

Anna Babka / Susanne Hochreiter (Hg.)

unter Mitarbeit von: Meri Disoski, Ursula Knoll,  
Julia Malle, Renaud Lagabriele, Maria Katharina Wiedlack

# Queer Reading in den Philologien

Modelle und Anwendungen

Mit 41 Abbildungen

V&R unipress  
Vienna University Press

# Inhalt

ANNA BABKA UND SUSANNE HOCHREITER	
Einleitung .....	11
MARA MATTUSCHKA alias MADAME PING PONG	
Primäre Sexualmerkmale sind vor allem grammatikalische Endungen .....	23
THEORIE/RAHMUNGEN	
ANDREAS KRASS	
Camouflage und Queer Reading	
Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian	
Andersens Märchen <i>Die kleine Meerjungfrau</i> .....	29
MERI DISOSKI	
Queer Reading! Aber wie?	
✓ Respondenz zum Beitrag von Andreas Kraß .....	43
✓ JULIA MALLE	
Text und Begehren	
Zu Andreas Kraß' Verständnis von Queer Reading .....	47
SABINE HARK	
Total normal?	
Queer Theorie in der Akademie .....	51
✓ BARBARA EDER	
»Queer Moment«	
Über die (Un-)Möglichkeit der Institutionalisierung queeren Wissens	
Eine Replik auf Sabine Hark .....	63
GUDRUN PERKO	
Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als	
Hintergrundfolie von Queer Reading .....	69
SUSHILA MESQUITA	
Gedanken zu queeren Lesepraxen	
✓ Eine Respondenz zu Gudrun Perko .....	89

ANTKE ENGEL »Vater Arsch« Was verletzt die Hetero-Norm? .....	93
ELAHE HASCHEMI YEKANI »I am often considered to be a funny kind of Englishman« Identitätssuche zwischen queerer Polyphonie und männlicher Rezentrierung in Hanif Kureishis <i>The Buddha of Suburbia</i> .....	107
ELISA HEINRICH UND JANA SOMMEREGGER Respondenz zu Elahe Haschemi Yekani »I am often considered to be a funny kind of Englishman« Identitätssuche zwischen queerer Polyphonie und männlicher Rezentrierung in Hanif Kureishis <i>The Buddha of Suburbia</i> .....	123
BEATRICE MICHAELIS Von <i>tarnkappe</i> , <i>nagele</i> und <i>gêr</i> <i>Das Nibelungenlied</i> oder: Was hat Sex mit Nation und Kanon zu tun? .....	129
REGINE KLIMPFINGER UND REGINE SCHWENDINGER Que(e)r durch das <i>Nibelungenlied</i> Respondenz zum Vortrag von Beatrice Michaelis .....	151
DAGMAR FINK Lese ich Cyborg, lese ich queer? .....	157
MARIA KATHARINA WIEDLACK Respondenz zum Beitrag von Dagmar Fink .....	171
SABINE SONNENSCHNEIN Text des Videos »heteronom 1« von Sabine Sonnenschein .....	179
WOLFGANG LEDERHAAS as queer as <b>wieland</b> .....	185
LENA BRANDAUER UND TOBIAS HEINRICH Respondenz zu Wolfgang Lederhaas' »as queer as <b>wieland</b> « .....	197
GERALD GREYENBERGER D-G-V gender junk[ie] .....	201
MATTHIAS MEYER Queer Readings – Queere Lektüren Ein Versuch .....	205

RENAUD LAGABRIELLE »Je vis dans un monde où plein de choses que je pensais impossibles sont possibles« »Queere Bedeutungen« in <i>Dans ma chambre</i> von Guillaume Dustan .....	221
ANNA BABKA Reading Kleist Queer Eine rhetorisch-dekonstruktive Lektüre von Kleists <i>Über das Marionettentheater</i> .....	237
BERICHTE/SPLITTER/WORKSHOPS	
STEFAN KRAMMER Performing Gender: (Un)Doing it Queer Ein Theaterworkshop als Geschlechter-Experiment .....	269
MATTHIAS SCHMIDT Zum Workshop von Hans Scheirl .....	273
✕ SABINE SONNENSCHNEIN Gesten in Mainstream-Hardcore-Pornofilmen Ein Workshop von Sabine Sonnenschein .....	275
SUSANNE HOCHREITER Stopp! Forumtheater und Queer Theory .....	279
MATTHIAS SCHMIDT UND KATHRIN BRANDL Queer Reading in den Philologien – Modelle und Anwendungen. Bericht zur Tagung vom 2.–5. November 2006 an der Universität Wien .....	285



*Cabinet 9 (Mara Mattuschka, Elisabeth Klocker, Gabriele Szekatsch): 60.000 sind begeistert!, 130 x 170 cm, Digitalmontage, Druck auf Canvas-Leinen, 2000*



*Cabinet 9 (Mara Mattuschka, Elisabeth Klocker, Gabriele Szekatsch): Die nackte Wahrheit, 130 x 170 cm, Digitalmontage, Druck auf Canvas-Leinen, 2004*

## Anna Babka und Susanne Hochreiter Einleitung

### Lesen, schreiben, queeren

Texte lesen ist kein unschuldiges Vergnügen. Die Zeiten der Deutungshoheiten sind allerdings vorbei und gerade deshalb verlangen Lektüren einiges ab, was lange Zeit getrost den Autoritäten überlassen wurde und immer noch gern überlassen wird: zuallererst dem Autor, der schon wissen wird, was er schreibt, dann dem Feuilleton, das weiß, was es lesen will, und nicht zuletzt den Professor\_innen, die nicht nur wissen, was der Text bedeutet, sondern auch, was der Autor oder auch die Autorin zu sagen intendierte. Dies so zu beschreiben mag polemisch sein, aber zielt auf eine Kritik an einem Denken, das systematisch eine heteronormative Ordnung herstellt und naturalisiert. Literaturwissenschaftler\_innen haben in der Schreibung der Literaturgeschichten, in der Kanonisierung von Werken und Autor\_innen, in der Wertung von Literatur und ihrer Interpretation zu der Negation und dem Verschweigen von antinormativen Geschlechtlichkeiten und Sexualitäten beigetragen und Lektürewesen präferiert, die dazu tendieren, Bedeutungen festzulegen und Texte so anderen Lesarten gegenüber zu verschließen. Zu den Aufgaben der Philologien gehört das (Ein-)Ordnen, Werten, Deuten. Das ist in der Fülle des erarbeiteten Wissens und der Deutungsangebote wertvoll. Zu kritisieren allerdings ist der apodiktische Gestus dominanter Positionen und Methoden, die sich institutionell, über die hierarchischen Strukturen des Literatur- und Wissenschaftsbetriebs, etablieren. Wie schon feministische Kritiken gezeigt haben, geht es nicht allein um Sprache oder um Formen und Inhalte literarischer Texte, sondern um Bedingungen des Schreibens und Lesens. Es geht außerdem um die (politischen) Zielsetzungen von Wissenschaft, um das, was sie zu Subjekten und Gegenständen macht.

Queer Theory fordert keine Toleranz und keine Inklusion der/des Anderen, sondern stellt klar, dass »ein Verständnis nahezu jeden Aspekts moderner westlicher Kultur nicht nur unvollständig sein muss, sondern in seiner Substanz beschädigt in dem Ausmaß ist, in dem es eine kritische Analyse moderner Definition von homo/heterosexuell nicht berücksichtigt«<sup>1</sup>. Die Arbeit queeren Denkens und queeren Lesens besteht also, wie Michael Warner es ausdrückt, darin, sich aktiv eine notwendigerweise und wünschenswerterweise queere Welt vorzustellen<sup>2</sup>, und, wie

- 1 KOSOFKSY SEDGWICK, EVE: Epistemology of the Closet. Berkeley 1990. 1. [unsere Übersetzung]
- 2 WARNER, MICHAEL: Introduction. In: ders. (Hg.): Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory. Minneapolis, London 1993. xvi.

wir ergänzen würden, ihre Existenz zu offenbaren. In Abwandlung eines Zitats: Das Himmelreich ist da.

Ob Queer Studies im deutschsprachigen Raum in akademischen Institutionen eine bessere Einbindung haben sollen oder nicht, ist Gegenstand gegenwärtiger Diskussionen, eine Antwort haben wir mit der Veranstaltung der Konferenz »Queer Reading in den Philologien« in gewisser Weise gegeben. Sicher in keinem programmatischen Sinn, sondern durch die Umsetzung allein, durch die Zeit und den Raum und die Menschen, die beteiligt waren. »Queer Reading in den Philologien« (2. bis 5. November 2006) war die erste Konferenz mit dem Fokus auf Queer Theory an der Universität Wien und die erste österreichweit<sup>3</sup>. Nach der Berliner Konferenz im Jahr 2004, die den Geisteswissenschaften<sup>4</sup> gewidmet war, lag der Fokus dieser Tagung auf den Philologien, die neben Philosophie, Soziologie, Politikwissenschaften und Geschichte zu den produktivsten Disziplinen in den Queer Studies zählen. Die Fokussierung kann als Einengung gesehen werden, war jedoch für uns eine sehr förderliche Konzentration auf konkrete Fragen und Probleme in einem konkreten Forschungsfeld. Unser Anliegen war es, den Blick auf die Umsetzung und Anwendung verschiedener theoretischer Überlegungen zu lenken: Wir wollten wissen, was queernde Lektüren literarischer Texte zu zeigen vermögen.

