

Justus Pötzsch

# Menschwerdung als Technogenesis

Julia Ducournaus *Titane* (2021)  
als posthumanes Plädoyer fluider  
Körpergrenzen jenseits  
etablierter Mensch/Maschinen-  
Dichotomien

Imaginationen künstlicher Menschen, Hg. v. Reiter, Reulecke, 2025, S. 163–181.  
<https://doi.org/10.25364/978-3-903374-43-0-08>

© 2025 Justus Pötzsch

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz,  
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Justus Pötzsch, [justus.poetzsch@posteo.de](mailto:justus.poetzsch@posteo.de)

## Zusammenfassung

Der Film *TITANE* (2021) von Julia Ducournau inszeniert die radikale Transformierbarkeit menschlicher Körper auf bildgewaltige Weise. Anhand des fiktionalen Dramas über die Suche nach Zugehörigkeit und Identität werden nicht nur Konzepte wie Familie, Geschlecht und Leiblichkeit neu verhandelt, auch die Grenze zwischen Mensch und Maschine wird maximal irritiert. Dieser Beitrag nimmt hierbei die unheimlich produktiven Impulse des filmischen Werks Ducournaus auf und rekonstruiert ausgehend von der Entwicklungsgeschichte der Figuren eine originäre Vulnerabilität und Verwiesenheit menschlicher Wesen auf einander (Sozialität), aber auch auf technische Hilfsmittel (Prothetik). Die subkutane Nähe metallischer Objekte und unerwartete Zeugungsmacht technologischer Artefakte als Grundlage der Subjektwerdungsprozesse zentraler Charaktere im Film fungieren als Ausgangspunkt, um mittels posthumanistischer und neo-materialistischer Theorien über die Genese des Menschen selbst als technologisches Produkt – ‚als Erfindung statt Erfinder‘ – nachzudenken.

Schlagwörter: Mensch-Maschinen-Verhältnis, Technogenesis, Posthumanismus, Neomaterialismus

## Abstract

The film *TITANE* (2021) by Julia Ducournau stages the radical alteration of the human body in highly transgressive ways. The fictional drama about the search for belonging and identity not only renegotiates concepts such as family, gender and corporeality, but also questions the fundamental boundary between man and machine. This contribution takes up the productive impulses of Ducournau's cinematic work and thus reconstructs an original vulnerability and dependance of human beings to one another (sociality), but also to technical aids (prosthetics). It is the subcutaneous proximity of metallic objects and the unexpected procreative power of technological artifacts as the basis of the subjectification processes of central characters in the film that function as a starting point for thinking about the genesis of the human being itself as a technological product - 'as an invention instead of an inventor'. In order to validate this technogenesis as a central mechanism for becoming-human posthumanist theories and neo-materialist concepts are being applied.

Keywords: Human-Machine-Relationship, Technogenesis, Posthumanism, New-Materialisms

„Aber dort, wo die Tiere positiv mit Eigenschaften ausgestattet sind,  
ist es die tekhné, die das Erbteil des Menschen ist, und sie ist prothetisch,  
das heißt, sie ist voll und ganz künstlich [...].  
Die Gabe für den Menschen ist nicht positiv: sie ist ein Ersatz.“<sup>1</sup>

„The regrown limb can be monstrous, duplicated, potent. We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth [...].“<sup>2</sup>

„Titan: Hochgradig hitze- und korrosionsbeständiges Metall,  
das sehr harte Legierungen ergibt.“<sup>3</sup>

Die drei Epigraphen deuten auf ein Verständnis menschlichen Daseins hin, welches von struktureller Bedrohung, Verletzungen und grundsätzlicher Vulnerabilität geprägt ist. Dieser Eindruck fügt sich dabei in eine kollektive Wahrnehmung gegenwärtiger Lebensverhältnisse ein, welche ebenfalls von multiplen Erschütterungen und grundlegender Verunsicherung gekennzeichnet sind. Denn mittlerweile stellen gesellschaftliche, aber auch eskalierende ökologische und sich radikalisierende politische Dynamiken bisherige Normalitätsvorstellungen und Gewissheiten in Frage und fordern so die Widerstandskraft von Institutionen und Subjekten maximal heraus.<sup>4</sup> Auf individueller Ebene greifen nicht zuletzt soziale Entfremdung und Gefühle von Weltverlust, steigender Anpassungs- und Optimierungsdruck um sich.<sup>5</sup> Wir leben in einer Epoche multipler und miteinander verknüpfter Krisen, diagnostiziert Rosi Braidotti und definiert diese Situation als „posthuman condition“<sup>6</sup>. Sie und andere kritische Denker:innen sind sich sicher, dass die seit Beginn der Moderne geltenden Deutungsmuster nicht mehr für die Beschreibung und Erklärung unserer sich radikal transformierenden Welt und Wirklichkeit ausreichend sind. Denn weder scheinen die aktuellen Umweltbedingungen weiterhin als stabile und unerschöpfliche Grundlage einer menschlichen Fortschrittsgeschichte fungieren zu können, noch lässt sich das Bild vom heroischen, rationalen und autonomen

<sup>1</sup> Bernard Stiegler: *Technik und Zeit. Der Fehler des Epimetheus*. Zürich: diaphanes 2009, S. 254.

<sup>2</sup> Donna J. Haraway: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in Late Twentieth Century“. In: Dies.: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991, S. 149–181, hier: S. 181.

<sup>3</sup> Offizielle Website des Films TITANE (Regie und Drehbuch: Julia Ducournau, FR/ BE, Kazak Productions u.a. 2021). <https://diaphana.fr/film/titane/> (letzter Zugriff: 28.02.2023) (übers. von J. P.)

<sup>4</sup> Hans-O. Pörtner/Debra C. Roberts/Elvira S. Poloczanska u. a.: *IPCC, 2022: Summary for Policymakers*. Cambridge u.a. 2022, S. 3–33; World Economic Forum WEF: *The Global Risks Report 2023*, Genf 2023.

<sup>5</sup> Vgl. Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Vittoria Klostermann 2007; Hartmut Rosa: *Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin: Suhrkamp 2013.

<sup>6</sup> Vgl. Rosi Braidotti: *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press 2013; Rosi Braidotti: *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press 2019.

Menschen der Neuzeit selbst noch als Ideal vertreten.<sup>7</sup> Es braucht folglich neue Formen, Phantasien und Figuren, um die multiplen Transitionsprozesse der Gegenwart verstehen und *alternative Beziehungsmodi* stiften zu können.

