

Sie besamt: Über das Geheimnis des Lebens in Claire Denis' Science-Fiction-Film *High Life* (2018)¹

Astrid Deuber-Mankowsky

English Abstract: As I will show in the following, High Life can be read as a complex philosophical commentary on the entanglement of sexuality, gender, reproduction, and the historicity of life under the current conditions of science and technology. High Life exposes the gendered and racially differentiated violence of thanatopolitics inherent in biopolitics, and shows the ways in which the death drive can become a resistant moment that opposes the current conflation of reproductive technology and thanatopolitics. With Gilles Deleuze, I will show that, in High Life, the secret of life is not revealed from the perspective of "individual life" but from the perspective of "between moments" of a "life that is impersonal and yet singular" (Deleuze 1997, 5). Indeed, despite the omnipresence of death, the question that High Life poses concerns not death itself, but the in-between of death and individual survival.

Da ist zunächst ein sich langsam verändernder, eindringlicher elektronischer Sound. Ein feuchter grüner Garten erscheint aus dem schwarzen Bildschirm. Die Kamera bewegt sich langsam über grüne Pflanzen, dunkelgrünes Moos, reife Kürbisse und durch einen nassen Nebel, während wir weiter dem Klang zuhören. Die Szene erinnert an Paradiesisches, Fruchtbarkeit, vielleicht evoziert sie gar den Anfang allen Lebens. Zugleich erinnert sie an den Beginn von Andrei Tarkowskis klassischem Science-Fiction-Film *Solaris* von 1972. Plötzlich gleitet die Kamera über einen schmutzigen Herrensuh, der aus dem Boden ragt. Es ist keine Zeit, dem Rätsel nachzuforschen. Die nächste Szene wird durch die Erscheinung einer durchsichtigen Tür eingeleitet, die den Garten von einem Außen trennt. Das klagende Weinen eines kleinen Kindes tritt an die Stelle der elektronischen Klänge. Eine männliche Stimme beruhigt das Kind, während die Kamera, ihren Blick von der nach unten führenden Leiter lösend, sich in eine subjektive Einstellung begibt, wie in einem Horrorfilm, durch einen spärlich beleuchtenden Korridor, um endlich das Kleinkind zu finden, das allein in einem improvisierten Laufstall sitzt, nun ruhig vor sich herplappernd. Der Laufstall wirkt wie ein Gleichnis für die Enge der Umgebung, die einem Gefängnis ähnelt. Wir sehen weißen Text, der über schwarze Bildschirme läuft, und farbige Lichter. Wir sind offenkundig in einem Raumschiff.

1 Aus dem Englischen übersetzt von Arnd Wedemeyer.

Das kleine Kind spielt und plappert, die männliche Stimme antwortet sanft: »Dadada.« Woher kommt die Stimme? Sie kommt aus einem anderen Draußen, aus dem Weltraum, der sich im Laufe des Films als ein anderes Drinnen entpuppen wird. Wir sehen einen jungen Mann in einem Raumanzug und Glashelm, von Robert Pattinson gespielt, der mit dem Kleinkind auf telekommunikativem Wege spricht. Seine Stimme, die aus dem schwarzen Weltraum kommt, füllt den gesamten kleinen Raum aus, in dem das Kind in seinem Laufstall vor den Bildschirmen mit dem laufenden weißen Text spielt und plappert. Der Mann – sein Name ist, wie wir später erfahren werden, Monte – hält einen Spanner in seiner Hand und zieht eine Schraube fest. Er bewegt sich langsam, in Abwesenheit der Schwerkraft, wie in einem Traum.

Was für ein Science-Fiction-Film ist *High Life*, so sorgfältig komponiert und auf so elaborierte Weise mit dem Unterschied von Sichtbarem und Sagbarem operierend, mit Klängen und bewegten Bildern spielend? Wie verursacht und zersetzt er Affekte? Wie kann er, mit einer solchen Virtuosität, das Leben aufs Spiel setzen, mit dem Trieb nach dem Tod spielen und eine so radikale Kritik der gegenwärtigen Thanatopolitik formulieren?

Wie ich im Folgenden zeigen werde, stellt *High Life* einen komplexen Kommentar dar zu der Verschränkung von Sexualität, Geschlecht, Reproduktion, Technik und Todestrieb. Der Film enthüllt einerseits die geschlechtlich und rassistisch bestimmte Gewalt der in jeder Biopolitik enthaltenen Thanatopolitik. Er zeigt andererseits aber auch, dass der Todestrieb zum widerständigen Moment werden kann, indem er sich der Ineinssetzung von Reproduktionstechniken und Thanatopolitik widersetzt. Tatsächlich fragt, bei aller Omnipräsenz des Todes, *High Life* nicht nach dem Tod selbst, sondern nach dem Zwischenraum zwischen Tod und individuellem Überleben. Dabei spielt das Beharren auf den materiellen und körperlichen Bedingungen der Reproduktion und die Nähe zwischen Kamera und Körper eine zentrale Rolle.

1. Keine Odyssee im Weltraum

Zwei dünne, lange Schläuche verbinden Monte mit dem Shuttle – wie Nabelschnüre. Er hört auch während der Arbeit nicht auf, mit dem Kind zu reden. In Schuss und Gegenschuss sehen wir Monte in seinem Raumanzug im Medium-Shot und in Naheinstellungen das Shuttle von außen reparieren und mit dem Kleinkind sprechen, ohne es zu sehen. Wir sehen dann das Kind in einer Nahaufnahme wie es sich umschaute und nach dem Ursprung der Stimme sucht.

Plötzlich richtet sich die Aufmerksamkeit des Kindes auf einen LED-Bildschirm und eine dort gezeigte Szene aus einem historischen, ethnologischen, schwarz-weißen 16mm-Film. Ein amerikanischer Ureinwohner sitzt auf einem Pferd, das aus der Froschperspektive aufgenommen wurde, ein anderer läuft um ein Feuer, von dem große Rauchwolken aufsteigen.

Bilder werden von der Erde zum Raumschiff gesendet. Das Kind bekommt Angst und schreit laut auf. Wir sehen, wie Monte die Nerven verliert, als er die durchdringenden Schreie hört. Das Werkzeug fällt aus seiner Hand und entschwindet in den schwarzen Weltraum. Während es fällt, rotiert der Schraubenschlüssel um sich selbst.

Und plötzlich ist da die Erinnerung an die ikonische Szene des emporgeschleuderten Knochens in Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* von 1968: Der Schraubenschlüssel ähnelt dem Knochen, der von einem prähumanen Vorfahren gegen den Himmel geworfen wird, voller Triumph über die Entdeckung, dass sich ein Knochen als Werkzeug und/oder als Waffe verwenden lässt. In Kubricks Film verweist der Knochen in seinem Flug zum Himmel auf den evolutionären Schritt vom Affen zum Menschen, von der Natur zur Kultur, den Beginn einer Evolution, die mit der Eroberung des Weltraums endet.