Eve Kosofsky Sedgwick, eine der wichtigsten Theoretiker\_innen der Queer Theory, hat viele zentrale Thesen in der Auseinandersetzung mit Literatur entwickelt. In dem Band *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction* werden Romane u.a. von Honoré de Balzac und Henry James analysiert. Andere Publikationen, wie *Between Men* und *Epistemology of the Closet*, arbeiten u.a. mit Klassikern der amerikanischen Literatur – wie etwa Herman Melvilles *Billy Budd*.

»Queer Reading« heißt die Methode, für die Kosofsky Sedgwick in *Between Men* ein Modell vorgestellt hat, die in Anlehnung und Nutzung von methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit erkennen lassen, die aufgrund der Konstruiertheit von »Männlichkeit«, »Weiblichkeit«, »Heterosexualität«, »Homosexualität« mit eingeschrieben sind.

Queer Reading wird als Lektüerverfahren verstanden, das auf alle kulturellen Texte angewendet werden kann. Der Textbegriff ist hier entsprechend weit gefasst

und bezieht neben Literatur und Film auch andere zeichenhaft zu deutende soziale und kulturelle Erscheinungen mit ein.

Dieser Dimension, die über den literarischen Text hinaus geht, haben wir versucht, durch die Zusammenarbeit mit Künstler\_innen Rechnung zu tragen. Die von ihnen gestalteten Workshops zusammen mit der Ausstellung künstlerischer Arbeiten direkt vor Ort sollte einerseits Kunst in einen wissenschaftlichen Kontext explizit einbeziehen und umgekehrt Wissenschaft mit künstlerischen Arbeiten konfrontieren. Der Umstand, dass in den Diskussionen auf die Kunstwerke immer wieder Bezug genommen wurde, sie aber nicht selbst im Mittelpunkt der Erörterungen standen, markiert den Punkt der Öffnung und der Grenzen zugleich, die durch das Thema der Veranstaltung, also die Fokussierung auf Literatur, gesteckt waren.

Was bedeutet »queer«? Kann es sich dabei um eine Eigenschaft von Personen, Dingen, Texten handeln oder beschreibt das Wort als Verb eine Tätigkeit? Wozu fragt ein queerendes Lesen? Sind es die »Schattengeschichten«, die geschriebenen und nicht-gemeinten Geschichten von unerlaubtem Begehren, nach denen wir suchen, oder nach einer Sprache, die es vermag, über die eigene Beschränktheit hinaus zu verweisen – auf den Raum jenseits binärer Logiken? Wie ist mit dem historisch fernen Text umzugehen? Und wie können wir die Überkreuzungen verschiedener Kategorien, nach denen Identitäten konstruiert und Menschen diskriminiert werden, verstehen und unterlaufen? Schließlich: In welcher Sprache können wir uns über all diese Fragen überhaupt verständigen, wenn die »theoretischen Sprachen sexuelle Identitäten nur in solcher Weise spezifizieren können, die die Ideologie der heterosexuellen Gesellschaft herstellen«<sup>5</sup>.

Die Teilnehmer\_innen haben diese und andere Fragen gestellt und nach Antworten gesucht, die dieser Band zu dokumentieren sucht, im Abdruck der Vorträge, Respondenzen, Bilder, Berichte und Reflexionen. Vieles von dem, was für diese Konferenz wichtig war, ist nicht zwischen zwei Buchdeckeln festzuhalten: die Gespräche, Begegnungen, das Lachen, Arbeiten, Streiten, Lieben – kurz: der »spirit«. Vielleicht aber lässt er sich trotzdem erahnen, zwischen den Zeilen: beim Lesen.

## Die Beiträge – Theorie/Rahmungen. Lektüren. Kunst. Berichte/Splitter

Queeres Lesen ist Lesen quer zu Kategorisierungen, Normierungen und Ordnungen. Zur komfortableren Orientierung unserer Leser\_innen im Band haben wir dennoch einige Strukturmomente eingeführt, die dem Aufbau des Bands freilich Form geben, jedoch keineswegs als strikte Trennungen oder Abgrenzungen verstanden werden sollen. Alle Texte und Arbeiten, die im Zusammenhang mit der Konferenz entstanden sind, wurden von uns im Band versammelt. Die zusätzlichen Artikel von Anna Babka und Renaud Lagabrielle wurden im Nachhinein aufgenommen, um das Spektrum von Queer Reading, wie es sich uns am Ende der

3 Kurz danach fand die Konferenz »Heteronormativität und Homosexualitäten« an der Johannes Kepler Universität in Linz statt (9. bis 11. Nov. 2006). [http://www.frauen.jku.at/Archiv/Veranstaltung/WS0607/input/pollaktagung\\_folder.pdf](http://www.frauen.jku.at/Archiv/Veranstaltung/WS0607/input/pollaktagung_folder.pdf) [Zugriff: 10.08.2008]

4 Internationale Konferenz »Queering the Humanities/Que(e)r durch die Geisteswissenschaften« an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2004.

5 WARNER, Introduction, xvi.

Tagung und als Resultat unserer gemeinsamen Reflexionsprozesse dargestellt hat, um signifikante Lektüren zu erweitern. Antke Engels Text, *Vater-Arsch. Was verletzt die Hetero-Norm?*, wurde erstmals 2002 im Katalog der Secession (Wien) zur Ausstellung von Ines Doujak publiziert und stellt ein multiperspektivisches Nachdenken über queere Kunstformen dar. Engels Text soll die Kurztexthe von Mara Mattuschka und Gerald Grestenberger, die für die Konferenz bzw. den Band entstanden sind, ergänzen.

Nach der Einleitung von ANNA BABKA und SUSANNE HOCHREITER folgt, gleichsam als kreativer Einstieg in queeres Schreiben/Lesen/Malen, MARA MATTUSCHKAS (alias Madame Ping Pong) Text *Maraaramarammar*, eine textuelle Liaison zu den für die Konferenz gemalten Doppelportraits »Mara« und »Aram«, eingeleitet durch das signifikante Motto Madame Ping Pongs: »Primäre Sexualmerkmale sind vor allem grammatikalische Endungen.« Und die müssen zuallererst *geschrieben* und dann *gelesen* werden. Wie das geht, soll überraschen und im Lektüreprozess ein wenig herausfordern.

### Theorie/Rahmungen

Mit Andreas Kraß, Sabine Hark und Gudrun Perko wird der theoretisch-methodologische aber auch der institutionelle Rahmen von Queer Studies, Queer Theory und Queer Reading abgesteckt. Angesichts der Rezeption von Hans-Christian Andersen bei Heinrich Detering wendet sich ANDREAS KRASS in seinem Artikel *Camouflage und Queer Reading* u.a. gegen Biografismen und Enthüllungshermeneutiken, die den Methoden und Zielen eines Queer Reading diametral entgegenstehen. In seiner eigenen Lektüre der kleinen Meerjungfrau sieht er die heteronormative Ordnung im Sinne der Herausbildung eines alternativen Modells einer sozialen Allianz in Frage gestellt. Er bilanziert, frei nach seinem Motto von Susan Sontag »In place of a hermeneutics we need an erotics of art«, dass der Kuss der Meerjungfrau ein zärtlicher sei und dass, wer ihn spüren möchte, eher der Erotik als der Hermeneutik der Kunst vertrauen müsse. (Respondenz: MERT DISOSKI und JULIA MALLE)

SABINE HARK fragt in *Total Normal? Queere Theorie in der Akademie* nach dem Ort der Queer Theory an deutschsprachigen Universitäten, nach dem Prozess von deren »Normalisierung« als Disziplin und den Konsequenzen, die sich daraus ergeben. Das Fazit ihrer Überlegungen verweist auf die notwendige Vorläufigkeit, auf das provisorische und damit auch dynamisch bleibende Moment von Queer Studies als Disziplin. (Respondenz: BARBARA EDER)

GUDRUN PERKO widmet sich den wissenschaftstheoretischen Grundlagen eines Queer Readings angesichts der Komplexität dessen, was unter Queer Theory verstanden werden kann. Sie diskutiert den Terminus »queer« und die verschiedenen Richtungen von Queer Theory im deutschsprachigen Raum. Am Beispiel von Heterosexualität und Heteronormativität untersucht sie u.a. Identitäten und Identitätspolitiken aus der Perspektive der »pluralen Variante« von Queer Theory, für deren Einsatz sie plädiert. (Respondenz: SUSHILA MESQUITA und ANNA STEGER)