Genau in diesem Spannungsfeld kollektiver wie individueller Auflösungserscheinungen scheint sich auch Julia Ducournaus Film *TITANE* (2021) zu verorten. Denn diese bildgewaltige Geschichte lotet dringend benötigte Subjektentwürfe und alternative Zugehörigkeiten jenseits traditioneller und überkommener Ordnungsstrukturen aus. Ducournaus filmische Erzählung entfaltet sich so vor einem radikal verunsicherten epistemologischen wie ontologischen Hinter- bzw. Untergrund.<sup>8</sup> Mit ihrer Darstellung aktueller Auflösungserscheinungen von Subjekten und Sozialität wie den entsprechenden Suchbewegungen nach neuen haltgebenden Identitäts- und Wissensstrukturen bildet Ducournaus Werk das Zentrum dieses Beitrags. Es soll dabei gezeigt werden, dass der Film *TITANE* versucht, eine ganz eigene Antwort auf die Auflösung menschlicher Daseinsgewissheiten zu finden. Die Regisseurin und Drehbuchautorin übersetzt den Verlust sozialer Orientierungs- und Identifikationsmöglichkeiten in das Setting eines Familiendramas und inszeniert damit eine archetypische Geschichte über die Suche nach Zugehörigkeit und Mitmenschlichkeit. Auf zweiter Ebene behandelt sie in ihrem phantastischen Werk aber auch das übergeordnete Gegenwartsproblem der generellen Unbestimmtheit *des* Menschen im Angesicht ungeahnter technologischer Transformationen. Doch auch das menschliche Verhältnis zur Technik weist letztlich auf eine ontologische Leerstelle und damit die strukturelle Angewiesenheit auf ein stützendes, kompensatorisches, also *prothetisches* Gegenüber hin, wie im Verlauf dieses Beitrags gezeigt werden soll.

*TITANE* ist ein besonderes zeitgenössisches Produkt, da der Film eine bestärkende wie universelle Botschaft im Angesicht struktureller Unsicherheit, Verlusten und Verletzlichkeit formuliert, ohne dabei jedoch am Ideal ‚heiler‘ Subjekte, abgeschlossener Identitätsentwürfe oder überholter traditioneller Menschenbilder festzuhalten. So plädiert Ducournau gerade wegen der Unvermeidbarkeit von Leidenserfahrungen und undefinierter Subjektgenese für zwischenmenschliche Nähe, Akzeptanz und Zärtlichkeit, also für das Ideal einer „bedingungslosen Liebe“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Vgl. Sylvia Wynter: „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom. Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument“. In: *The New Centennial Review*, 3 (2003) Heft 3, S. 257–337.

<sup>8</sup> Timothy Morton spricht als Folge der radikalen globalen Veränderungen von einer Erschütterung ontologischer Gewissheiten über Welt und Wirklichkeit: „[We experience the] symptoms of a fundamental shaking of being, a *being-quake*. The ground of being is shaken.“ (Timothy Morton: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2013, S. 19.)

<sup>9</sup> *TITANE* – DVD Koch Films 2022. *Extras: Interviews. Mit Regisseurin Julia Ducournau*: 1:50-1:55. Übers. hier wie in folgen Zitaten durch J. P.

unabhängig von der Gestalt unseres Gegenübers. Damit signalisiert der Film vor allem, dass wir die Grenzen unserer ethischen Kategorien und Verantwortung stark ausweiten müssen, um auch die diversen Subjekte einbeziehen zu können, welche unsere sich radikal verändernde Gegenwart hervorbringt. In dem Sinne, wie Şeyda Kurt für eine „radikale Zärtlichkeit“<sup>10</sup> jenseits von exkludierenden geschlechtlichen, religiösen, ethnischen oder Klassen-Zugehörigkeiten wirbt, scheint auch TITANE den Fokus auf die bisher aus dem engen Raster der für Aufmerksamkeit, Liebe und Rechte für würdig befundenen Subjekte zu richten. Jedoch lassen sich diese diversen Subjekte bei Ducournau noch einmal deutlich außerhalb jener als ‚natürlich‘ verstandenen Grenzen verorten.<sup>11</sup> Mit Donna Haraway lässt sich so vehement für eine Erweiterung unserer Verwandtschaftsverhältnisse (*kin*) und Anteilnahme (*care*) werben.<sup>12</sup>

In diesem nun folgenden Beitrag wird somit die Veränderung und Ausweitung des menschlichen Subjektstatus verhandelt und dies explizit über traditionelle Vorstellungen, normative Ideale und standardisierte Körper-/Bilder hinaus. Anhand von Ducournaus Film zeigt sich nämlich äußerst anschaulich eine Diffusion menschlicher Körper und Identität jenseits festgeschriebener ästhetischer oder Geschlechtergrenzen, aber eben auch jenseits der dichotomen Natur/Technik-Binarität und damit jenseits tradiertener Imagination des *unnatürlichen*, also *künstlichen Menschen*. TITANE wird so als ein Plädoyer für die Ausweitung von Selbst-, Beziehungs- und Verwandtschaftsverhältnissen gelesen, welche auch artifizielle, prothetische und maschinelle Elemente inkludiert. Nach einer kurzen einführenden Filmvorstellung, welche zentrale Handlungsstränge und wichtige Motive erläutert, schließt sich ein zweiter Teil mit einer Interpretation von Ducournaus Werk an, um die Grenzdifffusion zwischen menschlichen und maschinellen Elementen darzustellen und zu analysieren. In einem dritten und abschließenden Teil werden dann verschiedene Argumente versammelt, die auf eine strukturelle Verwandtschaft von Technik und Mensch verweisen und aufgrund der ursprünglichen Prothetik für ein inklusiveres Menschen- und Weltbild werben.

<sup>10</sup> Şeyda Kurt: *Radikale Zärtlichkeit. Warum Liebe politisch ist*. Hamburg: HarperCollins: 2021.

<sup>11</sup> Gleichwohl deutet auch Kurt schon eine Erweiterung des Beziehungsspektrums für sorgende und liebende *technologische* Andere an, wie sie anhand des Umgangs mit dem japanischen Roboter *Pepper* deutlich macht: „Jede Begegnung, jede Art der Fürsorge ist unterschiedlich. Und gerade deshalb finde ich das Beispiel von Pepper so spannend: weil es doch die Normen oder die angebliche Natur von dem, was wir für ausschließlich *menschliche* Gesten der Zärtlichkeit halten, herausfordert.“ Ebd., S. 174.

<sup>12</sup> „My purpose is to make ‚kin‘ mean something other/more than entities tied by ancestry or genealogy.“ (Donna Haraway: *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham u.a.: Duke University Press 2016, S. 102.)

