
- Auffret, Hélène (1983): Science-Fiction bien tempérée ou l'art de la fugue. In: Etudes Anglaises: Grande Bretagne, Etats-Unis. 36/1986, H. 2/3, S. 181-196 .
- Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hg.)(1993): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam Verlag.
- Bataille, Georges (1978): Die psychologische Struktur des Faschismus - Die Souveränität. Herausgegeben von Elisabeth Lenk. München: Matthes & Seitz.
- Bataille, Georges (1981): Die Tränen des Eros. München: Matthes & Seitz.

Bataille, Georges (1985): Die Aufhebung der Ökonomie. München: Matthes & Seitz.

Bataille, Georges (1994b): Die Erotik. München: Matthes & Seitz.

Baudrillard, Jean (1991): Two essays: I. Simulacra and science fiction; II. Ballard's Crash. . In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 309-320 .

Benison, J. (1989): Postmodernity and science fiction: an approach to the social relevance of J.G. Ballard's fiction. Unpub. doct. diss.: University of Essex.

Bischof, Rita (1978): Über den Gesichtspunkt, von dem aus gedacht wird. In: Bataille, G. (1978): a.a.O., S. 87-118.

Bischof, Rita (1984): Souveränität und Subversion. München: Matthes & Seitz.

Breton, André (1977): Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg: Rowohlt.

Brigg, P. (1985): J.G. Ballard. New York: Starmont House.

Bukatman, Scott (1991): Postcards from the Posthuman Solar System. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 343-357.

Bukatman, Scott (1994): Terminal Identity. Durham: Duke University Press.

Burns, Alan / Sugnet, Charles (1981): The Imagination on Trial. London: Allison & Busby.

Csicsery-Ronay, Istvan Jr. (1991a): Editorial Introduction: Postmodernism's SF/SF's Postmodernism. In: Science Fiction Studies, Volume 18/1991, S. 305-308

Csicsery-Ronay, Istvan Jr. (1991b): The SF of Theory: Baudrillard und Haraway. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 387-404.

Dowling, Terry (1977): Alternative Reality and Deviant Logic in J.G. Ballard's second Disaster Trilogy. In: Science Fiction, No.1, Juni 1977, S. 6-18 .

Eliade, Mircea (1975): Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth. New York: Harper & Row.

Firsching, Lorenz J. (1985): J.G. Ballard's ambiguous apocalypse. . In: Science-Fiction Studies, 12/1985, S. 297-310 .

Foucault, Michel (1974): Vorrede zur Überschreitung. In: Seitter, Walter (Hg.)(1974): Von der Subversion des Wissens. München: Hanser Verlag, S. 32-53 .

Franklin, H. Bruce (1979): What are we to make of J.G. Ballard's Apocalypse?
In: Claerson, Thomas D. (Hg.)(1979): Voices For The Future. Essays on major
Science Fiction Writers. Bowling Green: University Popular Press, S. 82-105 .

Freud, Sigmund (1975): Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a.M.: Fischer.

Gorsen, Peter (1972): Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von
Obszönität und Pornographie. Hamburg: Rowohlt.

Greenland, Colin (1983): The entropy exhibition. London: Routledge.

Haraway, Donna J. (1991): Simians, Cyborgs, and Nature. The Reinvention of
Nature. New York: Routledge.

Hayles, N. Katherine (1991): In response to Jean Baudrillard: the borders of
madness. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 321-23 .

Höge, Helmut (o.J.): Crash - TV & Car. In: Warten - Das Magazin, No.1, Sp.
60-61 .

Jones, Langdon (Hg.)(1969): The New SF. An Original Anthology of Modern
Speculative Fiction. London.

Keim, Heinrich (1983): New Wave. Die Avantgarde der modernen anglo-
amerikanischen Science Fiction? Meitingen: Corian-Verlag.

Keim, Heinrich (1986): James Graham Ballard, Crash! (1973). In: Heuermann,
Hartmut (Hg.): Der Science-Fiction-Roman in der Amerikanischen Literatur.
Interpretationen. Bagel-Verlag, S. 346-354 .

Keim, Heinrich (1986): James Graham Ballard, Crash! (1973). In: Heuermann,
H. (Hg.)(1986): Der Science-Fiction-Roman in der anglo-amerikanischen
Literatur. Interpretationen. Bagel Verlag, S. 346-354

Klossowski, P. / Bataille, G. / Blanchot, M. / Deleuze, G. / Foucault, M. u. a.
(1979): Sprachen des Körpers. Berlin: Merve Verlag.

Körber, Joachim (Hg.)(1985): J.G. Ballard - Der Visionär des Phantastischen.
Meitingen: Corian-Verlag.

Landon, Brooks (1991): In Response to Jean Baudrillard: Responding to the
Killer B's. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 326-327.

Lem, Stanislaw (1984): Phantastik und Futurologie II. Frankfurt a.M.:
Suhrkamp.

Lowery, M.J. (1990): The blessed of impossible worlds: J.G. Ballard and the
catastrophic imagination. Unpub.doct.diss.: University of Exeter.

Luckhurst, Roger (1997): *The Angle between two Walls. Fiction of J.G. Ballard.* Liverpool: University Press

Mano, D. Keith (1973): *A Review of Crash* In: *The New York Times Book Review*, September 23, 1973, S. 7 .