In Claire Denis' *High Life* verhält es sich vollkommen anders. Hier evoziert der sich um sich selbst drehende Schraubenschlüssel die traumatische Erinnerung der blutigen Hand und des in einen tiefen Brunnen geworfenen Steins, mit dem Monte vor langer Zeit, als er noch ein Junge war, einen Menschen getötet hatte. Es ist Montes eigene Hand, die den Stein fallenlässt, aber sie scheint fremd und entleibt, als sei es die Hand eines anderen. Das Opfer war ein junges Mädchen, das, wie wir später erfahren, Montes Hund getötet hatte. Auch diese Bilder wurden auf 16mm-Film festgehalten, wie alle anderen auf der Erde spielenden Szenen, während die Szenen im Raumschiff mit hochauflösenden Digitalkameras aufgenommen wurden. Das verändert nicht nur die optische Erscheinung, sondern auch die akustische Dimension und affiziert das Zusammenspiel von beiden. Der Film spielt auf subtile Weise mit den ästhetischen Unterschieden zwischen analog und digital.

Das in den Weltraum entschwindende Werkzeug leitet keinen Schritt in eine progressivere Zukunft ein, sondern führt zurück in die Vergangenheit. Es evoziert die Erinnerung an ein traumatisches und gewaltsames Ereignis. Die Zeitlichkeit in Denis' Film folgt nicht der Konzeption einer leeren und homogenen Zeit des Fortschritts.² Der Rhythmus der Zeit wird durch Wiederholung und Differenz strukturiert.

2 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe 19*, hg. von Gérard Raulet (Berlin: Suhrkamp, 2010), S. 90.

Dies geht Hand in Hand mit der grundlegend unterschiedlichen Funktion, die die Figur des Kindes und seine Herkunft in beiden Filmen hat.

2. Menschliches Leben im Weltraum

Sowohl in *High Life* als auch in *2001: Odyssee im Weltraum* wird die Figur des Kindes mit der Frage assoziiert, welche Möglichkeiten es für menschliches Leben im Weltraum gibt. Die Figur des Kindes repräsentiert und garantiert, mit anderen Worten, die Existenz einer Zukunft im Weltraum. Umgekehrt bedeutet dies, dass die Zukunft davon abhängt, dass es menschliche Reproduktion gibt.³ *2001: Odyssee im Weltraum* endet mit einer magischen Transformation des alten Astronauten Bowman in einen von einer durchsichtigen Lichtkugel umgebenen Fötus. In der berühmten Schlusszene schwebt dieses engelgleiche »Sternenkind« im Weltraum neben der Erde, schaut sie an, und suggeriert damit eine weitergehende Evolution der Menschheit.

Keine Frau ist an diesem Akt der Fortpflanzung beteiligt. Es handelt sich um die Phantasie der Selbsterschaffung des *weißen* Mannes im Namen der Menschheit, die Teil der Ideologie und des Selbstverständnisses der Eroberung des Weltraums in den 1960er Jahre war. Die Perspektive der Frauen und ihr Anteil an der Fortpflanzung hatte keinen Platz in dieser Science Fiction der Überwindung der Sterblichkeit.

Im Gegensatz dazu sind Frauen in *High Life* stets präsent. Allerdings nicht in der Rolle der liebenden Mutter. Keine einzige der Frauenfiguren unterwirft sich der biopolitischen Aufgabe, die mit Frauen in der menschlichen Reproduktion verbunden wird. Damit drängt sich Frage der Reproduktion umso dringlicher als ein Problem auf. Indem er auf den körperlichen und materiellen Bedingungen der Reproduktion beharrt, bringt der Film die Thanatopolitik als Kehrseite der Biopolitik zum Vorschein, deren Ziel doch eigentlich, so die Analyse von Michel Foucault, die Vermehrung des Lebens darstellt. Wie die Theoretiker_innen der Thanatopolitik in Anknüpfung an Foucault jedoch gezeigt haben, geschieht die biopolitische Optimierung des Lebens über das systematische In-Kauf-Nehmen des Todes ganzer Bevölkerungsgruppen.⁴ In dieser Weise bedingen sich Thanatopolitik und Biopolitik.

Das Kind in Denis' Film ist das Produkt einer ganz auf den Körper

3 Penelope Deutscher, *Foucault's Futures: A Critique of Reproductive Reason* (New York: Columbia University Press, 2017).

4 Eingehender dazu Deutscher, *Foucault's Future*, Kapitel 4: »Immunity, Bare Life, and the Thanatopolitics of Reproduction: Foucault, Esposito, Agamben« (S. 105–42).

zentrierten Experimentreihe von Dr. Dibs, die besessen ist von dem Gedanken, ein Kind zu züchten, das gegen die radioaktive Strahlung des Weltraums immun wäre. Das Baby Willow (Scarlett Winsow) ist seinerseits von einer intensiven körperlichen Präsenz. Diese zeichnet auch die Beziehung zwischen Willow und Monte aus. Tatsächlich hat man eine ähnliche Intimität zwischen einem Mann und einem Baby wohl nur selten in einem Film gesehen. Monte kocht für das Baby, füttert es, bringt es zum Einschlafen und Urinieren und wacht über seinen Schlaf; er übt die ersten Schritte mit Willow und lehrt sie, worin Kultur besteht und was ein Tabu ist. Zugleich ist das Baby voller Vertrauen, selbst wenn es weint. Es ist zu allen Zeiten in engem Kontakt mit Monte. Die Reaktionen und Gesten und die Nähe des Babys lassen die Zeit vorrücken und halten Monte am Leben. Die Szenen zwischen ihm und dem Kleinkind sind beeindruckend, faszinierend, zugleich verstörend und in einigen Momenten sogar unheimlich. Etwa wenn er ihr sagt, während sie schläft, dass er sie so leicht wie ein Kätzchen hätte töten können. Oder wenn die Nähe zwischen den beiden, zusammen in einem Bett liegend, zu intim und körperlich wird, beinahe sexuell.

Denis übernahm die Idee, dass eine Erforschung des Weltraums jenseits des Sonnensystems voraussetzt, dass Kinder auf der Reise geboren werden und vor der Strahlung geschützt werden müssen, von dem Physiker Stephen Hawking.⁵ Eine Lebensspanne ist nicht genug, um das Sonnensystem zu verlassen, und darum müssen Babys im Weltraum geboren werden: Eine durchaus rationale Überlegung. Science Fiction, zwingt uns, wie Denis lakonisch anmerkt, »wirklich über Zeit nachzudenken«.⁶ Weil aber Dibs, die von Juliette Binoche gespielte Ärztin, wie alle anderen Figuren von ihrer Vergangenheit heimgesucht wird, liegt es näher, ihr überwältigendes Verlangen nach einem im Weltraum geborenen Kind auf ihre traumatischen Erfahrungen zurückzuführen als auf rational gesteuerte Überlegungen. Aber wie Freud gezeigt hat und lange vor Freud Kant, entpuppen sich unsere vermeintlich vernünftigsten Gedanken oft als Rationalisierungen einer Spekulation.⁷

5 »Claire Denis on Sex as an Escape – in Space! High Life. TIFF 2019«, Toronto International Film Festival (TIFF), *YouTube*, 2:23 min <<https://youtu.be/1pM0wXy77O4>> [Zugriff 31. Mai 2022].