## I. Der Film TITANE (2021): Birth of a Cyborg

Wie bereits der erste Langspielfilm von Julia Ducournau widmet sich auch TITANE mit stilistischen Elementen des *Body Horror*-Genres den immer schon prekären Grenzen menschlicher Körper, aber auch der Menschlichkeit an sich. Der Gewinner der *Palme d'or* von Cannes des Jahres 2021 knüpft dabei, wie sein Vorgängerwerk RAW (2016), an die Aushandlungen und Grenzverschiebungen bei der Suche nach einer „subject position worthy of our times“<sup>13</sup> an. Während RAW (frz. orig. *Grave*) als kannibalistische Coming-of-Age-Geschichte bereits eine problematische Familiendynamik portraitiert, welche dort über die Darstellung triebhafter Fleischeshlust gängige Mensch-Tier-Dichotomien irritiert, knüpft TITANE an die humanen Grenzverschiebungen an, aber weitet diese nun auf andere, *nicht-organische* Körperlichkeiten aus.<sup>14</sup> Ducournau orientiert sich mit ihrem Werk dabei explizit am Œuvre des kanadischen Regisseurs David Cronenberg, welcher in seinem Schaffen auf radikale Weise die Fluidität und Vulnerabilität humaner Physis behandelt.<sup>15</sup> Insbesondere zu dessen Film CRASH (1996) lassen sich Bezüge aufgrund ähnlicher Phantasien und Ästhetisierung von Maschinen und auto/mobilen Gefährten herstellen.<sup>16</sup>

Über den Verlauf der Filmhandlung von TITANE folgen wir der Protagonistin Alexia. Diese trägt seit einem Autounfall in ihrer Kindheit eine Titanplatte als Schädelimplantat, das Alexia oberhalb ihres rechten Ohrs mit einer spezifischen spiralförmigen Narbe kennzeichnet. Der Plot entfaltet sich zu Beginn äußerst dramatisch und führt die über den Unfall eingeleiteten Fliehkräfte in den extremen Erfahrungen und eskalativen Handlungen der Protagonistin fort. In der ersten halben Stunde des Films wird die erwachsene Alexia als Getriebene inszeniert, deren drastische Hand-

<sup>13</sup> Braidotti: *Posthuman Knowledge*, S. 41.

<sup>14</sup> Wie zu nicht-menschlichen Tieren ließe sich auch zu prothetischen oder künstlichen nicht-menschlichen Elementen ein neues Verhältnis herstellen, wenn nicht von vornherein von einem überhöhten moralischen Standpunkt *des* Menschen ausgegangen werden würde: „[T]he key link between humans and nonhuman animals as subjects of justice is not their agency but exactly the opposite: their shared finitude as embodied, vulnerable beings.“ (Cary Wolfe: *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press 2010, S. 80.)

<sup>15</sup> Vgl. Interview mit Ducournau 1:20-1:25.

<sup>16</sup> CRASH (Regie und Drehbuch: David Cronenberg, CA, Alliance u.a. 1996) behandelt die sexuelle Aufladung und Herbeiführung von Autounfällen durch eine Gruppe *sympathrophiler* Menschen, also Menschen, die durch das Betrachten von Unfällen oder Katastrophen anderer sexuell erregt werden. Inhaltlich größere Nähe zu TITANE hat aber auch Cronenbergs jüngster Film CRIMES OF THE FUTURE (Regie und Drehbuch: David Cronenberg, CA/ FR/ UK/ GR, Sphere Films u.a. 2022), in dem die beschleunigte menschliche Evolution thematisiert wird, welche zur Entwicklung neuer Organe und Fähigkeiten führt. Dadurch steht die Frage nach den volatilen Grenzziehungen des Humanen bei Cronenberg wie Ducournau im Zentrum.

lungsvollzüge kaum nachvollziehbar erscheinen. Sie wird als Psychopathin vorgestellt, die weder in ihrer Familie noch ihrem beruflichen Alltag ein sicheres Umfeld hat, geschweige denn haltgebende Beziehungen führen kann. Befördert durch die emotionale Absenz ihres Vaters und die Nichtbeachtung und Kälte des näheren Umfeldes scheint Gewalt als die einzig mögliche Kommunikationsform, welche Alexia an losen Bekanntschaften sowie schlussendlich auch an ihren Eltern auf grausame Weise ausagiert. Nachdem Alexia wegen der Folgen ihrer gewaltsamen Eskalationen von der Polizei gesucht wird, bleibt ihr nur die Flucht aus ihrem alten Leben, welche sie Zuflucht in einer anderen Identität suchen lässt. Dieser erzwungene Identitätswandel, den Alexia durch das Abschneiden ihrer Haare, Abbinden ihrer Brüste und selbst herbeigeführte Gesichtsverletzungen auf einer Bahnhofstoilette einleitet, führt dann zu einer ganzheitlichen Transformation ihrer emotionalen, seelischen, geschlechtlichen und allgemein körperlichen Verfassung. Mit dieser fundamentalen Transformation leitet der Film auch zum eigentlichen Motiv – laut Regisseurin „eine Liebesgeschichte“<sup>17</sup> – über und entwickelt die Beziehung von Alexia zu dem Feuerwehrkommandanten Vincent, als dessen einst verschwundener und nun zurückgekehrter Sohn Adrien, sie sich ausgibt. In Vincent scheint sich dann erstmals eine haltgebende und verlässliche Beziehungsperson zu offenbaren, die gegen alle Zweifel, Widerstände sowie offensichtliche Unstimmigkeiten ihren verlorenen Sohn – Alexia/Adrien – als geliebtes und ersehntes Familienmitglied annimmt. Mit der Aufnahme und Integration in Vincents Leben vollzieht sich in Alexias/Adriens gesamter Erscheinung und Verhalten eine grundlegende Verflüssigung ihrer/seiner Identität. Der morphologische Transitionsprozess lässt sie/ihn einerseits als Vincents Sohn in dem hypermaskulinen Umfeld der Feuerwehrbrigade auftreten, aber lässt sie andererseits auch eine nicht mehr zu verheimlichende Schwangerschaft durchmachen, welche schlussendlich zur Geburt eines ganz besonderen Kindes in die Hände des Wahlvaters führt.

Als zentrales Motiv erscheint innerhalb des Films so neben der Suche nach Zugehörigkeit, Vertrauen und Liebe vor allem die *Transformierbarkeit von Körpern*, welche sich je nach Umgebung, Ressourcen und Rahmenbedingungen verändern (lassen). Dem im Film höchst relevanten Aspekt der *Gender Fluidity* bzw. Nonbinärer Geschlechtsidentitäten soll in diesem Beitrag aber nicht näher nachgegangen werden, obwohl Regisseurin und Schauspielende das intentionale und permanente Überschreiten von Geschlechterrollen wie den Bruch mit tradierten Erwartungshaltungen zu geschlechtlich codierten Verhaltens- und Erscheinungsformen wirkungsmächtig inszenieren. Hier soll es im Folgenden nämlich vor allem um die Ma-

---

<sup>17</sup> Interview mit Ducournau 1:40-2:15.

terialität und Veränderbarkeit von Körpern an und auf der Grenze zwischen organischen und *non-organischen*, also biologischen und *technologischen* Komponenten gehen. Denn Alexia scheint nicht nur definitionsoffen hinsichtlich geschlechtlicher Zuschreibungen, sie überschreitet auch die Schwelle zwischen Mensch und *Maschine*. So ist, wie der Titel und die Synopse des Films aussagen, *Titan* nicht nur von Beginn an integraler Bestandteil von Alexias Körper, das hitze- und korrosionsbeständige Metall entwickelt auch eine Eigenmacht und zeugt von überraschender Potenz. Denn nach dem Verkehr mit einem Showcar – einer audiovisuell an sakraler Ästhetik orientierten ‚befleckten Empfängnis‘<sup>18</sup> – trägt die Protagonistin ein hybrides, metallenes Baby in sich, das auch ihre eigene *cyborgene Identität* widerspiegelt.