Diesen theoretisch-methodologischen Rahmungen folgt eine Erkundung im künstlerischen Feld. ANTKE ENGEL reflektiert auf die Arbeit Ines Doujaks, »Vater Arsch«, ein Ausstellungsprojekt, das 2002 an zwei Orten stattgefunden hat, auf der Regenbogenparade am 29. Juni sowie in der Galerie und im Grafischen Kabinett der Secession. (Vater Arsch, 5.7.–1.9.2002). Drei einzelne fotografische Figuren Doujaks zum Thema Heterosexismus, die auf einem der Wägen bei der Parade zu sehen waren, bilden als Leihgaben einen Teil der Ausstellung *Queer Rrrr...* im Rahmen der Konferenz »Queer Reading in den Philologien« und sind im Band abgebildet. Antke Engel macht deutlich, dass es bei »Vater Arsch« um eine Konfrontation geht, die zeigt, dass die rigide und normativ-heterosexuelle zweigeschlechtliche Ordnung massive gesellschaftliche Auswirkungen hat: Sie organisiert Sprache, Wissen und Kultur, Familie, Staat und Ökonomie im weitesten Sinn. Doujaks Einsatz besteht nach Engel darin, soziale Differenzen und Identitäten nicht länger als hierarchisierte Klassifikationen zu fassen und ihre Geschichte der Diskriminierung, Ausgrenzung und Verwerfung, aber auch der Privilegierung und Auszeichnung umzuschreiben.

### Lektüren

Die Beiträge von Eli Haschemi Yekani, Beatrice Michaelis, Dagmar Fink, Wolfgang Lederhaas, Matthias Mayer, Anna Babka und Renaud Lagabrielle liefern, zumeist stark theoriegeleitet, queere Lektüren quer durch die Philologien. Am Beispiel des ersten Romans von Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia* von 1990, untersucht ELI HASCHEMI YEKANI die verschiedenen Konstruktionen von Männlichkeiten im zeitgenössischen Großbritannien vor der theoretischen Folie der Postcolonial Studies und der Queer Studies. Angeleitet durch die Frage, inwieweit Kureishis Text einen queeren Blick auf eine postkoloniale britische Männlichkeit, die oft als hybrid beschrieben wird, erlaubt, beschränkt sie ihre Perspektive nicht allein auf die Sexualität der Protagonist\_innen, sondern nimmt die Interdependenzen der Kategorien »Geschlecht«, »Rasse«, »Klasse«, aber auch »Nationalität« mit in den Blick. (Respondenz: ELISA HEINRICH und JANA SOMMEREGGER)

BEATRICE MICHAELIS zeichnet die Konstruktionsspuren einer heteronormativen Geschlechter- und Sexualitätsordnung im *Nibelungenlied* nach. Es geht ihr dabei um die Ungereimtheiten und Verwischungen, die den Text immer wieder stören und kanonisierte Lesarten zu irritieren vermögen. Zugleich widmet sie sich Fragen von tradiertem Textverständnis, Macht und Hierarchien im wissenschaftlich-disziplinären Kontext sowie der Rolle dieses Textes in der Zeichenökonomie des Nation-Building. (Respondenz: REGINE KLIMPFINGER und REGINE SCHWENDINGER)

DAGMAR FINK befasst sich in ihrer Lektüre mit Cyborgs – innerhalb von feministischen Theorien und Sciencefiction entworfene Figuren, die als hybrid gelten und weder Natur noch Kultur sind. Ihr Einsatz gilt dem Ziel, Identitätslogiken und binäre Konstruktionen, seien es jene von Geschlecht, Rassisierung oder Sexualität, zu unterlaufen. Doch deren Uneindeutigkeit ist nicht immer eindeutig. Fink problematisiert anhand der Lektüre von Marge Piercys *He, She, and It* die vielen Cyborgfiguren zugrunde liegende Vorstellung von Hybridität und fragt, ob die Figur der Cyborgs überhaupt bruchlos und unmittelbar für queere Anliegen, für queere Lektüren produktiv werden kann. (Respondenz: KATHARINA MARIA WIEDLACK).

WOLFGANG LEDERHAAS versucht in seiner verque(e)ren Lektüre der *Novelle ohne Titel* von Christoph Martin Wieland, das einzulösen, was mancherorts als Aufgabe der »Queer Studies« angesehen wird: Eine bestimmte Identität des Begriffs »queer« zu verstimmen, damit zugleich die Selbstverständlichkeit eines »Queer Readings«, des Leseakts selbst, zu problematisieren und die Methoden und institutionellen Grenzen der Philologie zu befragen. Die *Novelle ohne Titel* tut dies nicht von selbst, erst die Reflexion auf den Akt der Lektüre ist möglicherweise dazu angetan, eine Allegorie des Lesens zu Tage zu bringen, die die *Novelle* ist. (Respondenz: LENA BRANDAUER und TOBIAS HEINRICH)

MATTHIAS MEYER unternimmt drei Versuche einer queeren Lektüre – in den ersten beiden nimmt er literarische Texte in den Blick, im letzten ein Kunstwerk. Im mittelalterlichen *Prosa-Lancelot* widmet er sich der zentralen Männerfreundschaft von Lancelot und Galahot, in *Heimito* von Doderers *Ein Mord, den jeder begeht* der Freundschaft zwischen dem Romanhelden Conrad Castiletz und seinem Lehrer Albert Lehnder. Schließlich analysiert er die männlichen Aktskulpturen des englischen Bildhauers Alfred Gilbert. Meyer, der These von Kosofsky-Sedgwick folgend, »that queer should signify only when attached to the first person«, untersucht, was diese Lektüren bei ihm als Leser bewirken (können), wo sie Perspektiven eröffnen und wo ihre Grenzen liegen (können und müssen).

RENAUD LAGABRIELLE liest *Dans ma chambre*, Guillaume Dustans erotische Autobiografie, in queerer Perspektive. Dabei geht es ihm nicht um ein Queer Reading im Sinne eines Leseverfahrens, das nach queeren Subtexten unter einer heterozentrischen Textoberfläche sucht. Vielmehr versteht er unter Queer Reading eine Lesart, in der es darum geht, queere Potenziale bzw. queere Bedeutungen in literarischen Werken herauszulesen und zu interpretieren, in denen das Begehren der Figuren bzw. ihre Lebens- bzw. Liebespraktiken explizit queer verhandelt werden. Folglich versucht Lagabrielle zu zeigen, wie in *Dans ma chambre* eine Reihe von queeren Bedeutungen transportiert wird. Queere Bedeutungen widersetzen sich der heteronormativen Ökonomie, indem sie die unaufhörlich entstehende Verschiebung zwischen Geschlechterkonstruktionen, erotischen Identitäten und sexuellen Praktiken sichtbar machen und dadurch die Macht- und Wissensverhältnisse in Frage stellen und zum Schwanken bringen.

ANNA BABKA bezieht sich in ihrem Text *Reading Kleist Queer* auf jenen theoretischen Zug eines Queer Readings, in dem, nach Andreas Kraß, das dekonstruktive Potenzial bzw. die queere Semiotik der literarischen Texte in den Blick genommen wird. Sie versucht in ihrer Lektüre des Kleistschen Marionettentheaters dieses Potenzial über dekonstruktive Textbewegungen lesbar zu machen. Entscheidend für eine solche Lektüre sind theoretische Vorannahmen, wie sie von Paul de Man entwickelt wurden, der die Dekonstruktion des figurativen Gestus der Sprache über deren *mechanische* Abläufe, deren *machinelike performance* darstellt. In Anlehnung an diesen von de Man beschriebenen Gestus der Texte, der die Möglichkeit des Erkennens unterbricht und die Identität des Subjekts bedroht, verhandelt Babka jene Stellen in Kleists Text, an denen die Maschine gleichsam »aus den Fugen gerät«.

### Kunst

Nicht *zwischen den Zeilen*, sondern *zwischen den geschriebenen Beiträgen* des vorliegenden Bandes finden sich in loser Anordnung zum einen die künstlerischen Beiträge und Arbeiten zur Tagung, also Bilder, Fotos, Installationen, Skulpturen, zum anderen fotografische Momentaufnahmen des Tagungsgeschehens selbst. Obwohl das Lesen der Kunst nicht im Zentrum der Tagung stand, wurde eines deutlich, oftmals sogar spürbar: die intrinsische Verwobenheit queerer Kunst und queerer Wissenschaft. Das Fremdwort *intrinsisch* ist an dieser Stelle stimmig, weil es »von innen her kommend« bedeutet. Intrinsische Eigenschaften gehören zum Gegenstand selbst und machen ihn zu dem, was er ist. Queer Theory ist von innen her kommend durch künstlerische Arbeiten inspiriert und mit künstlerischen Arbeiten verbunden – wie z.B. mit Performancekunst, Film- und Videokunst, aber auch mit bildender Kunst und Malerei. Umgekehrt beschäftigen sich zahlreiche Künstler\_innen mit den Ideen und Erkenntnissen der Queer Theory. Sie setzen deren Thesen in verschiedene Medien um, suchen und finden neue Kontexte und bilden auf diese Weise gleichsam eine weitere Reflexionsebene und ein innovatives Potenzial auch in Hinblick auf konkrete (politische) Handlungsstrategien.