6 Ebd.

7 Astrid Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway* (Berlin: Vorwerk 8, 2007), S. 11.

3. Reproduktion

Wie im Laufe des Filmes klar wird, hat Dibs ihre eigenen Kinder in ihren Betten ermordet, ihren Ehemann erstochen und erfolglos versucht, sich selbst durch Messerstiche in ihre Gebärmutter zu töten. Dies wird nicht in Rückblenden gezeigt, wie im Falle von Montes Erinnerungen, sondern in einer Unterhaltung berichtet, die Dibs und Boyse in einem besonders vertraulichen und fast zärtlichen Moment führen. Boyse, von Mia Goth gespielt, ist eine der Frauen, an denen Dibs ihr Experiment vornimmt.

Zum Tode verurteilt, wie auch die anderen insgesamt zehn Mitglieder der Crew (fünf weiblich und fünf männlich), hat Dibs sich bereit erklärt, der Wissenschaft zu dienen und Teil der Suchmission im Weltraum zu sein, die Energie aus einem schwarzen Loch gewinnen soll. Dibs besamt die weiblichen Mitglieder der Crew gegen ihren Willen mit dem Sperma der männlichen Mitglieder. Keine der Frauen will schwanger werden. Sie weigern sich explizit und gewaltsam dagegen, als Medium der Reproduktion zu dienen. Sie wissen genau, dass ihre Körper mit diesen Experimenten dem Tod ausgesetzt werden. Sie haben keinen einen Kinderwunsch und wollen sich nicht reproduzieren. Sie haben keine Hoffnung und keine Zukunft. An einer Stelle sagt Boyse zu Dibs, voller Wut und Verachtung: »Es ist unsere Willensstärke, die die Föten tötet.« Nur Dibs, die ihre Reproduktionsorgane zerstört hat, ist besessen von der Vorstellung, es ließe sich mithilfe künstlicher Fortpflanzung ein Kind erschaffen, das »vollkommen« wäre und stark genug, um im Weltraum zu überleben.

Die langhaarige Dibs ist stark, manipulativ, und selbst potent. Sie ist nicht nur eine von dem Gedanken an die Züchtung eines vollkommenen Babys besessene Wissenschaftlerin, sondern auch die einzige sexuell aktive Frau im Film. Eine der beeindruckendsten und beunruhigendsten Szenen zeigt Dibs, wie sie kunstvoll in der sogenannten »fuck box« masturbiert, von Stuart Staples' dramatischen, elektronischen Klängen begleitet. Mit dem hüftlangen Haar, das sich um ihren Körper schlingt, den wilden und doch konzentrierten Bewegungen, der Kamera so nah und der Musik so intensiv, erinnert die Szene an einen Hexentanz (36:00). Und tatsächlich stellt Dibs in einem kurzen Abtausch mit Monte fest, als sie die *fuck box* verlässt, »Ich weiß, ich sehe wie eine Hexe aus.« Und Monte antwortet: »Du bist scharf und du weißt es.« Gefragt, warum sie immer noch an der wissenschaftlichen Mission ihrer Expedition festhält, als alle bereits wissen, dass es sich nur um eine Selbstmordmission handelt, antwortet sie: »Ich habe mich vollständig der Reproduktion verschrieben.« (40:40) Dibs hat sich vollständig einer Reproduktion verschrieben, die nicht durch ihren eigenen Körper geschieht. Für sie

meint Reproduktion die wissenschaftlich unterstützte Reproduktionsmedizin, die es ihr möglich macht, sich ohne Schwangerschaft und Gebärvorgang zu reproduzieren, losgelöst von ihrem Geschlecht und den von ihrer Geschlechtszuweisung erzeugten Erwartungen. Die elaborierte Masturbationsmaschine (die *fuck box*) ist keine Erfindung der Requisite, sondern stammt aus dem »wirklichen Leben«. Sie wird, wie Claire Denis berichtet, im Internet angeboten und wurde dort auch für den Film gekauft.⁸

Indem er auf diese provozierende Weise Wirklichkeit und Surreales mischt, widerspricht der Film unseren Erwartungen, lässt uns rätseln und zwingt uns zum Nachdenken.⁹ Indem er das tut, enthüllt *High Life* auch die geschlechterbedingte und rassistische Gewalt, die der Thanatopolitik innewohnt: Während Dibs, die starke und sexuell potente Frau, *weiß* ist, ist Elektra, von Gloria Obianyo gespielt, die erste Frau, die aufgrund von Dibs Experimenten stirbt, Schwarz. Das ist kein Zufall. Und dass es sich um keinen Zufall handelt, wird von Tcherny, dem anderen Schwarzen Mitglied der Crew, gespielt von André Benjamin, auch explizit gemacht: »Selbst hier oben sind Schwarze die ersten, die gehen müssen.« (52:30).

4. Ein Gefängnis ohne Außen

2001: Odyssee im Weltraum und Andrei Tarkowskis *Solaris* von 1972 haben *High Life* offensichtlich beeinflusst. Alle drei Filme verwenden Genrekonventionen der Science Fiction, um die großen Fragen der wissenschaftlich-technischen Gegenwart im Medium und mit den Mitteln des Films zu erörtern. Wie in *2001: Odyssee im Weltraum* und *Solaris*, spielt der Soundtrack in *High Life* eine aktive und wichtige Rolle im Film. Er wurde komponiert und eingespielt von Stuart Staples, dem Englischen Musiker und Sänger der Indieband Tindersticks, mit dem Denis seit mehr als 20 Jahren zusammenarbeitet. Die Musik entstand, bevor *High Life* gefilmt wurde. Das zuerst fertiggestellte Stück, »The Yellow Light«, wurde für den 2014 in Zusammenarbeit von Claire Denis und Olafur Eliasson entstandenen Kurzfilm *Contact* komponiert. Staples' Beschreibung des Arbeitsprozesses gibt einen guten Eindruck von der zentralen Bedeutung, die die Musik für die Erschaffung des »Empfindungsblocks« hat, den *High Life* darstellt:¹⁰

8 »Claire Denis, Mia Goth and the *High Life* Cast. BFI in Conversation«, am 9. Mai 2019 am British Film Institute aufgenommene Diskussion, *YouTube*, 19:22 min <https://youtu.be/cY_In3tJDwU> [Zugriff: 31. Mai 2022], 11:52–12:52.

9 Astrid Deuber-Mankowsky, *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes* (Berlin: August Verlag, 2017), S. 73.

10 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp,

Dafür wurde jedes Instrument, jeder Teil in die Stille hineingespielt, mit willkürlichen Anfangspunkten, die Zufallsbewegungen und -beziehungen erzeugen, wenn sie zusammengebracht werden. Dieses Thema, diese Arbeitsweise zieht sich durch die Erschaffung der gesamten Partitur für *High Life*. Die Musiker arbeiteten im allgemeinen »im Dunklen«. ¹¹

Der Klang trägt auf beeindruckende Weise zu der Gestaltung dieser atmosphärischen Umgebung bei, in der Menschen nicht länger im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen, sondern als Teil des kosmischen Werdens wahrgenommen werden. Darauf wird auch in Stuart Staples' Schlaflied für Willow angespielt, das mit der Wortbedeutung des Namens Willow spielt, dem »willow tree«, der Weide. Willow spielt Verstecken, tief unter den Bäumen, während Spinnen und Raupen über ihre Hände und Füße kriechen. Sie spaziert über den Sand, spielt mit den Wellen, sie »hört die Stadt keuchen«, sie ist überall und jenseits von Raum und Zeit. Das musikalische Motiv des Willow Songs durchzieht den ganzen Film und wird am Ende von Robert Pattison für die nun 16 Jahre alte Willow gesungen.