## II. Titan: Eine Metallurgie menschlicher Körper

Neben allen fruchtbaren Grenzirritationen, welche *TITANE* bietet, ist die zwischen Mensch und Maschine vielleicht die gravierendste. Der Film lässt sich damit auch als ein vehement vorgetragenes Plädoyer für die Nähe und Verwandtschaft zum *technologischen Anderen*, zu den maschinellen Objekten und künstlich erzeugten Dingen lesen. Metall und daraus hergestellte Gegenstände scheinen dabei im Film nur eine andere Form „lebhafter Materie“<sup>19</sup> zu sein, wie sie in aktuellen neomaterialistischen und posthumanistischen Positionen verstanden wird.<sup>20</sup> Jede Form von Materie besitzt hier zwar eigene und sehr spezifische Eigenschaften, aber nonhumane Materie, wie etwa das Metall Titan und die aus ihm bestehenden künstlichen Artefakte und Maschinen, sind *ontologisch* als keine anderen als die organischen und damit auch menschlichen Existenzformen zu verstehen. So meint Braidotti, „that all matter or substance is one and immanent to itself. This means that the posthuman subject asserts the material totality of and interconnection with all living [and nonliving] things.“<sup>21</sup> Maschinelle Komponenten, Metalle und andere Werkstoffe sowie artifizielle Objekte im Allgemeinen erscheinen hier nur als eine

<sup>18</sup> So wird Alexia auf dem Rücksitz eines getunten und geflammten *Muscle Cars* gezeigt, wo sie, mit um die Arme geschlungenen Anschnallgurten, quasi in gekreuzigter Pose, mit dem Fahrzeug auf sexuelle Weise ‚verkehrte‘. Hierbei wird auf ihrem Oberkörper der tätowierte Spruch – „Love is a dog from hell.“ – sichtbar, wodurch sich eine diabolische Umdeutung und Überlagerung der theologischen Bildmotive von Marias Empfängnis wie des gekreuzigten Christus vollzieht. Choralartiger Gesang und Kirchenglocken rahmen die Szene entsprechend. (Vgl. *TITANE* 15:05-15:50.)

<sup>19</sup> Jane Bennett: *Lebhafter Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz 2020.

<sup>20</sup> Vgl. z.B. Rick Dolphijn/Iris van der Tuin: *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, Michigan: Open Humanities Press 2012; Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): *Posthuman Glossary*. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018.

<sup>21</sup> Braidotti: *Posthuman Knowledge*, S. 47.



weitere Ausdrucksform der Welt, als weitere Möglichkeit der Entbergung, der Hervorbringung von Wirklichkeit, wie schon Heidegger andeutet: „Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik.“<sup>22</sup> Posthumanistische Denker:innen, wie Katherine Hayles oder Bradley Onishi, knüpfen an diese egalitäre Betrachtung von organischen und mechanischen Existenzweisen an,<sup>23</sup> aber der Medienphilosoph John Durham Peters bringt die neomaterialistische Perspektive wahrscheinlich am prägnantesten auf den Punkt: „We are not only surrounded by the history-rich artifacts of applied intelligence; we also *are* those artifacts [...]. Microbes and bits are both media of existence.“<sup>24</sup> Mikroben, Menschen und Maschinen sind nach Posthumanismus und Neomaterialismus nicht prinzipiell differente Entitäten, sondern eher verwandte und verbundene Ausdrucksformen einer sich selbst organisierenden Materie.<sup>25</sup> Gerade im direkten Vergleich mit organischen Wesen gehorcht auch Technologie quasi-evolutionären Entwicklungsprinzipien, steht in Beziehung zu menschlichen oder anderen Umweltfaktoren und bringt damit ebenfalls potente, diverse und lebendige Existenzweisen hervor, wie auch TITANE zu zeigen versucht.

Wie stellt sich diese Grenzauflösung zwischen Mensch und Maschine im Film nun dar? Ducournau zeigt deren prinzipielle Gleichrangigkeit bzw. Substituierbarkeit, indem sie die menschlichen Akteur:innen maschinenartig inszeniert und gleichzeitig die metallischen Objekte als aktiv und zeugungsmächtig darstellt. So wird in TITANE von Beginn an die Intimität und subkutane Nähe des Metalls als ein zentrales Element im Werdensprozess ihrer Protagonistin/ihres Protagonisten vorgeführt. Der Unfall und die medizintechnische Intervention als Ursprungszene,<sup>26</sup> welche Alexia mit Titanimplantat und Narbe kennzeichnen, weisen die Technik als kuratives und prothetisches Mittel der *Kompensation* menschlicher Mängel aus. Es kommt

<sup>22</sup> Martin Heidegger: „Die Frage nach der Technik“. In: Ders.: *Gesamtausgabe, Bd. Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 2000 (1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976), S. 5–36, hier: S. 16.

<sup>23</sup> Vgl. Katherine N. Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago u.a.: The University of Chicago Press 1999; Bradley B. Onishi: „Information, Bodies, and Heidegger: Tracing Visions of the Posthuman“. In: *Sophia*, 50 (2011) Heft 1, S. 101–112.

<sup>24</sup> John Durham Peters: *The marvelous clouds: toward a philosophy of elemental media*. Chicago u.a.: The University of Chicago Press 2016, S. 52.

<sup>25</sup> Braidotti hebt etwa den Abbau von einer anthropozentrischen Hierarchie und Sonderstellung hervor, welche durchaus die Unterschiede zwischen den verschiedenen humanen und nonhumanen Wesen anerkennt, aber dennoch auf eine strukturelle Gemeinsamkeit abhebt: „[T]he proper subject of the posthuman convergence is not ‚Man‘, but a new collective subject, a ‚we-are-(all)-in-this-together-but-we-are-not-one-and-the-same‘ kind of subject.“ (Braidotti: *Posthuman Knowledge*, S. 54.)

<sup>26</sup> Vgl. 02:00-04:25.

zu einem traumatischen Ereignis: dem Autounfall, welcher stellvertretend für die wenig haltgebende und sicherheitsstiftende Beziehung Alexias zu ihrem Vater und allen anderen Beziehungspersonen am Anfang der Handlung steht. Die emotionale Gewalt in der Familie, insbesondere die soziale Kälte des Vaters, welcher beinahe jede Form von verbaler wie körperlicher Kommunikation mit seiner Tochter vermeidet sowie die akute physische Bedrohung anderer Menschen kompensiert Alexia dann mit eigener *Verhärtung*, einer metallischen Metamorphose, wie eben das titelgebende Titan, welches sich auch durch Widerständigkeit auszeichnet und dennoch unter hohem Druck und Hitze andere Formen annehmen kann.<sup>27</sup> Alexias Körper erscheint damit als plastisch verformbares Material, als eigenlogisches, aber dennoch nicht ausdefiniertes Substrat, welches sie selbst umgestalten kann, das aber auch als Reaktion auf eine häufig feindliche Umwelt erst in Form gebracht muss. Die Darstellung ihrer Physis ist damit eher Körper als Leib.<sup>28</sup> Eine beschreibbare Oberfläche, die im ersten Teil des Films als von Tätowierungen übersät gezeigt wird;<sup>29</sup> ein Produkt, welches sich durch Abspulen eines Tanzprogramms auf Tuningshows ausstellen lässt;<sup>30</sup> ein Automat, dessen Funktionszustand durch schubartige Energie- und Nahrungszufuhr aufrecht erhalten werden muss;<sup>31</sup> ein Motor, der auch in Momenten des Leerlaufs kaum Zuwendung oder Zärtlichkeit, durch sich selbst oder andere,<sup>32</sup> erfährt.