Das Wissen um dieses Naheverhältnis hat gleich zu Beginn unserer konzeptuellen Vorbereitungen den Wunsch hervorgebracht, diese Nähe auch im Rahmen der Tagung zu erzeugen, beide Bereiche miteinander zu konfrontieren und sie gemeinsam rezipierbar zu machen. Wenn die theoretischen Ansätze, um die es in der Tagung ging, Identität als prozessual, als hybrid, als Kreuzungspunkt verschiedener identitärer Achsen zu beschreiben versuchten, so entwarfen die Künstler\_innen auf faszinierend unterschiedliche Weise Möglichkeiten des künstlerischen Umgangs mit eben diesen Durchkreuzungen und Dekonstruktionen binär angelegter Kategorisierungen – wie jener von männlich und weiblich, alt und jung, schön und hässlich, hetero- und homosexuell usf.

Mit der Ausstellung *Queer Rrrr...*, die hier im Band aufgrund beschränkter finanzieller Ressourcen ausschließlich durch Schwarz-Weiß-Fotografien dokumen-

tiert wurde, ist, so denken wir, ein kleiner und sehr feiner Ausschnitt einer Bestandsaufnahme dieses Umgangs durch Künstler\_innen gelungen, die – zum Zeitpunkt der Tagung – vorwiegend in Wien gelebt und gearbeitet haben. Viele der hier dokumentierten Arbeiten sind für die Tagung selbst entstanden, manche wurden, weil sie für das Thema zentral schienen, zur Verfügung gestellt: KATRINA DASCHNER: *Dem Körper sind Macht und Gewalt eintätowiert*; INES DOUJAK: *Vater Arsch*; GERALD GRESTENBERGER D-G-V: *o.T. or gender junk[ie]*; JAKOB LENA KNEBEL: *melanie klein/gross*, Zusammenarbeit: HANS SCHEIRL, fotografiert von HEIDI HARSIEBER sowie *unidentified crossdressed person*; MARA MATTUSCHKA: *Mara und Aram*; SABINE SONNENSCHNEIN: *heteronom 1*; NADJA B. SCHEFZIG/KATHARINA MIKO: *Ein Leben lang vögeln*; SABINE SCHWAIGHOFER: *sabine holds her tits*; HANS SCHEIRL: *schil öl eier* sowie *transkongress (in der nacht kann ich die pflanzen schreien hören)*, Zusammenarbeit mit JAKOB LENA KNEBEL; CABINET 9 (GABRIELE SZEKATSCH/MARA MATTUSCHKA/SI.SI. KLOKKER): *60.000 sind begeistert!* und *Die nackte Wahrheit*.

Den Künstler\_innen gebührt ein besonderer Dank dafür, dass sie den Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst ermöglicht haben und dass sie durch ihre Arbeiten sexuelle Identität, Sexualität als eine Kategorie der Macht, sexuelle Politiken, Diskurse um Sexualität, die Normen der Heterosexualität oder auch die Repression von Sexualität zum Thema gemacht haben. Diese Themen insgesamt bilden in ihrer Verwobenheit auch die Anlagen, Fundamente und Bestände des theoretischen Sprechens über das queere Lesen, das (nicht nur) den Grundlagenteil unseres Bandes konturiert.

### Berichte/Splitter

Die Workshopleiter\_innen STEFAN KRAMMER (*Performing Gender: (Un)Doing it Queer. Ein Theaterworkshop als Geschlechter-Experiment*) und SABINE SONNENSCHNEIN (*Gesten in Mainstream-Hardcore-Pornofilmen*) beleuchten in ihren Texten ihre Vorgangsweisen und erklären ihr theoretisches Fundament. MATTHIAS SCHMIDT berichtet als Teilnehmer von Hans Scheirls Workshop (*Queere Darstellungsformen in der Malerei*).

SUSANNE HOCHREITER (*Stopp! Forumtheater und Queer Theory*) erzählt über eine Forumtheaterszene, die von einer Gruppe von Schauspieler\_innen für die Konferenz entwickelt wurde und mit der die Konferenz gleichsam ihren theatralisch-theoretischen Auftakt gefunden hat. Hochreiter gibt Einblick in die Diskussions- und Handlungsräume, die das Format Forumtheater (nach Augusto Boal) bewirkt und erzeugt. Sie reflektiert die Möglichkeiten der Veränderung von Situationen und die unterschiedlichen Strategien, die zum Einsatz gekommen sind: argumentieren, verhandeln, protestieren, neue Allianzen schmieden, schimpfen, lachen oder auch die Gruppe verlassen. Deutlich wird, wie sie hervorhebt, welche Rolle die Theorie in diesem Prozess eingenommen hatte und wie sehr Theorie und Praxis in diesem diskursiven Prozess ineinander spielen.

### Dank der Herausgeberinnen

Dank dem Team: Meri Disoski, Ursula Knoll, Renaud Lagabriele, Julia Malle, Maria Katharina Wiedlack für das fabelhafte, sich über drei Jahre erstreckende gemeinsame Arbeiten an der Konzeption, Planung und Durchführung der Konferenz und der Ausstellung sowie an der redaktionellen Arbeit am Sammelband | allen Teilnehmer\_innen der Konferenz für ihre Präsenz, ihr Engagement, ihre Begeisterung an der Sache | Stephan Kurz für die Idee zum und die Umsetzung vom Layout des Plakats und der Website | Ines Doujak für das Foto, das wir für Plakat und Buchcover verwenden durften | Helen Farnik für die großartige technische Betreuung der Tagung | Matthias Schmidt fürs Fotografieren und die tatkräftige Hilfe bei der Erstellung des Bandes | Anne Wiedlack für die wunderbare kulinarische Versorgung während der Tagung | Gudrun Leitzenberger und Clemens Miniberger fürs Dasein, fürs Beraten der Vortragenden und Teilnehmer\_innen während der Tagung | dem Verlag *v&r unipress*, besonders Susanne Franzkeit, für deren Interesse und Entgegenkommen im Hinblick auf die Planung, Gestaltung und Finanzierung des Bandes | Alfred Ebenbauer dafür, dass er das Projekt als Institutsvorstand und als Freund von Anfang an unterstützt und begleitet hat.

Dank den Sponsor\_innen: Dekanat der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät an der Universität Wien | Institut für Germanistik an der Universität Wien | Wien Kultur | Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kunst (bm:bwk) | Science Communications | ÖH Uni Wien | Die Grünen Neubau | Die Grüne Bildungswerkstatt Wien | Bank Austria Creditanstalt.



*Mara Mattuschka: Aram. Öl auf Leinwand, 2006. Foto: Anna Babka.*



*Mara Mattuschka: Mara. Öl auf Leinwand, 2006. Foto: Anna Babka.*

Anna Babka  
Reading Kleist Queer  
Eine rhetorisch-dekonstruktive Lektüre von Kleists *Über  
das Marionettentheater*

**Vorspiel: »der Gliedermann«**

Bruchstückhaft und enigmatisch gibt sich Kleists unermüdlich erforschetes Textstück *Über das Marionettentheater*<sup>1</sup>. Kleists Text ist gekennzeichnet durch wenig kohärente Passagen, durch verwirrende An- und Zusammenschlüsse, durch Risse innerhalb der Narration, durch dezentrierte, verwundete, fragmentierte, ersatzstückhafte, maschinenhafte Körper (der »Dornauszieher«, die Marionetten, die Figuren aus Prothesen) oder durch Figuren, die die Grenzen des »Menschlichen« aufbrechen, wie zum Beispiel der fechtende Bär. Die Komplexität des Textes wird unter anderem darüber beschrieben, dass er, wie z.B. William Ray herausstellt, *zuviel* bedeutet. Dieser Befund ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass der Text eine große Zahl an wissenschaftlichen Feldern und Themen berührt, wie zum Beispiel »aesthetics, theology, the mechanics of marionettes, history, consciousness, affectation, the self, and the Fall«<sup>2</sup>. Was diese Felder dabei leitmotivisch durchzieht, ist der Bezug auf den Körper.