Und wie in Tarkowskis *Solaris* spielen Erinnerung und Vergangenheit auch in *High Life* eine zentrale Rolle. In allen drei Filmen ist die narrative Form elliptisch. Der Schnitt und die Verknüpfung von Bildern, Klängen und Wahrnehmungen folgen eher einer surrealen Traumlogik als einer Handlungslogik. Atmosphäre, Empfindung und ästhetischer Ausdruck sind wichtiger als Handlungsstränge. Ziel ist es nicht, eine Geschichte zu erzählen, sondern, um Kubricks berühmte Antwort auf die Frage nach der Bedeutung von *2001: Odyssee im Weltraum* zu zitieren, »das Publikum auf einer tieferen Ebene zu packen«. ¹² Das gilt auch für *High Life*. Alle drei Filme benutzen das Genre der Science Fiction als ein experimentelles filmisches Arrangement, um mehr über gegenwärtige Zustände und die menschliche Psyche in ihrem Verhältnis zu Technik, Natur und Kultur, Sexualität und Temporalität zu erfahren.

Zugleich unterscheidet sich *High Life* grundsätzlich von den beiden anderen Science-Fiction-Filmen. Dies hängt damit zusammen, dass *High Life* nicht wie *Solaris* und *2001: Odyssee im Weltraum* eine

2000), S. 191. Im Gegensatz zu einer Ästhetik, die Kunstwerke – Bilder, Klänge, Texte, Filme – als Repräsentationen, Widerspiegelungen oder Symbole auffasst, interpretieren Deleuze und Guattari Kunstwerke als »bewahrte« Empfindungen, als »Empfindungsblöcke« oder, wie sie sie auch nennen, als ein »Empfindungssein« (êtres de sensations).

11 Stuart A. Staples, »Music for Claire Denis' *High Life*« <<https://cityslang.com/releases/stuart-a-staples-music-for-claire-denis-high-life>> [Zugriff 31. Mai 2022].

12 SciHi Blog, 2021 <<http://scihi.org/2001-a-space-odyssey-kubrick/>> [Zugriff: 31. Mai 2022].

Literaturverfilmung ist, sondern von Claire Denis und von Jean-Paul Fargeau (auch er ein häufiger Mitarbeiter von Denis) selbst geschrieben wurde.

Abgesehen von der Tatsache, dass *High Life* der geschlechtsbedingten und rassistischen Gewalt der wissenschaftlich-technischen Biopolitik und Thanapolitik nachspürt, hebt sich der Film dadurch von den anderen Filmen ab, dass er den Tod auf eine frappierende, ungewöhnliche, konkrete und materielle Weise als omnipräsent behandelt. Föten sterben, Neugeborene sterben, alle zehn Mitglieder der Crew sterben, mit der Ausnahme von Monte und Willow – die im Weltraum geboren wurde. Sie werden Opfer von Gewaltakten, begehen auf verschiedene Weisen Selbstmord, sterben an Schwangerschaften oder aufgrund der Strahlung. Der Kapitän, gespielt von Lars Eidinger, bekommt Leukämie, erleidet einen Schlaganfall und wird von Dibs behutsam euthanisiert. Boyse, die gezwungen war, Willow zu gebären, klettert, nachdem sie die Pilotin (Agata Buzek) mit einer Schaufel erschlagen hat, an Bord des Shuttles, fliegt in das erste schwarze Loch, das auf dem Weg der Mission liegt und stirbt an sogenannter »Spaghettifikation«, das heißt, dadurch, dass sie durch die gewaltigen Gravitationskräfte auf tödliche Weise gedehnt wird, sobald sie sich in den Ereignishorizont begibt, was eindrücklich und detailliert gezeigt wird. Selbst Dibs verlässt das Schiff, nachdem sie ihre Mission erfüllt hat, schwer verletzt, und entschwindet langsam in die Schwärze des Weltraums. Statt der versprochenen Alternative zur verhängten Todesstrafe wird die Mission lediglich zu einer anderen Form derselben. Das Raumschiff ist nicht mit den neuesten technischen Gadgets ausgerüstet, sondern düster und eng wie ein Gefängnis, mit dem Unterschied, dass es im Weltraum kein Außen des Gefängnisses gibt. In der Tat bezieht sich *High Life* mindestens im gleichen Maße auf den Gefängnisfilm wie auf das Genre der Science Fiction.

Da ist der Eindruck der Beengtheit, der durch die schlechte Beleuchtung und die bedrückenden Farben erzeugt wird. Es gibt kein direktes Licht und keine glänzenden Oberflächen im ganzen Film – außer im hellen weißen Licht, in der allerletzten Szene. Der Eindruck der Gefängnisumgebung wird durch die vielen Point-of-View-Shots verstärkt. Die Kameraarbeit kondensiert eine Atmosphäre von Schaurigkeit, Bedrohung und Verletzlichkeit, die der Soundtrack noch intensiviert. Die Mitglieder der Crew verfügen über keine privaten Räume, sie schlafen in Hochbetten, die Frauen getrennt von den Männern. Sie bekommen Beruhigungsmittel von Dibs, die eine totale Kontrolle über ihre Körper ausübt. Für die Abgabe des Spermas erhalten die Männer eine zusätzliche Dosis Schlafmittel. In einer weiteren Anlehnung an Gefängnisfilme gibt es Leibesübungen, an denen jede_r teilzunehmen hat. Gewaltausbrüche,

Aggressionen sind so allgegenwärtig wie eine gesteigerte sexuelle Attraktion, während zugleich der Geschlechtsverkehr untersagt ist.

Claire Denis und ihr Kameramann Yorick Le Saux arbeiteten eng mit den Schauspieler_innen, in nahem Kontakt mit ihren Körpern im Studio. Es scheint keine Fremdheit und keine Scham zwischen der Kamera und den Körpern zu geben, zwischen dem Organischen und Technischen. Die Kamera gleitet so umstandslos von einem Körperteil zum nächsten, wie sie es mit den Pflanzen in dem Garten der ersten Szene des Films tat. Bisweilen erscheinen die Körper der Schauspieler_innen wie Skulpturen, durch die Beleuchtung, die Intimität und die ungewöhnliche und fremde Schönheit ihrer Bewegungen, Gesten und Mimik. Wir kennen diese cineastische Arbeit mit und auf den Körpern der Schauspieler_innen und die sich daraus ergebenden Spannungen zwischen sexueller Anziehung, Zärtlichkeit, Fürsorge und brutaler Gewalt, die bis zu Kannibalismus und Inzest reicht, von Claire Denis' anderen Filmen.¹³

5. Das Geheimnis des Lebens

Der Bezug auf die Verbindung zwischen Gefängnisfilm und Science Fiction gestattet es Denis, ihre cineastische Suche nach dem Geheimnis des Lebens fortzusetzen, sie mehr noch unter den von der Reise im Weltraum rührenden unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Bedingungen zu intensivieren. Und tatsächlich spielt der Zusammenfall von Raum und Zeit in einen ewigen Augenblick im schwarzen Loch