Vor allem ab dem Moment, da sich Alexia auf der Flucht befindet, zeigt sich ihr Körper als ein beinahe beliebig veränderbares Ausdrucksmedium. Das physische

<sup>27</sup> Offizielle Website des Films TITANE (2021).

<sup>28</sup> Die Unterscheidung von Leib und Körper bezieht sich hier auf die in Leibphänomenologie und Philosophischer Anthropologie differenzierte Betrachtung der menschlichen Existenz, welche zwischen einem eher instrumentellen Zugang zur eigenen Physis – ‚Körper haben‘ – und der Eigenschaft sich als leiblich erfahrendes Wesen zu begreifen – ‚Leib sein‘ – trennt. (Vgl. Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin u.a.: de Gruyter 1975.)

<sup>29</sup> Alexias Arme, Beine und Oberkörper sind von diversen Tätowierungen – Symbolen, Mustern, Schriftzügen – gezeichnet.

<sup>30</sup> Vgl. 06:30-8:00. Alexia performt regelmäßig als Tänzerin auf Car-Tuning-Messen. Der in dieser Szene aufgeführte Tanz auf bzw. mit einem entsprechend ausgestellten Auto repräsentiert dabei den explizit *männlichen Blick* auf eine bestimmte Form weiblich gelesener Körper, die, in gleicher Weise wie die getunten Gefährte, objektifiziert und fetischisiert werden.

<sup>31</sup> Alexias Nahrungsaufnahme ist stets gehetzt, nie genießend, schaufelnd und schlingend, das Besteck wird meist mit Fäusten umklammert. Nahrungsmittel erscheinen so nur als Treibstoff, um die eigene Körpermaschine ‚am Laufen zu halten‘ (vgl. 17:10-18:50; 49:30-50:00).

<sup>32</sup> Die Berührungen, welche Alexia durch andere oder sich selbst erfährt, sind vor allem mechanisch, rabiat oder eben explizit gewaltvoll. Etwa beim Waschen des eigenen Körpers (vgl. 08:15-09:15) oder dem Versuch der selbstinduzierten Abtreibung (vgl. 22:30-23:20). Aber auch in den intimen Begegnungen mit einer Kollegin (vgl. 19:15-20:30) erleidet ihr eigener (sowie auch der andere) Körper vor allem schnelle, harte oder sogar verletzende ‚Stimulierung‘.

Erscheinungsbild muss durch Wechsel der Kleidung, das Abbinden sekundärer Geschlechtsmerkmale, das Färben und Rasieren der Haare sowie durch Selbstverletzung und Verwandlung des eigenen Gesichts vollends dem inneren und äußeren Veränderungsdruck nachgeben.<sup>33</sup> Wie bei Alexia erscheinen auch alle anderen dargestellten Körper in TITANE so stets als kontingente, zurichtbare und zu trainierende Medien des Weltzuges, deren Erscheinungsbild und Funktionieren aber immer auch prekär, vulnerabel und mit unvermeidbaren Schmerzen verbunden ist. Nach posthumanistischer Lesart im Sinne von Hayles, Braidotti und Francesca Ferrando zeigt sich hier, dass Dasein immer eine notwendige Verkörperung impliziert, ein konkretes und materielles „embodiment“<sup>34</sup> und relationale „embedded[ness]“<sup>35</sup> in spezifische, doch keinesfalls nur stabilisierende Umwelten. Der eigene Körper muss also immer wieder neu angeeignet und performativ hergestellt werden, doch entzieht er sich gleichzeitig der absoluten Kontrolle, erzeugt eigene Widerstände und unvorhergesehene Reaktionen. Auch Alexias Ziehvater, Vincent, hält beispielsweise sein archaisches Ausdrucksmedium gestählter Männlichkeit nur durch das beständige Spritzen muskelaufbauender Anabolika und durch alkoholische Betäubung aufrecht, ohne sich jedoch wirklich gegen die Alterungserscheinungen und den Verschleiß wehren zu können.<sup>36</sup> Es lässt sich also sagen, dass die Verkörperungen in TITANE dadurch immer wie fehlerbehaftete und reparaturbedürftige Maschinen wirken, deren Steuerungs- und Grenzverhältnisse<sup>37</sup> niemals endgültig definiert werden können.

Doch das Maschinelle und die Technologie haben in dem Film noch eine andere, spiegelbildliche Bedeutung. Denn in dem gleichen Maße, wie die menschlichen Akteure maschinenartig inszeniert werden, erscheinen umgekehrt die künstlichen Objekte ungemein lebendig, eigenmächtig und vital. Und gerade für Alexia sind eben jene Maschinen, das Metall und die Werkzeuge häufig die verlässlicheren und bevorzugten Beziehungspartner. Bis zu einem gewissen Grad stiften die technologischen Anderen weit mehr Vertrauen und Sicherheit, als es die Menschen in Alexias Leben können. So schützen die künstlichen Objekte etwa ihren fragilen Schädelknochen, sind probates Mittel der Selbstverteidigung und Mordinstrument sowie sogar präferierte Partner für Lustgewinn und sexuelle Befriedigung. Und genau hier zeigt sich die Besonderheit von Ducournaus Film. Denn die Maschinen werden als erschreckend aktiv und von ungewöhnlicher Potenz dargestellt, was gegen die

---

<sup>33</sup> Vgl. 32:20-35:05.

<sup>34</sup> Francesca Ferrando: *Philosophical Posthumanism*. London u.a.: Bloomsbury Academic 2020, S. 154.

<sup>35</sup> Braidotti: *Posthuman Knowledge*, S. 53.

<sup>36</sup> Vgl. 43:00-44:15; 49:25-49:45; 1:16:50-1:17:30.