*Das* wissenschaftliche Feld, das Ray 1979 nicht kennen konnte, ist jenes der Queer Studies und mit diesem der Ansatz eines Queer Reading. Andreas Kraß bestimmt in seinem Band *Queer Denken* die »Dekonstruktion der heterosexuellen Identität«<sup>3</sup> als zentrales Projekt der Queer Studies. Kraß geht es um die Infragestellung und kritische Analyse einer Ordnung, die auf zwei Oppositionen basiert, die jeweils als einander ausschließende Gegensätze aufgefasst werden: der Opposition des Geschlechts, männlich-weiblich, und der Opposition der sexuellen Prä-

---

1 KLEIST, *Über das Marionettentheater*, in der Folge zitiert als (II/Seitenzahl).

2 Vgl. RAY, *Suspended in the Mirror*, 521.

3 KRASS, *Queer Studies*, 27. »Queer Reading«, wie es Susanne Hochreiter in Rückbezug auf Andreas Kraß ausführt, »kann weniger als eigene Methode gelten, sondern nützt verschiedene theoretische Zugänge des Poststrukturalismus, der historischen Diskursanalyse, der Semiotik etc. für einen queeren »Fragehorizont«, von dem aus (auch) literarische Texte untersucht werden. Dieser Fragehorizont lässt sich beschreiben als das Interesse daran, auf welche Weise bestimmte Konzeptionen von Geschlechtlichkeit und Sexualitäten in Literatur realisiert, re-/produziert werden und mit welchen Machtverhältnissen und Herrschaftsrelationen dies jeweils verbunden ist.« HOCHREITER, *Buddha und Meerjungfrau – queer gelesen*.

ferenz, homo-hetero. Die These lautet, dass wir uns in einer Gesellschafts-, Denk- und Zeichenordnung befinden, die auf diesen Oppositionen basiert. Queer Studies stellen sich der Aufgabe, diese Opposition, diese Ordnung kritisch zu hinterfragen und zu dekonstruieren.<sup>4</sup>

Dieses dekonstruktive Moment bezogen auf Identität schlechthin wird auch für den Ansatz eines Queer Reading zentral. Im Zuge eines Queer Reading wird, so Kraß, das dekonstruktive Potential bzw. die »queere Semiotik« der literarischen Texte in den Blick genommen.<sup>5</sup> Ich selbst werde im vorliegenden Text versuchen, dieses Potential über dekonstruktive Textbewegungen lesbar zu machen.<sup>6</sup> Entscheidend für eine solche Lektüre wird Paul de Man sein, der die Dekonstruktion des figurativen Gestus der Sprache in einigen seiner Texte über deren *mechanische* Abläufe, deren »machinelike performance« darstellt.<sup>7</sup> In Anlehnung an den von de Man beschriebenen Gestus der Texte, der die Möglichkeit des Erkennens *unterbricht* und die Identität des Subjekts *bedroht*, werde ich jene Stellen in Kleists Text verhandeln, an denen die Maschine gleichsam »aus den Fugen gerät«<sup>8</sup>. Dort, wo etwas aus den Fugen gerät, taucht Kleists *göttlicher Gliedermann* auf (oder – wie in meinem »Zwischenspiel« – »der Dornauszieher«). Die Figuration des Gliedermanns eröffnet Möglichkeiten der Verdrehung, Verschiebung, Unterbrechung metaphysischer Vorstellungen von Identität und Ganzheit. Er scheint ein Verwandter der Cyborgs zu sein und wird in meiner Lektüre, in der ich in weiterer Folge mit Donna Haraway und Judith Butler argumentiere, auch so verstanden: als *hermaphroditischer Cyborg* oder als »Geist in einer (künstlichen) Hülle« – als *Ghost in the Shell*. Begriffe wie Geist, Cyborg, Gott (der Gliedermann *als* Gott), Monster etc. sind Figurationen der Grenze, des Dazwischen, der Unterbrechung, des »keines und beides zugleich« (*neither/both*). Über diese Figurationen und körperlichen Metaphoriken eröffnet sich in Kleists Text ein komplexes Spannungsfeld, in dem Faktoren wie Geschlechtlichkeit, Sexualität und Identität eine bedeutende Rolle spielen. Was demnach in diesem Spannungsfeld rhetorisch-dekonstruktiv und damit in meiner Lektüre que(e)r gelesen werden kann, ist ein *Körpertext* – oder, wie es Bettine Menke für einen anderen Text von Kleist, für *Penthesilea*, formuliert: »Die »Körper« fungieren als »Embleme« für Fragen des Textes nach den Grenzen des Versteh- und Benennbaren« – was stattfindet, ist eine »Auseinandersetzung der Sprache, im Mißverstehen und im Mißverständnis der Sprechenden mit sich selbst«<sup>9</sup>.

Eine andere Art von Nicht-Verstehen und Unverständnis ergibt sich früh im Text zwischen der Erzählerfigur und Herrn C., wenn es um den Gliedermann geht:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.<sup>10</sup>

*Wie, wo und wodurch* ist Anmut oder Grazie figuriert? »[I]n demjenigen menschlichen Körperbau [...], der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder dem Gott.«<sup>11</sup> – »Glauben Sie diese Geschichte?«<sup>12</sup> So wird noch öfter zu fragen sein, denn es sind vier Geschichten mit ihrer »Rahmenhandlung«. Es sind Geschichten über das Lesen und über das Erzählen von Geschichten, Geschichten über die Effekte und die Wirkungen der Erzählung<sup>13</sup> – *queere Geschichten*, wie ich behaupten möchte. Der Eintritt in die erste Geschichte, auf die ich mich hier konzentriere, erfolgt durch den Auftritt der Marionetten (die nicht wirklich auf-treten). Cathy Caruth entwirft in Bezugnahme auf Paul de Mans Lektüre des Kleist'schen Marionettentheaters ein durch den Tanz der Marionetten und ihre Relation zum Puppenspieler generiertes Textmodell.<sup>14</sup> Es ist dies eine Relation, die Kleists Erzähler erfragt und auf die Herr C. antwortet:

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere? / Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde. / Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. / Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon *Kurven* beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.«<sup>15</sup>

Caruth bestimmt die Beziehung zwischen dem Puppenspieler und den Marionetten oder *Tropen*<sup>16</sup> über den Transformationsprozess des Haltens der Schnüre durch den Spieler einerseits und der dabei generierten Bewegungen der Marionetten andererseits. Sie interpretiert dieses Zusammenspiel als Beziehung zwischen dem Autor und seiner Schrift. Die Schönheit des Tanzes, die Freiheit der unspezi-

4 KRASS, Die Heteronormativität aufbrechen.

5 Vgl. auch KRASS, Queer, 22f.

6 Vgl. dazu BABKA, Unterbrochen, 84–112.

7 BENNINGTON, Aberrations, 216.

8 ZEEB, Kleist, Kant und/mit Paul de Man, 315f.

9 MENKE, Körper-Bild und -Zerfällung, Staub, 127.

10 II, 342.

11 Ebd., 345.

12 Ebd.

13 Vgl. CHASE, Mechanical Doll, 141.

14 Vgl. CARUTH, Unclaimed Experience, 10–25.

15 II, 339.

16 Diese Gleichsetzung formuliert u.v.a. HERTZ, Lurid Figures, 82.

fischen und zugleich komplexen Bewegungen – nichts anderes als die vorhersehbaren Ausformungen einer einfachen geraden Linie – »verwirrt den referentiellen Konnex, verliert ihn in ein formales, quantifiziertes System«<sup>17</sup>. Die Beziehung Autor-Schrift, Puppenspieler-Marionette ist figuriert über die *maschinelle* Produktion von Bewegung und deren Ausformung. Was der Autor manipuliert, verliert sich im Schwerpunkt. Der Autor ist der »Regent« von Gliedern, »die ja nichts als Pendel«<sup>18</sup> sind, aus Geraden werden Kurven und eine kleine Erschütterung, ein kleines »Beben« macht daraus einen Tanz – *Tanz-Figuren*. Die Beschreibung dieses Tanzes wird als Metapher für den Text an sich lesbar, nämlich als »an account of the work of art as a simple topological system«<sup>19</sup>. Die Literarizität des Textes als topologisches System und die Kontingenz der ›Schrittfolge‹ der Marionetten beim Tanz verwirrt nicht nur die LeserInnen Kleists, sondern scheinbar auch die Figuren im Text.