13 Ich denke an ihren ersten Film, *Chocolat* (1988), über eine französische Familie, die im kolonialen Kamerun der 1950er Jahre lebt und die verbotene sexuelle Spannung zwischen der jungen *weißen* Mutter und dem Schwarzen »Houseboy«. Dieser Film, wie alle ihre folgenden Filme, mit der Ausnahme von *L'intrus*, wurden auch zusammen mit Jean Paul Fargeau geschrieben. *Nénette et Boni* (1996), die erste Zusammenarbeit mit den Tindersticks, handelt von Boni, dem älteren Bruder von Nénette, der um seinen neugeborenen Neffen kämpft, der gegen den Willen seiner Mutter zur Welt kam. Ihr vielleicht bekanntester Film, *Beau travail* (1999) spielt in Djibouti in der französischen Fremdenlegion und widmet sich männlichen Körpern in der Wüste. *Trouble Every Day* (2001), der sich ausdrücklich auf das Horrorgenre bezieht und in dem das sexuelle Begehren dem Kannibalismus in die Quere gerät, mit einem weiteren Soundtrack von den Tindersticks; oder *L'intrus* (2004), der auf Jean-Luc Nancys Essay gleichen Titels über das von ihm selbst empfangene, transplantierte Herz beruht, ein Film, wiederum, mit einem Soundtrack von Stuart A. Staples. *White Material* (2009) über eine junge weiße Frau und sich mühende Kaffeeproduzentin in einem französischsprachigen afrikanischen Land, das einem unmittelbar bevorstehendem Bürgerkrieg entgegenseht; und schließlich *Les salauds* (2013), in dem es um Inzest geht und den Missbrauch einer Tochter durch ihren Vater, wiederum mit Fargeau zusammen geschrieben. Der Soundtrack dieser beiden letzten Filme stammt wieder von den Tindersticks.

ebenso wie der Ausschluss jeder Vorstellung eines Außen eine zentrale Rolle für die im Film erforschte Erfahrung von Zeitlichkeit und Sexualität.

Mit Gilles Deleuze und seinem letzten kurzen, posthum veröffentlichten Text, »Die Immanenz: ein Leben...« könnten wir sagen, dass das Geheimnis des Lebens in *High Life* nicht aus der Perspektive des »individuellen Lebens«, sondern aus den »Zwischen-Zeiten, Zwischen-Momente[n] [des entre-temps]« eines Lebens offenbart wird, das »ein unpersönliche[s] und dennoch singuläre[s]« ist.¹⁴ So betrifft denn die Frage, die *High Life* stellt, trotz der Omnipräsenz des Todes im Film, nicht den Tod selbst, sondern bleibt im Zwischen von Tod und individuellem Überleben. Deleuze zitiert das folgende eindrückliche Beispiel aus Charles Dickens Roman *Our Mutual Friend*, um zu konkretisieren, was »ein Leben, das unpersönlich und dennoch singulär ist« heißen mag. Dies Beispiel weist zugleich darauf voraus, wie sich *High Life* dem Geheimnis des Lebens nähert:

Ein Schuft, ein übles, von allen verachtetes Subjekt wird sterbend herbeigebracht, und mit einem Mal bezeugen nun die, die ihn pflegen, eine Art Eifer, Achtung, Liebe gegenüber dem geringsten Lebenszeichen des Sterbenden. Jeder bemüht sich um dessen Rettung, bis schließlich inmitten seines Komas der Bösewicht selbst sich von einer gewissen Sanftheit durchdrungen fühlt. Je mehr er aber ins Leben zurückkehrt, desto kälter werden seine Retter, und er gewinnt all seine Unverschämtheit, seine Bosheit zurück. Zwischen seinem Leben und seinem Tod gibt es einen Augenblick, der nur mehr der *eines* Lebens ist, das mit dem Tod ringt. Das Leben des Individuums ist einem unpersönlichen und dennoch singulären Leben gewichen.¹⁵

In den Szenen, in denen die Protagonisten von *High Life* auf so verschiedene Weisen sterben, scheint genau dieser Moment sich einzustellen, der nicht mehr den Tod eines individuellen Lebens betrifft, sondern nur der Moment *eines* Lebens ist, das mit dem Tod ringt. In diesem Moment allein erscheint die Möglichkeit, dass sich alles ändern könnte und die Vergangenheit nicht länger die Zukunft bestimmen würde. Das wird besonders evident in der Szene, an deren Ende Willow und Monte sich entscheiden, zusammen in/durch das schwarze Loch zu fliegen.

Deleuze gibt ein weiteres Beispiel für die Erscheinung der Singularitäten, die *Ein Leben* ergeben, um zu zeigen, dass *Ein Leben* »überall [ist], in allen Augenblicken, die von diesem oder jenem lebenden Subjekt durchlaufen und von diesen oder jenen erlebten Objekten

14 Deleuze, »Die Immanenz: ein Leben...«, S. 31.

15 Ebd.

gemessen werden«. ¹⁶ Dieses zweite Beispiel bringt uns zurück zum Anfang von *High Life* und den ersten Szenen mit Monte und dem Baby Willow. Zugleich präsentiert es eine mögliche Erklärung für die beeindruckende Wirkung von Denis' cineastischer Arbeit mit den Körpern der Schauspieler_innen: für die Bedeutung ihrer Gesten und Mimik, die zugleich singular, aber nicht individuell, affektiv und nicht bewusst sind. Um Singularitäten und Ereignisse, die *ein* Leben ausmachen, und die »Zufälle[] des entsprechenden Lebens« oder das Leben eines Individuums voneinander zu unterscheiden, verweist Deleuze auf sehr junge Kinder und ihre spezifischen Gesten:

So ähneln einander etwa die Kinder im frühesten Alter und besitzen kaum Individualität; aber sie haben Singularitäten, ein Lächeln, eine Geste, eine Grimasse, Ereignisse, die keine subjektiven Merkmale sind. Die Kleinkinder werden von einem immanenten Leben durchdrungen, das reines Vermögen ist und sogar Glückseligkeit über die Leiden und Hinfälligkeiten hinweg. ¹⁷

Dies entspricht genau den Szenen, in denen Monte mit der kleinen Willow interagiert, und erklärt auf diese Weise, warum diese Szenen so intensiv wirken. Es ist, als würden die Gesten, das Lächeln, die Schreie des Kleinkindes in Montes Gesten widergespiegelt, die ihn wiederum in den Prozess der Transformation miteinbeziehen. Dieser Prozess befähigt ihn, seine Vergangenheit zu erinnern und sich weniger von ihr bestimmen zu lassen, obwohl seine Erinnerungen ihn heimsuchen. Dies wird von Monte selbst bemerkt und benannt. In einer zentralen Szene erklärt Monte dem Kleinstkind, das ihm ohne jedes Verständnis zuhört, was ein Tabu ist. Ein Tabu verbietet, so Monte, »deine eigene Pisse zu trinken« und »deine eigene Scheiße zu essen«, selbst wenn, wie er hinzufügt, »sie recyclet werden. Selbst wenn es nicht mehr wie Pisse oder Scheiße aussieht.« (07:45) Nachdem er betont hat, dass dieses Tabu für Willow, das »süße kleine Mädchen«, das im Weltraum geboren wurde, nicht gelte, erwähnt Monte plötzlich seinen Vater, »Wenn mein Alter mich jetzt sehen könnte«, und zitiert ihn: »Verletze die Naturgesetze und Du wirst dafür zahlen, Du kleiner Hurensohn!«.