<sup>37</sup> Vgl. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham u.a.: Duke University Press 2007.

moderne Mensch/Maschinen-Dichotomie verstößt, welche gerade auf der *Passivität*, *Objekthaftigkeit* und *Zuhandenheit* von Apparaten, Werkzeugen und Technologie im Allgemeinen basiert.<sup>38</sup> Die Agentialität der Maschine wird dabei gerade nicht, wie bei klassischen Genvertretern<sup>39</sup>, in Form digitaler KI oder anthropomorpher Roboter, sondern auch bei Alltagsgegenständen, wie etwa Automobilen, sichtbar. Die *Vitalität* und *Virilität* der maschinellen Objekte ist zudem im Film nicht nur im metaphorischen Sinne gemeint, sondern äußerst real. Denn die Handlungs- und Zeugungsmacht des metallenen Gegenübers führt bei Alexia nach einem intimen Intermezzo mit einem *Showcar* nämlich zu einer unerwarteten und ungewollten Schwangerschaft.<sup>40</sup> So irritierend diese Bilder eines Artgrenzen überschreitenden Kontakts und ihrer Folgen auch sind, so lassen sie sich aber, der hier vertretenen Lesart nach, programmatisch für den Versuch von Ducournaus Film verstehen, menschliche und maschinelle Wesen nicht als prinzipiell verschiedene, sondern *verwandte Ausdrucksformen materieller Wirklichkeit* zu begreifen. Und dieser Umstand macht TITANE nun besonders anschlussfähig für neomaterialistische Perspektiven und posthumanistische Philosophie, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

### III. Titanische Gabe: Menschwerdung als Technogenesis

In der Transformation Alexias über den Verlauf der Handlung entfaltet sich so eine Beziehung zwischen Mensch und Maschine, welche sich explizit gegen den traditionellen Konflikt und damit die moderne Dichotomie anthropologischer versus technologischer Wesen stellt. Anstatt die Maschine, mit Donna Haraway gesprochen, als Antagonismus, als unmenschliches Gegenüber, das verehrt oder gefürchtet werden muss, zu begreifen, zeigt sich in TITANE eine strukturelle Verwandtschaft, *kinship*,<sup>41</sup> mit den Maschinen: „The machine is not an *it* to be animated, worshipped, and dominated. *The machine is us*, our processes, an aspect of our embodiment. We can be responsible for machines; *they* do not dominate or threaten us.“<sup>42</sup> Technische Objekte sind nach diesem Verständnis vielmehr anorganische

<sup>38</sup> Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015.

<sup>39</sup> In den Filmen *HER* (Regie und Drehbuch: Spike Jones, USA, Annapurna Pictures 2013) oder *EX MACHINA* (Regie und Drehbuch: Alex Garland, UK/USA, Film4/ DNA Films, 2015) wird die Mensch/Maschinen-Differenz genretypisch verhandelt, indem erst die vermeintliche Nähe und Ähnlichkeit mit dem Humanen inszeniert wird, um dann letztlich doch mit inszenatorischen Bekenntnissen von Inkompatibilität oder Antagonismus zu enden.

<sup>40</sup> Vgl. 14:10-16:10.

<sup>41</sup> Vgl. Haraway: *Staying with the trouble*, S. 2.

<sup>42</sup> Haraway: *Cyborg Manifesto*, S. 180.

„companion species“<sup>43</sup>, Mitgeschöpfe. Diese strukturelle Hybridität und technologische Geschwisterlichkeit menschlicher Existenz wird in Ducournaus Film überdeutlich. Anhand der cyborgenen Protagonistin, die qua Amalgamierung mit dem titelgebenden Metall ihre Entwicklung beginnt und am Ende ein lebendiges Cyborgbaby zur Welt bringt, dessen metallisch glänzende Wirbelsäule die funktionale Integration des mütterlichen Titanimplantats in den eigenen Organismus widerspiegelt,<sup>44</sup> zeigt sich, mit Catherine Waldby gesprochen, Menschwerdung als Technogenesis, wie sie etwa auch in modernen Bio-/Technologien sichtbar wird:

*The VHP [Visible Human Project], the Human Genome Project, tissue engineering, in-vitro fertilisation procedures, cloning – each of these plays off the openness of the human to modes of engineering and technogenesis. Each demonstrates that the point of human origin, whether phylogenic or ontogenic, the origin of species-being or of a particular organism, is susceptible to technical production, the human not as inventor but as invention.*<sup>45</sup>

Was filmisch als die Entstehung eines „natural born cyborgs“<sup>46</sup> inszeniert wird, verweist so auf die immer schon bestehende unheimliche Intimität von Mensch und Maschine. So sind maschinelle Elemente, artifiziell erzeugte Komponenten und damit anorganische Materie insgesamt stets integraler Bestandteil humaner Körper. Bei der Genese menschlicher Individuen wie auch der Spezies kommen und kamen konkrete Technologien auf epistemologische wie evolutionäre Weise zum Einsatz, die gegenwärtig wie in der Vergangenheit menschliches Dasein prägen. Der Mensch muss somit als *Erfindung*, als konstruierte Daseinsform begriffen werden. Diese im Film dargestellte Differenzauflösung lässt sich so als posthumanistisches Plädoyer eines gemeinsamen Ursprungs und Werdens von Mensch und Maschine lesen. TITANE scheint damit im Sinne eines strukturell kokonstitutiven und koevolutionären Entwicklungsprinzips anthropologischer und technologischer Wesen zu argumentieren.

Wie lässt sich nun eine solche „sympoietische“<sup>47</sup> Evolution auch über die konkrete filmische Umsetzung hinaus verstehen? Die strukturelle Interdependenz von

<sup>43</sup> Donna Haraway: *Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.

<sup>44</sup> Vgl. 1:35:30-1:38:15.

<sup>45</sup> Catherine Waldby: *The Visible Human Project: Informatic Bodies and Posthuman Medicine*. London u.a.: Routledge 2000, S. 161.

<sup>46</sup> Andy Clark: *Natural-Born Cyborgs*. New York: Oxford University Press 2004.

<sup>47</sup> Haraway benutzt den Terminus *Sympoiesis* im Sinne eines „making-with“ (Haraway: *Staying with the trouble*, S. 5.) und grenzt sich damit von dem Konzept der *Autopoiesis* ab, welche von allein selbstgesteuerten Entstehungsprozessen ausgeht. „Poiesis is symchthonic, sympoietic, always partnered all the way down, with no starting and subsequently interacting ‚units.‘“ (Ebd., S. 33.)

Mensch und Technik kann dabei besonders gut anhand der Rekonstruktion einer gemeinsamen Entstehungsgeschichte nachvollzogen werden. So gibt es nämlich zahlreiche Argumente für eine grundlegende und tiefgreifende Koevolution der menschlichen und maschinellen Spezies, wie sie dann in TITANE so beeindruckend visualisiert werden. Stellvertretend für diese vielfältigen Hinweise aus ganz unterschiedlichen Fachrichtungen und Disziplinen sollen hier vor allem drei Argumente angeführt werden: ein *evolutions-geschichtliches*, ein *archäo-anthropologisches* und abschließend ein *mythologisches*, was uns letztlich wieder auf den Titel und die Botschaft des Filmes zurückführen wird.