Die Grenzen von Verstehen und Benennen verlaufen im und am *Körpertext*. Paul de Man reflektiert in seinem Text *Phenomenality and Materiality in Kant* Kants Begriffe des *Erhabenen* und *Schönen*, um am Ende wieder auf Kleist zu kommen. Seine Überlegungen setzen dort an, wo Kant die *Architektur der Natur* über Termini aus dem Bereich des ›Organischen‹, vor allem des menschlichen Körpers, figuriert. De Man glaubt Widersprüchliches zu erkennen: zum einen ist die Kant'sche architektonische Vision der Natur als *Gebäude* eine »organic unity of systems«, zum anderen wird sie definiert als »entirely material, emphatically not topological, entirely distinct from the substitutions and exchanges between faculties or between mind and nature«<sup>20</sup>. *Materiell* steht hier für *formal* und nicht für *figurativ* (de Man relationiert, was normalerweise in Opposition zueinander steht). Das ästhetische Urteil wird interesselos gefällt – unabhängig vom Begriff des Zwecks und der Wirkung. Das heißt, die erhabene Natur existiert als ein Apriori, *vorsprachlich* oder *prädiskursiv*, also »prior to any exchange or anthropomorphism«<sup>21</sup>. Alles ist auszublenden, was die *Anschauung* übersteigt und nur als Abstraktion vorstellbar ist. Es steht *der erhabene Ozean* gegen das *Erhabene und Schöne in Gestalt des Menschen*. Wie und als was fungiert und figuriert nun die *organische Einheit* bei Kant? De Man schließt beim Kleist'schen Gliedermann an, wenn er die Einheit, die über Körpermetaphern formuliert wird, in den Kant'schen Verstehenshorizont übersetzt:

That this unity is conceived in organic terms is apparent from the recurring metaphor of the body, as a totality of various limbs and parts (*Glieder*, mean-

ing members in all the sense of the word, as well as, in the compound *Gliedermann*, the puppet of Kleist's Marionettentheater).<sup>22</sup>

Ästhetisches Wohlgefallen – figuriert über den Körper – aber nicht *phänomenal*, so Kant, denn wir sollen auch

hierbei nicht auf Begriffe der Zwecke, wozu alle seine Gliedmaßen da sind, als Bestimmungsgründe des Urteils zurücksehen, und die Zustimmung mit ihnen auf unser (alsdann nicht mehr reines) ästhetisches Urteil nicht einfließen lassen müssen, obgleich, daß sie jenen nicht widerstreiten, freilich eine notwendige Bedingung auch des ästhetischen Wohlgefallens ist.<sup>23</sup>

Der begriff-lose, zweck-lose Körper ist gefragt und er findet sich »[i]n demjenigen menschlichen Körperbau [...], der entweder gar kein, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder dem Gott«.<sup>24</sup> Vielleicht würde diese Wendung Kant in eine ›Kleist-Krise‹ stürzen, de Man führt sie zu folgender Überlegung:

We must, in short, consider our limbs, hands, toes, breasts [...] in themselves, severed from the organic unity of the body [...]. We must, in other words, disarticulate, mutilate the body [...]. To the dismemberment of the body corresponds a dismemberment of language, as meaning-producing tropes are replaced by fragmentation of sentences and propositions into discrete words, or the fragmentation of words into syllables or finally letters.<sup>25</sup>

Hier evoziert de Man die der Sprache inhärente ›Selbstverstümmelung‹ innerhalb ihrer Spannung von Performanz und Figuration, oder, anders formuliert: »[T]his mutilated textual model exposes the wound of a fracture that lies hidden in all texts.«<sup>26</sup> Bei de Man spielt das ›Mechanische‹ eine bedeutende Rolle. Er pointiert in seinen *Excuses* zu Rousseaus *Confessions* die ›Bedrohung‹ des autobiografischen Subjekts durch das Mechanische, Maschinelle (jenseits der Kategorie gender – de Man hat wenig damit zu tun):

The deconstruction of the figural dimension is a process that takes place independently of any *desire*; as such it is not unconscious but mechanical, systematic in its performance but arbitrary in its principle, like a grammar. This threatens the autobiographical subject not as the loss of something that once was present and that it once possessed, but as a radical estrangement between the meaning and the performance of the text.<sup>27</sup>

Anhand dieses Zitates wird wiederum eine eigenwillige, jedoch zentrale Kopplung von Termini eingeführt, nämlich *meaning* und *performance* im Zusammenhang mit der Defiguration oder Dekonstruktion der figurativen Dimension der

17 Vgl. CARUTH, *Unclaimed Experience*, 81.

18 II, 339.

19 CHASE, *Mechanical Doll*, 144.

20 DE MAN, *Phenomenality and Materiality in Kant*, 310–320.

21 Ebd., 82.

22 DE MAN, *Phenomenality and Materiality in Kant*, 88.

23 KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 197.

24 I, 345.

25 DE MAN, *Phenomenality and Materiality in Kant*, 88f.

26 DE MAN, *Shelley Disfigured*, 120.

27 DE MAN, *Allegories of Reading*, 298. (Hervorhebung A.B.)

Sprache. Diese findet außerhalb des und unabhängig von ›Begehren‹ statt.<sup>28</sup> *Begehren*, ein Terminus der Psychoanalyse und nach Lacan das, was Figuration in Gang setzt<sup>29</sup> und sogleich die Dekonstruktion der Figuration, die keines Begehrens und keines Subjekts bedarf, sondern mechanisch grammatikalisch und systematisch abläuft, *maschinenhaft* gewissermaßen.<sup>30</sup> Kein Text funktioniert ohne Grammatik, ohne die logischen, maschinenhaften Codes. Die Grammatik als arbiträres Prinzip, als Maschine, suspendiert die referenzielle Bedeutung des Texts, der Text dekonstruiert, so könnte man behaupten, sich selbst. Das würde aber auch bedeuten, dass die Dekonstruktion unabhängig von AutorIn und LeserIn stattfindet. Auch Neil Hertz hat in seiner de Man-Lektüre diese fundamentale Inkompatibilität von Grammatik und Bedeutung oder Semantik (*meaning*) hervorgehoben, die eine Lektüre als »a motiveless machine« provoziert<sup>31</sup>; Geoffrey Bennington reflektiert diesen Aspekt der de Man'schen Dekonstruktion in *Aberrations: de Man (and) the Machine* und zeigt, wie der performative Aspekt der Sprache Paul de Man dazu führt, einen Aspekt von Textualität über »terms of machines« auszuweisen – »and insofar as this machinelike performance is, in its disruption of cognition (in the guise of the referential dimension of descriptive or constative sentences), definitive of what de Man means by ›text‹, and thereby of what ›readin‹ might possibly mean [...].«<sup>32</sup> Was Lesen bedeutet, was de Man als rhetorische Lektüre umschreibt, ist, so auch Wlad Godzich in seiner Einleitung zu de Mans *Blindness in Insight*, »recognizing the finiteness of the text and [...] bringing out its rhetorical machine«<sup>33</sup>. Die *machinelike performance* führt zu einer Unterbrechung des Erkennens – einer Unterbrechung, die das Subjekt ›bedroht‹,

28 Das Begehren des Textes hebt auch Andreas Kraß in einer Definition des Queer Reading hervor: »*Queer Reading* [...] ist eine Lektürewiese, die nicht nach dem Begehren des Autors, sondern des Textes fragt. Dieses Begehren entscheidet sich nicht an der sexuellen Präferenz des Verfassers, sondern es bildet sich ab in der Poetik und Ästhetik des Textes, in bestimmten Figurenkonstellationen, in metaphorischen und metonymischen Konfigurationen, für die es mit Hilfe bestimmter methodischer Instrumente den Blick zu schärfen gilt.« (KRASS, *Queer lesen*, 238.)

29 Rodolphe Gasché liest die Verwendung des Lacan'schen Registers bei de Man als textstrategisches Moment, als Versuch »to retranslate [...] psychological constructions into the absolute randomness of language.« Er spricht zudem von einem »pathos of desire, i.e. of figural language [...] without an outside referent« (GASCHÉ, ›Setzung‹ and ›Übersetzung‹, 45).

30 In postmodernen Diskursen der *Robotik* und *Cyborgologie* tauchen ähnliche Formulierungen auf, wie zum Beispiel bei Rötzer unter dem Titel: *Körperprothese – der Körper als Prothese*: »Auch die Sprache ist ein Werkzeug [...]. Ist Sprache erst einmal gelernt, so ist sie eine Art Implantat, eine Maschine mit eigener Dynamik, an die sich wiederum der restliche Körper anpassen muß und so von ihr fortgerissen wird.« (RÖTZER, *Die Zukunft des Körpers I*, 56)

31 HERTZ, *More Lurid Figures*, 219.

32 BENNINGTON, *Aberrations*, 216.

33 GODZICH, *Introduction*, xxviii.

und sie ist zugleich das, was einen, was jeden Text ausmacht, was den Text generiert. Wie de Mans LESEN lesbar wird, versucht in einem vereinfachenden Modell Ekkehard Zeeb nachzuzeichnen, um damit ebenfalls auf die ›Maschine‹ zu kommen: Gelesen wird der Text zum einen über das tropologische System. »das stets einen ikonischen Faktor ins Spiel bringt, das Anschaulichkeit vermittelt und der Kognition dient«; gelesen wird des Textes eigene Darstellung der Figuration, die Mitteilung der Mechanismen seines Funktionierens und damit die eigene Defiguration – als »Selbst-Reflexion«. Gelesen wird zum anderen über die formale, semiologische, maschinelle/mechanische Struktur der Sprache, ohne die Sinn nicht möglich wäre, über das Wiedererkennen der Zeichen in ihrer Wiederholung und über das Auffinden der ›Bruchstellen‹, der Stellen, an denen die ›Maschine aus den Fugen gerät«<sup>34</sup>.