Auf der einen Seite gilt es diese Aussage auf jene anderen zu beziehen, denen zufolge Monte nicht von Eltern, sondern von seinem Hund aufgezogen wurde und andererseits auf die Tatsache, dass alle Mitglieder der Crew wie Abfall behandelt wurden, »Müll, der nicht ins System passte« (28:50), bis, um Monte weiter zu zitieren, »jemand auf die schlaue Idee kam, uns zu recyceln.« (28:58) Montes Erklärung begleitet als

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 31–32.

Voiceover eine Rückblende zu jener Zeit auf der Erde, als Monte und Boyse noch frei waren, noch nicht verhaftet. Die Erinnerung folgte auf den Tagesbericht, den Monte dem Informationssystem des Raumschiffes jeden Tag geben muss, um die lebenserhaltenden Systeme, bei denen es sich natürlich um Recyclingsysteme handelt, in Betrieb zu halten. Die Perversion der Todesstrafe, das erfahren wir in dieser subtilen Lektion, liegt darin, das Leben zu einem Recyclingsystem zu reduzieren. Es ist offensichtlich, dass diese Einsicht auch gültig bleibt, wenn man umgekehrt formuliert, dass das Leben zur Todesstrafe wird, sobald es zu einem Recyclingsystem reduziert wird.

Wenn wir Deleuze' beiden Beispielen für die Erscheinung der Singularitäten von *einem* Leben folgen, so erscheint es nicht länger zufällig, dass der Film mit den Szenen der Interaktion zwischen Monte und dem kleinen Kind beginnt. In diesen Szenen bekommen wir einen Einblick in das Vermögen *eines* Lebens, das »unpersönlich und dennoch singulär« ist und das sich »nicht auf den bloßen Augenblick begrenzen [lässt], in dem das individuelle Leben dem universalen Tod trotzt.«¹⁸ Auf diese Weise beginnt der Film mit einem Moment der Affirmation, in dem das Vermögen zur Veränderung fühlbar wird. Es erlaubt nicht allein Monte, sich zu erinnern, sondern erlaubt dem Film, seine Geschichte in Rückblenden zu erzählen, zu zeigen, was zu den Toden all der anderen Crewmitglieder geführt hat.

6. Der Eingriff des Todestrieb in die Wahrnehmung und den Rhythmus der Zeit

In ihrer Studie über Deleuze und die Psychoanalyse weist Monique David-Ménard darauf hin, dass Tod für Deleuze mit dem Unpersönlichen zu tun hat und dass Deleuze Freuds Begriff des Todestrieb übernimmt, um die Fähigkeit des »Ichs« zu beschreiben, sich von seinen eigenen Inhalten zu befreien.¹⁹ In seinem zentralen Werk *Differenz und Wiederholung* unterscheidet Deleuze zwei verschiedene Aspekte des Todes:

Nun meint der erste Aspekt jenes persönliche Verschwinden der Person, den Widerruf *jener* Differenz, die vom Ego, vom Ich repräsentiert wird. Einer Differenz, die nur dem Absterben verschrieben war und deren Verschwinden objektiv in einer Rückkehr zur unbelebten Materie, wie in einer Art Entropie errechnet, repräsentiert werden kann. Allem Anschein entgegen kommt dieser Tod stets – gerade in dem Augenblick, in dem er

18 Ebd., S.31.

19 Monique David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse. L'altercation* (Paris: PUF, 2005), S. 58.

die persönlichste Möglichkeit darstellt – von Außen und – noch im Augenblick, in dem er die höchste Gegenwart erreicht – aus der Vergangenheit her. Der andere aber, das andere Gesicht, der andere Aspekt des Todes bezeichnet den Zustand freier Differenzen, wenn sie nicht mehr der Form unterliegen, die ihnen ein Ego, ein Ich aufprägte, wenn sie sich in einer Gestalt entwickeln, die meine eigene Kohärenz ebenso wie die einer Identität überhaupt ausschließt.²⁰

Die Unterscheidung entspricht der Beschreibung, die Deleuze in seinem Text »Die Immanenz: Ein Leben...« gegeben hat, wenn er sagt, dass zwischen dem Leben des Individuums und seinem Tod »es einen Augenblick [gibt], der nur mehr der *eines* Lebens ist, das mit dem Tod ringt.«²¹ Doch hier verwendet Deleuze das Unpersönliche nicht für den Tod, sondern um *ein* Leben zu kennzeichnen, jenseits jeder Unterscheidung zwischen einem partikularen individuellen Leben und einem partikularen individuellen Tod. Es gibt offensichtlich eine gewisse Ununterscheidbarkeit zwischen Leben und Tod in *Einem* Leben.

Dies führt mich zurück zu der Frage der Reproduktion und Zeitlichkeit und zu Freud, der uns gelehrt hat, dass das Geschlechtsleben sich in komplexen Bezügen zwischen Leben und Tod entfaltet. Sexualität mündet nicht – wie Freud in seinem spekulativen *Jenseits des Lustprinzips* (1921) restlos klar macht – in die Reproduktion. Wenn man annimmt, wie Freud nahelegt, dass der Wiederholungszwang ursprünglicher ist als das Lustprinzips, und dass die Todestriebe in einer dauerhaften Spannung mit den Lebenstrieben existieren, dann verbirgt sich das Geheimnis des Lebens tatsächlich in der Frage, wie unter diesen Bedingungen reproduktive Sexualität überhaupt möglich sein sollte. Ebenso mysteriös ist das Überleben von Organismen und die Existenz einer kontinuierlichen Zukunft.

Wie Freud von dem Kontrast der Todes- und Lebenstriebe sagt: »Es ist wie ein Zauderrhythmus im Leben der Organismen; die eine Triebgruppe stürmt nach vorwärts, um das Endziel des Lebens möglichst bald zu erreichen, die andere schnell an einer gewissen Stelle dieses Weges zurück, um ihn von einem bestimmten Punkt an nochmals zu machen und so die Dauer des Weges zu verlängern.«²² Nur wenn wir beachten, dass es sich bei dem Ziel des Lebens in Freuds Spekulation um den Tod handelt, wird klar, wie komplex dieser Rhythmus ist, in dem die Zukunft (und mit ihr auch das Überleben) von einem Umweg abhängt und dem

20 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (München: Fink, 1992), S. 150. Siehe auch David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse*, S. 58.

21 Deleuze, »Die Immanenz: Ein Leben...«, S. 31.

22 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in Freud, *Gesammelte Werke*, 17 Bde. (London: Imago, 1942–52), xiii (1940), S. 1–69 (S. 43).