### a) Samuel Butlers Evolutionsgeschichte ‚mechanischer Säugetiere‘

Nur wenige Jahre nach der Ersterscheinung von Darwins *Origin of Species*<sup>48</sup> veröffentlichte der Schriftsteller Samuel Butler mehrere polemische Essays, in welchen er, ausgehend von der Evolution tierischer und pflanzlicher Arten, auch die Entstehung der Maschinen als Ergebnis evolutiver Ausdifferenzierung begriff. Diese ließen sich, seiner Meinung nach, ebenfalls in verschiedene Arten, Gattungen, Familien und Subspezies klassifizieren.<sup>49</sup> Diese unterschiedlichen „Typen maschinellen Lebens“<sup>50</sup> seien dabei aufs Engste mit dem der Menschen verknüpft, da letztere beständig für neuen Nachwuchs und die Kreation bzw. Innovation neuer und weiterentwickelter Arten sorgen würden. Anhand der Evolutionsgeschichte von Zeitmessgeräten, welche von großen und stationären zu immer kleineren und mobilen Spezies evolvierten, illustriert Butler also durch die Sukzession von Kirchturmuhren zu Standuhren und dann Taschenuhren eine parallele Entwicklung biologischer und technologischer Spezies, welche beide einem beständigen Selektionsdruck und veränderten Umweltbedingungen unterliegen, der sie jeweils zur Anpassung zwingt oder aussterben lässt.<sup>51</sup> Das Evolvieren von Mensch und seinen Werkzeugen vollzieht sich dabei nicht nur nach ähnlichen Gesetzen sondern in *gegenseitiger Abhängigkeit*. Denn auch die Menschen seien, wie es Butler formuliert, „[...] children of the plough, the spade, and the ship; we are children of the extended liberty and

<sup>48</sup> Charles Darwin: *The origin of species. By means of natural selection. Or the Preservation of favoured races in the struggle for life*. London 1859.

<sup>49</sup> Vgl. Samuel Butler: „Darwin Among the Machines“. In: Ders.: *A first year in Canterbury settlement with other early essays*. London 1914, S. 180–185, hier: S. 180.

<sup>50</sup> „If we revert to the earliest primordial types of mechanical life, to the lever, the wedge, the inclined plane, the screw and the pulley, or (for analogy would lead us one step further) to that one primordial type from which all the mechanical kingdom has been developed, we mean to the lever itself, and if we then examine the machinery of the Great Eastern, we find ourselves almost awestruck at the vast development of the mechanical world, at the gigantic strides with which it has advanced in comparison with the slow progress of the animal and vegetable kingdom.“ (Ebd.)

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 181.

knowledge which the printing press has diffused.”<sup>52</sup> Er verweist damit auf eine tiefe kultur-technologische Entwicklungsgeschichte, in der exzeptionelle und universelle menschliche Eigenschaften eigentlich erst mit und nur durch spezifische technische Medien hervorgebracht werden. Auch *homo sapiens* ist damit ein Produkt der technologischen Umwelt und Artefakte, die auf die anthropologische Entwicklung einwirken. „These *things* made us what we are.“<sup>53</sup>, schreibt Butler. Menschliche und maschinelle Evolution scheinen also unauflöslich verwoben: „The fact is that our interests are inseparable from theirs, and theirs from ours. Each race is dependent upon the other [...]“<sup>54</sup>

So soll diese wechselseitige Beeinflussung und interdependente Evolution aber nicht erst das Ergebnis einer mit der Moderne einsetzenden Dominanz der artifiziellen, zweiten Natur sein, welche die erste ‚rein natürliche‘ überlagert. Stattdessen verweist Butler mit seiner Reklassifizierung des *homo sapiens* als nicht bloßes Säuge- und Wirbeltier, sondern „*mechanisiertes* Säugetier“<sup>55</sup> auf die grundlegende artifizielle Verfasstheit des Menschen *von Beginn an*. Damit stellt Butler eine frühe wichtige, wenn damals vielleicht auch eher polemische, Referenz für die strukturelle Koevolution von anthropologischem und technologischem Leben dar, wie sie mittlerweile aber auch durch archäologische und paläoanthropologische Rekonstruktionen sowie einer Philosophie und Geschichte des Geistes begründet werden.

## b) Werkzeuge zur Erfindung des Menschen

So beschreibt der Archäologe Lambros Malafouris in seinem Werk *How things shape the mind* etwa, wie sich mit dem Beginn der Nutzung erster Faustkeile eine gemeinsame Evolution von menschlichem Geist über und durch die verwendeten Steinwerkzeuge vollzieht.<sup>56</sup> Anhand archäologischer Fundstücke lassen sich nämlich *parallele* Entwicklungsschübe von physiologischen, sozialen und technologischen Strukturen der frühen Hominiden rekonstruieren, wovon Malafouris ableitet, dass humanes Denken, Sprache und komplexere Sozialformen *synchron* und damit erst durch die prozessuale Inkorporierung von Werkzeugen evolvieren konnten. Er spricht auch deshalb vom „handmade mind“<sup>57</sup> und definiert den Menschen als eine

<sup>52</sup> Samuel Butler: „Lucubratio Ebria“. In: *A first year in Canterbury settlement with other early essays*. London 1914, S. 186–194, hier: S. 191.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Butler: *Darwin among the machines*, S. 185.

<sup>55</sup> Butler: *Lucubratio Ebria*, S. 188.

<sup>56</sup> Vgl. Lambros Malafouris: *How things shape the mind. A theory of material engagement*. Cambridge u.a.: MIT Press 2013, S. 153–177.

<sup>57</sup> Ebd., S. 153.

„Cyborg Species“<sup>58</sup>, die mit Einsetzen der Anthropogenese nur qua technischer Objekte die Welt und sich selbst erschließen konnte.

André Leroi-Gourhan und Bernard Stiegler argumentieren ganz ähnlich, wenn sie eine gleichzeitige und wechselseitige Evolution von *Kortex* und *Silex*, von Gehirn und Feuerstein beschreiben.<sup>59</sup> Ihrer Meinung nach ist es erst eine Externalisierung des Selbst, das Außer-sich-Setzen mittels des Werkzeuges, also die Auslagerung der Innenwelt auf das Objekt, wodurch menschliches Gedächtnis und Bewusstseinsentwicklung möglich wurden.<sup>60</sup> Insbesondere Stiegler plädiert vor dem Hintergrund der artefaktreichen Frühgeschichte des *homo sapiens* dafür, „die Anthropologie als Technologie zu begreif[en]“<sup>61</sup> und damit den Menschen nicht als Erfinder, sondern *Erfindung* zu verstehen, als ein Produkt seiner eigenen Werkzeuge.