Die Maschine ist selbst nur dadurch sichergestellt, dass sie als Supplement oder, wie Bennington es auch nennt, »prosthesis« für bestimmte Teile der Gedanken (*mind*) der Sprachbenutzer entsteht.<sup>35</sup> Wenn Bennington hier von Supplement spricht, so weist dies auch auf die traditionelle Rhetorikdefinition der *prosthesis* hin, die *appositio* oder *adiectio*, als Steigerung der Wirkung und Amplifikation.<sup>36</sup> *Prosthesis (prothesis)* ist aber mehr und kann modifiziert als konstitutiver Aspekt der Sprache verstanden werden, denn Sprache repräsentiert über Abstraktionen und Amplifikationen immer nur, was anders nicht vorstellbar ist oder nicht verstanden werden kann. Sprache steht stellvertretend für Erinnerung, Intention, Expertise, so Bennington.<sup>37</sup> Nicht die Steigerung der Wirkung, sondern die Möglichkeit der Wirkung und des Verstehens ist hier der Punkt. Sprache funktioniert fundamental prosthetisch innerhalb ihres performativen und figurativen Gestus. Bennington korreliert die performative Dimension der Sprache mit dem Konzept der Maschine. Er arbeitet ›das mangelhafte Resultat‹ der performativen oder *maschinenhaften* Funktion der Sprache mit Blaise Pascal als »bad copies of his machine« heraus und benennt sie als illegitime Kopien, ferner als »›little monsters,‹ ›formless,‹ ›useless abortions«<sup>38</sup>.

Die Wendung *illegitim* und die formlosen und nutzlosen Kreaturen, die damit gemeint sind, die kleinen Monster, bestimmen unter anderem auch Donna Haraways Figur des Cyborgs. In ihrem Essay *A Manifesto for Cyborgs* apostrophiert sie die Cyborgs, die Mensch-Maschinenwesen, ebenfalls als illegitim. Sie seien »committed to partiality«, »disruptive of the notions of plenitude« und »wary of holism«<sup>39</sup>. In den Cyborgs manifestiert sich die Disjunktion des ›klassischen Körpers‹ innerhalb des Spannungsfeldes der performativen und figurativen Dimension

34 ZEEB, Kleist, Kant und/mit Paul de Man, 315f.

35 Vgl. BENNINGTON, *Aberrations*, 211. (Hervorhebung A.B.)

36 Vgl. LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 32, §59.

37 Vgl. BENNINGTON, *Aberrations*, 211.

38 Ebd., 211.

39 HARAWAY, *A Manifesto for Cyborgs*, 151.

der Sprache. Die Abweichung von der klassischen Form ist ›illegitim‹. Bennington stellt sich die Frage, ob die Illegitimität solcher Pseudomaschinen dadurch gegeben ist, dass sie nicht funktionieren, nicht performieren. Die Gegenüberstellung legitim/illegitim führt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Der Primat des Mechanischen ist an sich gewalttätig – gegenüber der Be-Deutung, gegenüber dem Körper, der Sprache. Das Mechanische ist immer schon auch eine »pseudo/machine«, eine Dis-junktion von jeglicher Intention oder Bedeutung.<sup>40</sup> Betroffenen sind: »paternity and signatures, property and propriety, apparently quite foreign to the technical legitimation of the machine in terms of its performativity«<sup>41</sup>. Der/die Cyborg, Hybrid aus Maschine und Mensch, kann dafür Figur sein.

### Zwischenspiel I: »der Dornauszieher«

»Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann.«<sup>42</sup> Die, die zusammen baden, der Erzähler und der Jüngling, sehen den Inbegriff der Grazie als Figur – eine bekannte Statue – in Paris:

Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen.<sup>43</sup>

Grazie ist nur ein Wort, und besonders in der Episode um den Jüngling eines, das eine falsche Fährte legt. Wenn das Bewusstsein über Nachahmung, Wiederholung und das bewusste Einholen-wollen einer Anmut »Unordnungen [...] in der natürlichen Grazie des Menschen [anrichtet]«<sup>44</sup>, so stellt sich zunächst die Frage, was an der Statue tatsächlich anmutig ist. Wie es de Man zu diesem Aspekt des Textes schon gezeigt hat, wäre die Nachahmung eines schmerzhaften, unangenehmen Vorgangs, wie sie im ›Dornauszieher‹ figuriert ist, an sich keine erstrebenswerte.<sup>45</sup> Der Jüngling im Kleist'schen Text hingegen trocknet sich nur ab, und einzig sein Erröten beim Misslingen des Versuchs einer identischen Wiederholung dessen, was ihm als narzisstisches Engagement unterstellt wird, deutet auf den blutigen Vorgang hin, der das Ausziehen eines Splitters mit sich zieht.

Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, missglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen [...].<sup>46</sup>

Die Anmut bleibt mit dem Splitter stecken, denn wir wissen nicht, ob die Operation jemals gelungen ist. Was er wiederholt, ist eine Erinnerung als Zitat. Dem

iterativen Moment der Wiederholung ist jedoch eine Verschiebung inhärent. Gerade in dem Moment, in dem der Jüngling glaubt, etwas erkannt zu haben, einen Augenblick lang, als *deja-vu* gewissermaßen, zerfällt der Moment. Das, was entdeckt ist, verhüllt sich wieder, durch den Blick des anderen, der »eben [in] diesem Augenblick, dieselbe [Entdeckung, A.B.] gemacht [hat]«<sup>47</sup> und zugleich die Wiederholung des Augenblicks erzwingt: »[S]ei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister!«<sup>48</sup> Die Spiegelung reflektiert keine Realität, sondern bringt Realitätseffekte hervor; das autobiografische Moment verliert sich in einem Spekulum ohne Realität. De Man sagt,

the problem is no longer graceful imitation but the ability to distinguish between actual meaning and the process of signification. The distinction remained concealed in the specular model in which meaning is taken for granted (the statue *is* graceful) and in which the semiotics of this meaning, when it is transposed in the sign-system of dancelike gestures, is made correspond unproblematically to its model.<sup>49</sup>

Der Bedeutungsprozess erfolgt über Wiederholung. Der Jüngling ›be-deutet‹ sich selbst und muss scheitern. Er kann den Moment der Anmut nicht einholen, der Zustand und die Bedeutung sind nicht fixierbar. Es kann immer nur eine Erzählung von Grazie sein, und die Erzählung ist verzögert und erfolgt im Nachhinein. Im Prozess der performativen Hervorbringung von Identität wird die Vorstellung des Originals als Effekt produziert – im Nachhinein. Der Blick in den Spiegel provoziert eine Anspielung auf Lacans *Spiegelstadium*, und zwar als Moment trügerischer Ganzheit, in der das vollkommene Bild als das Ideal-Ich anerkannt wird.<sup>50</sup> Ein wichtiges Moment in diesem Prozess hebt Marie-Luise Angerer

47 II, 343.

48 Ebd.

49 DE MAN, *Aesthetic Formalization*, 280f.

50 Vgl. dazu Anthony Stephens' Lektüre des Kleist'schen Narziß-Motivs in Verbindung zu Lacan'schen Theoremen. Dass Lacans ›corps morcelé‹ sich über den Eintritt ins ›Spiegelstadium‹ in ein *je-idéal* rettet und doch ›verloren‹ ist, kann Kleist nicht ›gemeint‹ haben. Stephens sagt also: »Bei Kleist scheinen die Bilder des zerstückelten Körpers dagegen einen Zustand nach dem Verfall einer triadischen Konstellation zu markieren, wenn eine vormals gesicherte Identität oder ein vorgegebenes Weltmodell auf einmal brüchig werden.« (STEPHENS, *Verzerrungen im Spiegel*, 287) Diese Interpretation generiert sich aus einer Tendenz der Forschung, Kleists Denkstil der sogenannten ›Kant-Krise‹ zuzuschreiben: »Der feste Sitz der Wahrheit, wie ihn Kleist in einem rationalen und ethischen Fundamentalismus gesucht hat, scheint nach der Lektüre Kants, gerade wegen der bildhaften Konstitution des Denkens in der Sprache, nicht länger haltbar zu sein« (u.v.a. MÜLLER-FARGUELL, *Tanz Figuren*, 126). Der feste Sitz der Wahrheit scheint sich in diesem dominanten Filter zu rematerialisieren und entlässt vor allem das stabile Autorsubjekt nicht. Es spricht jedoch nichts gegen eine Applikation hier modifizierter Thesen Lacans, die seine *Gestalt* zum ›Phantom‹, ›Automat‹ oder ›Cyborg‹ disfiguriert.