»Zurückschnellen«. Dies wird noch komplexer angesichts der Tatsache, dass diese Spekulation aus der Perspektive eines Denkens verfasst ist, das an ein Lebewesen gebunden ist, für das das Unorganische genauso jenseits des Erfahrungshorizontes liegt wie der Tod. Freud weiß, um es zusammenzufassen, genau, dass der Ursprung des Lebens nur rückblickend gedacht werden kann. Daraus folgt, dass selbst wenn Freud einerseits, wie Deleuze klarmacht und kritisiert, den Tod mit der Rückkehr zur unbelebten Materie gleichsetzt, er doch andererseits weiß, dass dies nur ein Teil einer notwendigen Spekulation ist.²³

Angesichts der Tatsache, dass nicht nur für Deleuze, sondern auch für Freud, der Tod »die Quelle von Problemen und Fragen, das Zeichen ihrer Beharrlichkeit jenseits jeder Antwort« ist,²⁴ haben wir gute Gründe zu fragen, warum Freud beim Todestrieb und bei der Priorität des Wiederholungszwangs vor dem Lustprinzip bleibt. Selbst wenn, wie er am Ende von *Jenseits des Lustprinzips* zugibt, »die Lebenstrieb so viel mehr mit unserer inneren Wahrnehmung zu tun haben, da sie als Störenfriede auftreten, unausgesetzt Spannungen mit sich bringen, deren Erledigung als Lust empfunden wird, während die Todestrieb ihre Arbeit unauffällig zu leisten scheinen.«²⁵ Daraus ergibt sich, dass die Todestrieb viel schwerer nachzuweisen sind.

Der Grund, aus dem Freud an den Todestrieb und der Priorität des Wiederholungszwangs festhält, ist einfach und doch überraschend: Es ist die Entdeckung, dass die psychoanalytische Kur von einem Wiederholungszwang abhängt und ihn sich zu Nutze machen kann.²⁶ Wie Freud unterstreicht, handelt es sich bei der Psychoanalyse nicht nur um eine Interpretationskunst. Die Möglichkeit, die Triebchicksale zu verändern, hängt vom Übertragungsgeschehen ab, und das heißt, dass das Verdrängte als *gegenwärtige Erfahrung* wiederholt werden muss und nicht lediglich als *bewusstes Erinnern*. Daher hängt die Möglichkeit einer Veränderung im zwanghaften Verhalten, psychoanalytisch gesehen, von einer obsessiven Wiederholung ab. Um es zusammenzufassen: Der Todestrieb ist mit dem Begriff der Zeit als einem Zauderrhythmus im Leben der Organismen verknüpft und damit verantwortlich für die Tatsache, dass die Gegenwart von der Vergangenheit bestimmt wird. Aber andererseits hängt die Möglichkeit der Veränderung des Triebchicksals und einer Unterbrechung der leeren Wiederholung auch vom Todestrieb ab. Deleuze erkennt dies sehr genau und hält daher den »unpersönlichen« Tod für eine »reine und leere Form der Zeit«.

23 Ebd., S. 39–41. Siehe auch David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse*, S. 46.

24 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 149.

25 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 69.

26 Ebd., S. 17.

Nietzsches Begriff der ewigen Wiederkehr aufgreifend, schließt Deleuze: »Die Form der Zeit besteht nur für die Offenbarung des Formlosen in der ewigen Wiederkehr.«²⁷ So zeigt also, um zu *High Life* zurückzukehren, der Tod in diesem unpersönlichen Aspekt zugleich einen Ausweg aus der Perversion der Todesstrafe auf, das heißt, aus der Reduktion des Lebens auf ein Recyclingsystem. Auf diese Weise wird der Todestrieb ein widerständiges Moment, das sich gegen die gegenwärtige Verbindung von Reproduktionstechniken und Thanatopolitik wendet. Dies wird nicht nur in der Weigerung der Frauen deutlich, sich dem Reproduktionszwang zu unterwerfen, der schließlich nichts anderes ist, als die Erweiterung der Todesstrafe, der sie mit der Reise in den Weltraum zu entkommen suchen, sondern auch in den Momenten eines Zwischen-Leben-und-Tod in der Begegnung von Monte und Baby Willow und später der Entscheidung der beiden, aus freien Stücken in das schwarze Loch zu reisen.

7. *High Life* als eine Intensivierung des Lebens; oder, Der Punkt an dem die Differenz von Zeit und Raum verschwindet

Auch Freud fragt sich, wie die sexuelle Reproduktion erklärt werden kann. Denn wenn man die Priorität des Wiederholungszwangs und des Todestribs akzeptiert, dann, so Freud, »wäre ja die Kopulation, die dem Lebenslauf entgegenwirkt und die Aufgabe des Ablebens erschwert, [...] vermieden worden.«²⁸ Freud erwägt im Anschluss kurz die von Platon im *Symposion* vorgestellte Theorie des Aristophanes. Dieser Theorie der Kugelwesen zufolge, gab es ursprünglich nicht zwei, sondern drei Geschlechter: das weibliche, das männliche und das androgyne. Alles an diesen Wesen war doppelt: Sie hatten vier Arme, vier Beine und zwei Gesichter. Aber dann entschied sich Zeus, sie entzwei zu schneiden. Nach dieser Teilung »umschlängen sich«, wie Freud, Platons *Symposion* zitierend, schreibt, die beiden Hälften, »verflochten sich ineinander im Verlangen, zusammenzuwachsen...«²⁹ Diese Theorie würde die Existenz der Lebens- oder Geschlechtstriebe mit dem sehnsüchtigen Verlangen der beiden Hälften erklären, zusammengefügt zu werden und die Kugel zu vereinen.

27 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 125. Deleuze folgt wiederum einem Hinweis Freuds, den er in seinem *Jenseits des Lustprinzips* gibt: »Der Kantsche Satz, daß Zeit und Raum notwendige Formen unseres Denkens sind, kann heute infolge gewisser psychoanalytischer Erkenntnisse einer Diskussion unterzogen werden. Wir haben erfahren, daß die unbewußten Seelenvorgänge an sich ›zeitlos‹ sind.« (S. 27–28)

28 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 61..

29 Ebd., S. 62.

Selbst wenn Freud zugibt, dass er selbst weder an diese Theorie glaubt, noch sie befördern will, können wir die Frage nach dem Verhältnis von Reproduktion und Sexualität mit Freud konkreter untersuchen als mit Deleuze, der sich wenig interessiert zeigt an der Frage der geschlechtlichen Reproduktion. Denn in *High Life* wird die geschlechtliche Reproduktion aus der thanatopolitischen Perspektive von Frauen gesehen, die zum Gebären genötigt werden, sowie von Männern, die ihr Sperma gegen Beruhigungsmittel eintauschen. Aus dieser Perspektive erscheint die menschliche Reproduktion wie eine Art Recyclingunternehmen. Der Film stellt damit die Frage, wie Leben unter den technischen, zeitlichen und räumlichen Bedingungen eines Gefängnisses im Weltraum erfahren wird, das kein Außen oder Jenseits mehr hat. Gewalt, Tod und Sexualität – sie alle werden zu Strategien, die vermeiden sollen, dass man recyclet wird.