### c) Technik als titanische Gabe am Anfang der Anthropogenese

Dieser Sachverhalt lässt sich abschließend auch anhand der griechischen Mythologie nachzeichnen, welche so den Bogen zum besonderen Mensch-Maschinen-Verhältnis in TITANE zurückschlägt. Der Technikphilosoph Bernard Stiegler macht nämlich darauf aufmerksam, dass schon in der griechischen Schöpfungsgeschichte die strukturell prothetische, auf die *Technik angewiesene* Natur des Menschen deutlich wird. Denn es ist laut griechischer Anthropogenie Prometheus, der vorausdenkende und doch am Ende von den anderen Göttern bestrafte *Titan*, welcher den Menschen das Feuer und die *tekhne* zur Kompensation ihrer ursprünglichen Mängel übergibt. So heißt es in den Quellen über die Entstehung des Menschen, welcher nach der Verteilung aller Kräfte unter den irdischen Geschöpfen nur mangelhaft ausgestattet schien:

*[N]un kommt [...] Prometheus, die Verteilung zu beschauen, und sieht die übrigen Tiere zwar in allen Stücken weislich bedacht, den Menschen aber nackt, unbeschuht, unbedeckt, unbewaffnet [...]. Gleichermassen also der Verlegenheit unterliegend, welcherlei Rettung er dem Menschen noch ausfände, stiehlt Prometheus die kunstreiche Weisheit (ten enteknen sophian) des Hephaistos und der Athene, nebst dem Feuer [...]. Die zum Leben notwendige Wissenschaft also erhielt der Mensch auf diese Weise [...].*<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 177.

<sup>59</sup> Vgl. Stiegler: *Technik und Zeit*, S. 190.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>61</sup> Ebd., S. 128.

<sup>62</sup> Ebd., S. 246. (Hvh. J. P.)



Stiegler hebt also durch Verweis auf die griechische Ursprungsgeschichte hervor, dass der Mensch nach seiner Erzeugung gar nicht aus eigener Kraft lebensfähig war und erst der *titanischen Gabe der Technik* bedurfte, um überhaupt in der Welt bestehen zu können. Der Mythos macht damit die *Angewiesenheit auf Prothesen* von Beginn an kenntlich.<sup>63</sup> Ab dem Moment der menschlichen Entstehung sind die künstlichen Objekte, die Werkzeuge und Maschinen untrennbar mit dem anthropologischen Dasein und der humanen Werdensgeschichte verknüpft. Die Technik ist so überlebensnotwendiger „Ersatz“<sup>64</sup> und Kompensation eines „Seinsfehlers“<sup>65</sup>, welcher im Ursprung und Kern der Menschwerdung eingeschrieben ist. Und in dieser mythologischen Erzählung spiegelt sich dann auch Ducournaus filmische Erzählung.

So wie die Gabe des Titan Prometheus auf die *inhärente Künstlichkeit* des Menschen verweist, inszeniert auch TITANE einen modernen Mythos über die originäre Maschinenartigkeit ihrer Protagonistin. In beiden Geschichten gehören Technik und Mensch seit dem Entstehungsmoment zusammen – doch nicht als positive Gabe, sondern aus purer Notwendigkeit, zur Kompensation eines ursprünglichen Mangels, als Reaktion auf eine strukturelle Vulnerabilität und primäres Trauma. Anthropologie als Technologie und Technik als *conditio humana* zu begreifen, revidiert so letztlich die Idee heiler, heiliger oder widerspruchsfreier Subjektivierungsprozesse. Stattdessen ist menschliches Dasein von Beginn an gebrochen, prekär und angewiesen auf prothetische Stützen. Von dieser originären Hybridität aus gedacht, erscheint dann die den Film beschließende Geburt eines halb menschlichen, halb metallenen Babys nicht als Monstrosität, sondern als Ausdruck der schon immer auch technologischen und damit hilfsbedürftigen Entwicklungsgeschichte des Menschen.<sup>66</sup> Ein posthumaner Ursprung der sich in einer posthumanen Zukunft spiegelt. Titan und alle anderen künstlich wie kunstvoll erzeugten Metalle werden so nur zu einer von vielen möglichen Verkörperungen, welche zur Hervorbringung von diversen posthumanen Subjekten beitragen. Subjekte, die alle von der Hoffnung auf ein inkludierendes, schutzwährendes und liebendes Gegenüber getragen werden. Für diese Utopie plädierte schon Haraway in ihrem berühmten *Cyborg-Manifesto*: „We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender.“<sup>67</sup> Und diese Utopie lässt sich damals wie heute um die Hoffnung auf eine ‚monströse Welt‘ ohne die Exklusion unserer

---

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 253.

<sup>64</sup> Ebd., S. 254.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Vgl. 1:35:30-1:38:15.

<sup>67</sup> Haraway: *Cyborg Manifesto*, S. 181.

anderen prothetischen Anteile und nicht der Norm entsprechenden Subjekte erweitern. Oder in den Worten von Julia Ducournau, mit denen sie die Botschaft ihres Films in ihrer Dankesrede in Cannes bekräftigte: „Danke, dass ihr mit diesem Preis die Notwendigkeit einer inklusiveren und fluideren Welt anerkennt. [...] Danke, dass ihr die Monster zulässt.“<sup>68</sup>

## Filme

Crash: Regie und Drehbuch: David Cronenberg, CA, Alliance u.a. 1996.

Crimes of the Future: Regie und Drehbuch: David Cronenberg, CA/FR/UK/GR, Sphere Films u.a. 2022.

Ex Machina: Regie und Drehbuch: Alex Garland, UK/USA, Film4/DNA Films 2015.

Her: Regie und Drehbuch: Spike Jones, USA, Annapurna Pictures 2013.

Raw: Regie und Drehbuch: Julia Ducournau, FR/BG, Wild Bunch 2016.

Titane: Regie und Drehbuch: Julia Ducournau, FR/BG, Kazak Productions u.a. 2021.

## Kurzbiografie

**Justus Pöttsch**, Dr. phil., forscht als Soziologe zum Spannungsverhältnis von Mensch-Natur-Technik an der Schnittstelle zwischen Sozial- und Umweltwissenschaften. Seine interdisziplinären Arbeiten widmen sich gesellschaftlichen Transformationsprozessen im Zuge ökologischer, technologischer und epistemologischer Disruptionen. Seine Forschungsschwerpunkte sind das Anthropozän, Trans- und Posthumanismen, Wissensgeschichte, Extra-/Terrestrik sowie Science-Fiction. Jüngste Veröffentlichungen umfassen Titel wie *The Call of Anthropocene: Resituating the Human through Trans- and Posthumanism. Notes of Otherness in Works of Jeff Vandermeer und Cixin Liu* (2021) sowie *(Re)Synchronisierung auf dem Boden der Tatsachen? Die Pedosphäre als Übersetzungsregion anthropologischer und geologischer Zeitlichkeit* (2022) oder *Der menschliche Körper zwischen technischer Überwindung und irdischer Verwurzelung. Polarisierende Körperbilder in Trans- und Posthumanismus* (2023). Seine Monographie *Die mehr-als-menschliche Gesellschaft. Auf der Suche nach einem neuen Weltverhältnis im Anthropozän* ist 2025 erschienen.

---

<sup>68</sup> Youtube: Rodrigo Vázquez. 17.07.2021. Julia Ducournau recibe la Palma de Oro de Cannes por „Titane“. 2:25-3:00. (letzter Zugriff: 28.02.2023)