Marroni, Francesco (1985): *High-Rise: interior adventure and fictional space. Topology as metalanguage in J.G. Ballard's fiction.* In: *Revista canaria de estudios ingleses*, S. 81-93 .

Menegaldo, Gilles (1988): *De la dystopie à l'impossible utopie, ou des avatars de la science-fiction chez J.G. Ballard (de 'Chronopolis' à 'The ultimate City')*. in: *Etudes Anglaises*, Juli/Sept. 1988, no 3, S. 291-305 .

Moorcock, Michael (1983): *Einführung.* In: Körber, J. (Hg.)(1983): a.a.O., S. 13-17 .

Nicholls, Peter (Hg.)(1979): *The Encyclopedia of Science Fiction.* London.

Nicol, Charles (1976): *J.G. Ballard and the Limits of Mainstream SF.* In: *Science-Fiction Studies*, Vol. 3, No. 2, July 1976, S. 150-157 .

Ody, Joachim (1988): *Dali schreibt.* In: *Kölner Illustrierte*, 1988, Heft 2 .

Perry, Nick / Wilkie, Roy (1970): *Homo Hydrogenesis: Notes on the Work of J.G. Ballard.* In: *Riverside Quarterly*, Vol. 4, No. 2, January 1970, S. 98-105 .

Pietrek, Klaus W. (1983): *J.G. Ballard.* In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, 30. Nlg., München, S. 1 ff .

Pietrek, Klaus W. (1991): *'Du machst ein Hauch mich von Verfall erzittern' - Kulturpessimismus und Dekadenz in den Romanen J.G.Ballards.* In: *Ballard, J.G.(1991b): a.a.O.*, S. 593-603 .

Platzner, Robert L. (1983): *The Metamorphic Vision of J.G. Ballard.* In: *Essays in Literature*, Vol. X, No. 2, Fall, 1983, S. 209-217 .

Porush, David (1991): *In response to Jean Baudrillard: the architextuality of transcendence.* In: *Science Fiction Studies*, 1991, 18/3, S. 323-25 .

Priest, Christopher (1978): *New Wave.* In: *Encyclopedia of Science Fiction*, herausgegeben von Robert Holdstock, London, S. 162-173 .

Pringle, David (1979): *Earth Is the Alien Planet. J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare.* San Bernadino: Borgo Press.

Pringle, David (1983): *Zwei Aspekte von J.G. Ballards Werk.* In: *Rottensteiner, Franz (Hg.)(1983): a.a.O.*, S. 45-91 .

- Rose, Mark (1981): Time. In: Ders.: Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction. Cambridge Mass.: Harvard University Press, S. 96-138 .
- Rottensteiner, Franz (1972): Erneuerung und Beharrung in der Science Fiction. In: Barmeyer, Eike: Science Fiction. München: Verlag W.Fink, S. 340-364 .
- Rottensteiner, Franz (Hg.)(1979): Quarber Merkur. Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rottensteiner, Franz (Hg.)(1983): Polaris 7. Ein Science Fiction Almanach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ruddick, Nicholas (1992): Ballard/Crash/Baudrillard. In: Science-Fiction Studies, 1992, vol. 19, S. 354-360.
- Sartre, Jean-Paul (1965): Ein neuer Mystiker. In: ders. (1965): Situationen. Reinbeck: Rowohlt, S. 59-88.
- Savolaine, Matti (1990): The wave of science fiction as postmodern literature: J.G. Ballard as a test case. In: Zadworna-Fjellestad, D. / Björk, L. (Hg.)(1990): Criticism in the twilight zone: postmodern perspectives on literature and politics. Stockholm, S. 121-128 .
- Schneider, Christoph (1996): Der Autofahrer, das polymorph perverse Wesen. 'Crash' von David Cronenberg. In: Neue Züricher Zeitung vom 27. September 1996, S. 47.
- Sobchack, Vivian (1991): In response to Jean Baudrillard: Baudrillard's obscenity. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 327-29 .
- Sobchack, Vivian (1995): Beating the Meat/Surviving the Text, or How to Get Out of this Century Alive. In: Featherstone / Burrous (Hg.)(1995): Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. London, S. 205-214.
- Spinrad, Norman (Hg.)(1971): The New Tomorrows.
- Stephenson, Gregory (1991): Out of the night- and - Into the dream. A thematic study of the fiction of J.G.Ballard. Westport: Greenwood Press.
- Tarshis, Jerome (1973): Krafft-Ebing Visits Dealey Plaza: The Recent Fiction of J.G. Ballard. In: Evergreen Review, spring 1973, S. 137-48 .
- Toop, David (1995): Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sounds and Imaginary worlds. London: Serpent's Tail.
- Vale, V. / Juno, Andrea (1988): J.G. Ballard. San Francisco: Re/search.

Virilio, Paul (1993): Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Silvère Lotringer. In: Barck, K. et al. (Hg.)(1993): a.a.O., S. 71-82.

Wagar, W. Warren (1982): Terminal Visions. Bloomington: Indiana University Press.

Wagar, W. Warren (1991): J.G. Ballard and the transvaluation of utopia. In: Science Fiction Studies, 1991, 18/3, S. 53-70 .

Wiechens, Peter (1995): Bataille. Hamburg: Junius Verlag.