Tatsächlich wählen nur Dibs und Monte andere Weisen, dieser Perversion der Todesstrafe zu entfliehen. Monte wählt sexuelle Abstinenz und ein asketisches, monastisches Leben, und Dibs widmet sich der Reproduktion aus wissenschaftlicher Perspektive mit dem Ziel, das menschliche Leben zu vervollkommen. Für sie ist Reproduktion mit einer wissenschaftlichen Leidenschaft verbunden und der Vorstellung, in ihrer wissenschaftlichen Schöpfung weiterzuleben. Beide Wege würden, für Freud, jeweils vom Todestrieb und den der Selbsterhaltung des Individuums dienenden Ichtrieben geleitet. Darum ist es so wichtig, dass Dibs mit Hilfe der Beruhigungsmittel Monte bewusstlos macht, bevor sie ihn gegen seinen Willen verführt und sein Sperma in Boyes Gebärmutter einführt, gegen wiederum deren Willen. Keine heterosexuelle Liebe ist an dem Vorgang beteiligt und kein Wunsch nach Kind oder Familie.

High Life bringt kunstvoll und auf eine vollkommene Weise zu Tage, was Freud als die »unauffällig[e] Arbeit« des Todestribs bezeichnet.³⁰ Indem er das tut, zeigt der Film auch, dass der Tod, in seinem unpersönlichen Aspekt als »reine und leere Form der Zeit«, den Kreis der ewigen Wiederkunft auflöst, der, um Deleuze zu zitieren, »die vorübergehende Gegenwart beinhaltet und nach der Vergangenheit der Wiedererinnerung gestaltet ist« und damit über die reine Wiederholung hinausweist.³¹ Wir können nicht sehen, wie Willow aufwächst und groß wird. In einer Szene wacht Monte auf, weil seine Hände weiches Frauenhaar streicheln. Es ist Willows Haar, sie hat inzwischen die Pubertät erreicht und hatte in Montes Bett gelegen (01.13:20–01.14:20). Sobald er erwacht, wirft Monte sie aus dem Bett. Das ist der Moment, in dem sie ihre erste Menstruation erlebt. Nachdem alle Mitglieder der Crew

30 Ebd., S.69..

31 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 124.

bis auf Monte gestorben sind, und nachdem Dibs ihm kurz vor ihrem Verschwinden in den Weltraum eröffnet hat, dass er Willows Vater ist, sehen wir, wie Monte das Kleinstkind akzeptiert, trotz seines anfänglichen Widerstands. In der nächste Szene sieht man den Garten – das Recyclingsystem funktioniert noch immer – und die nun 16 Jahre alte Willow. Monte »füttert« weiterhin »den Hund«, wie er die verhasste Aufgabe nennt, mit seinen täglichen Berichten das System vom Abschalten abzuhalten. Ihr Raumschiff nähert sich einem anderen, das nur von Hunden bewohnt wird. Willow wünscht sich einen Welpen, aber Monte weigert sich, weil die Ansteckungsgefahr zu groß sei. Schließlich nähern sie sich einem schwarzen Loch, das groß genug für den Versuch einer Durchquerung erscheint. Willow will sich dem schwarzen Loch nähern, sie sagt, sie könne fühlen, dass die Dichte sehr niedrig sei und dass es ihnen gelingen werde, hindurchzugelangen. Monte stimmt zu. Während der Vorbereitungen fragt Willow, ob sie wie ihre Mutter aussehe. Monte leugnet das, und erst als sie auf dem Weg zum Ereignishorizont des schwarzen Lochs sind und Willow auf Montes Frage »Sollen wir?« mit »Ja« geantwortet hat, ähnelt Willow plötzlich unheimlicher Weise Dibs. Zusammen mit den beiden tauchen wir in die Aufnahmen von Olafur Eliassons gelben Lichtinstallation aus dem Kurzfilm *Contact* von 2014 ein, bis sie in ein strahlendes Weiß ausklingen, das sich über den ganzen Schirm ausbreitet.

Denis lässt es ganz bewusst offen, ob dieser Eintritt in den Ereignishorizont eines schwarzen Lochs für die beiden den Tod bedeutet oder eine Intensivierung des Lebens. Aber sie macht klar, dass, selbst wenn sie nicht sterben, ihre Erfahrung im Ereignishorizont sich von jedem Überleben unterscheidet: »Das Wort ›Überleben‹ existiert nicht mehr. Sollen wir in der Ewigkeit bleiben? Ich überlebe jeden Tag, wenn ich mich vom Bett erhebe. Sie haben einen Punkt erreicht, der Singularität heißt, an dem Raum und Zeit Null sind. Sie sind irgendwo anders. Sie bekommen, was sie wollen.«³² Dieses Zitat von Denis zeigt, dass sie sich auf die gegenwärtigen astrophysischen Theorien über schwarze Löcher, Singularitäten, Ereignishorizonte und die entsprechenden Theorien über das Verschmelzen von Raum und Zeit bezieht.³³ Sie hätte sich auch auf Deleuze beziehen können, der wiederum Freuds Begriff des Todestriebs heranzieht und die Spannung zwischen Form und Auflösung der Form sowie Hölderlins Begriff des »Unförmlichen«: »Die äußerste Formhaftigkeit besteht nur für ein exzessives Formloses (das

32 »Claire Denis, Mia Goth and the *High Life* Cast«, 12:52.

33 Denis wurde für den Film von dem französischen Astrophysiker Aurélien Barrau beraten, der auch mit Jean-Luc Nancy zusammen ein Buch geschrieben hat, *Dans quels mondes vivons-nous?* (Paris: Galilée, 2011).

›Unförmliche‹ [i.O.dt.] Hölderlins). Damit wurde der Grund auf einen Ungrund hin überschritten, auf ein universales Zu-Grunde-Gehen, das in sich selbst kreist und nur das Zu-Kommende [à-venir] wiederkehren lässt.«³⁴ Denis zeigt dieses »Geheimnis des Lebens« in ihrem Film mithilfe digitaler Techniken und Ästhetiken, den neuesten astrophysischen Theorien, mit denen sie experimentiert und die sie kombiniert mit einer aus feministischer Perspektive vorgenommenen scharfen Kritik des gegenwärtigen thanatopolitischen Regime der Reproduktion. Sie beharrt auf den körperlichen und materiellen Bedingungen der Reproduktion, und erweist so den Science-Fiction-Film als ein privilegiertes Medium, um über den Zusammenhang von Zeit und Körper nachzudenken, über Geburt und Reproduktion und eine möglich, über unseren Horizont hinausweisende Zukunft.

Astrid Deuber-Mankowsky ist Professorin emerita für Medienwissenschaft und Gender Studies an der Ruhr-Universität Bochum. Sie nahm Gastprofessuren am Centre d'études du vivant, Université Paris VII (2007) sowie an der Columbia University (2012, 2017) und der Northwestern University (2023) wahr und war Senior Fellow am IKKM Weimar (2013) und Fellow am DFG-Graduiertenkolleg „Medienanthropologie“ an der Bauhaus-Universität Weimar (2022). Sie ist außerdem assoziiertes Mitglied des ICI Berlin, externes Mitglied des Centre for Philosophy and Critical Thought (Goldsmiths University of London) und Sprecherin des wissenschaftlichen Beirats des Deutschen Historischen Museums.