40 Vgl. CHASE, *Trappings of an Education*, 57.

41 BENNINGTON, *Aberrations*, 212.

42 II, 343.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Vgl. DE MAN, *Aesthetic Formalization*, 278f.

46 II, 343.

hervor: »Im Identifikationsprozeß, wodurch sich das selbstreflexive Subjekt konstituiert, ist allerdings als zusätzlicher Dritter der Blick involviert (*gaze*), der das Subjekt in seine Umgebung einbindet.«<sup>51</sup> Die Spaltung des Subjekts wird von Lacan noch insofern diversifiziert, als er Sehen und den Blick trennt, das heißt, dass »ich nur von einem Punkt aus [sehe]; [ich] bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt«<sup>52</sup>. Der Verlust der imaginären Ganzheit durch den Eintritt in das »Gesetz des Vaters« leitet den Prozess des permanenten »Begehrens« nach Bedeutung ein. Der autoritäre (und begehrlche) Blick des Ich-Erzählers, der diese »väterliche« Figur bei Kleist unter dem Zeichen des Phallus mimit, figuriert das Wissen um den drohenden Verlust der Identität. Die permanente Wiederholung des Versuchs von Be-Deutung ist die Folge und führt für den Jüngling zu »bedauernden« Resultaten:

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem andern verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.<sup>53</sup>

Des Jünglings »freies Spiel der Gebärden«, die »Grazie«, ist unwiderrufbar verloren. Die Wiederholungen führen zu einer permanenten Unterbrechung der Identität als Parekbase. Gerade aber dieses Moment der Unterbrechung muss nicht als Grund für den Verlust der Grazie gelesen werden. Denn trotz der Verschiebungen, die die Wiederholungen mit sich bringen, sind doch gerade diese die Basis jeder Identifikation. Die Identität, die hier verloren scheint, ist nur über Wiederholungen möglich und verstehbar – als *kontaminierte*, also immer nur *unrein*, als Phänomen der Iterabilität im Gegensatz zur Wiederholung. Iterabilität bezeichnet die dekonstruierende Wiederholung, die den Zerfall der semantischen Identität des Zeichens mit sich selbst bedeutet, Wiederholung die Rekurrenz, die den semantischen Kontext des Zeichens konsolidiert.<sup>54</sup> Es geht also um die Kon-

51 ANGERER, Medienkörper/Körper-Medien, 278.

52 LACAN, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, 78.

53 II, 344

54 Vgl. ZIMA, Die Dekonstruktion, 55, sowie SPIVAK, Revolutions That As Yet Have No Model, 88: »Iterability ›itself‹ cannot be privileged as a ›transcendental condition of possibility‹ for fiction, theater, parasite, citation, and the like. Whereas *repetition* presupposes a full idealization (repeatability as such), *iterability* entails no more than a minimal idealization which would guarantee the possibility of the re-mark. But since the iterability of the mark does not leave any of the philosophical oppositions which govern the idealizing abstraction intact (for instance, serious/non-serious, literal/metaphorical or ironic, normal/parasitical, strict/non-strict etc.), this is an impure idealization, a contradiction in terms, which can not be caught within the either-or logic of noncontradiction.« (Hervorhebung A.B.)

sequenzen der transzendentalen Idealisierung (wie sie auch de Man über den Schillerschen Tanz verdeutlicht) in ihrem Anspruch auf die infinite Wiederholbarkeit der »Idee«. Wenn die »Augen der Menschen« nichts mehr erblicken, nichts mehr lesen können, wenn der Jüngling ihnen fremd geworden ist, so deshalb, weil sie einer Idee verlustig wurden, der Idee der ästhetischen Erziehung des Menschen, die bei der kleinsten Irritation, hier durch den Blick des Herrn K., erschüttert wird: »Shattered along with it is the aesthetic model of the resemblance between the work of art and the human being – the model of the text (as work of art) as a self.«<sup>55</sup>

Diese Zerrüttung als Unterbrechung, als Figur der Parekbase, »modelliert« den Kleist'schen Text. Die Parekbase, traditionell als Abschweifung der Rede oder Hinwendung ans Publikum gelesen, strukturiert als dramatischer Gestus den Dialog zwischen C. und K., der die Rahmenhandlung für linear erzählte Geschichten abgibt, wie die vom Bären oder vom Jüngling. Roger Müller-Farguell erkennt einen Aspekt der *Digression*, der Abschweifung innerhalb des Dialogs über

die theatralisch anmutenden Gesten, mit denen die beiden Darsteller unermüdlich mimische Zeichen der Skepsis austauschen: Die Blicke abwechselnd zur Erde geschlagen, mit Distanz eine Prise Tabak zu sich nehmend und mit entlarvendem Lächeln oder gar offenem Gelächter, suchen sie sich auch nonverbal dem persuasiven Zugriff des Arguments zu entziehen.<sup>56</sup>

Diese Gesten sind nonverbale Abwendungen von der Rede, ein Durchbrechen des persuasiven Diskurses, so wie die immer wiederkehrende Abwendung vom Dialog und Hinwendung zu den Geschichten selbst wieder Abwendung vom Redegegenstand ist.<sup>57</sup> Dieses (paradoxe) Element der narrativen Unterbrechungen kann selbst nur mehr als tautologisches Element des bereits disruptiven rhetorischen Gestus des Textes gelesen werden. Der Hinweis der Erzählerfigur darauf ebenso:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.<sup>58</sup>

## Zwischenspiel II: »posthuman bodies«

Kleists göttlicher Gliedermann steht nicht dafür, Repräsentationslogik zu überwinden oder Nicht-Darstellbares zu hypostasieren, vielmehr eröffnet seine

55 CHASE, Mechanical Doll, 143.

56 MÜLLER-FARGUELL, Tanz Figuren, 133.

57 Nach Lausberg wird die Hinwendung zu einer sonstigen *materiae* als *digressio* bezeichnet und besteht in der Einfügung narrativer, beschreibender, schmückend-argumentierender Gedanken. Vgl. LAUSBERG, Elemente der literarischen Rhetorik, 144, §441.

58 II, 342.

Figur Möglichkeiten der Verdrehung, Verschiebung, Unterbrechung metaphysischer Vorstellungen von Identität und Ganzheit. Als Signifikant bedeutet der Gliedermann einen Mangel an Signifikation und dieser Mangel provoziert neue Bilder, neue Figuren, die diesen Mangel überbrücken, ohne ihn zu überwinden. In der Fragmentiertheit des Körpers des Gliedermanns wiederholt sich ein göttliches Prinzip, das im Moment der Verstümmelung Erlösung verspricht. Der Heiland hängt, nachdem ihn die Seele verlassen hat, an den Nägeln so »anmutig« wie der Gliedermann an den Fäden. Die Form des Kreuzes format den gebrochenen Körper. Die göttliche Grazie ist in dem Moment fassbar, als das Menschliche verlorengeht und der Körper mit dem Kreuz zum Zeichen wird. Die Figuration als Metapher für den Abgrund hebt ihn auf – für einen Moment. Die Vorstellung des Abgrunds oder der Unterbrechung erfordert die Metapher, löscht sie aus und provoziert sie wiederum, permanent. So wie im Marionettentheater jede der Geschichten eine weitere erfordert, um die vorhergehenden zu erhellen, und sie sich letztlich nur noch weiter verwirren und neue Rätsel aufgeben, so ist auch der Gliedermann eine Figur, die Bedeutung generiert, die unweigerlich disseminiert.

Queer Studies und der so genannte *Cyberfeminism* reformieren/reformulieren den Begriff des Subjekts auf entscheidende Weise, indem sie die Kohärenz des Körpers und der Geschlechtsidentität in Frage stellen und neue Denkmodelle bereitstellen, die die Fragmentierung und Dezentrierung des Körpers reflektieren. Über die Metapher des Cyborgs wird eine Denkfigur, die durch jüngste technologische Entwicklungen überhaupt erst konzeptualisierbar wurde, mit ins Spiel gebracht: »the cyborg identity, embodying both nature and ›other‹, belongs neither wholly to nature nor to culture and subverts all certainties.«<sup>59</sup> Diese Einbuße erkenntnistheoretischer Sicherheit ist figuriert im Cyborg oder auch anderen hybriden Körpermodellen wie *posthuman-body*, Monster, Hermaphrodit. Über diese Figuren der Hybridität wird versucht, den Körper und die aporetische Konstitution und Konfiguration von Identität und Subjekt(ivität) neu zu denken.

Das ›Objekt‹ der folgenden Lektüre ist der gottgleiche Gliedermann als Metapher für die verwundeten, fragmentierten Körper, für Abweichungen von der Norm und für das produktive Potenzial einer nichtidentischen Figur. Was prinzipiell in Frage steht, ist *wer* oder *was* überhaupt als *menschlich* gilt und wie diese menschliche Qualität oder die ›human condition‹ konstruiert und hervorgebracht wird. Vielleicht ist der Gliedermann sogar eine Verkörperung der Rhetorik, also zugleich ›Instrument‹ der Lektüre, was darauf hinweist, dass innerhalb einer Rhetorik der Performanz Meta- und Objektsprache in bestimmender Weise miteinander verbunden sind und die Repräsentationen von Identitäten aus der Sicht ihrer rhetorischen Verfasstheit untersucht werden. Der Modus der Repräsentation ist immer auch Teil des methodologischen Wissens der Rhetorik. Diese Perspektive der Lektüre konterkariert klassische Definitionen rhetorischer Figuren wie der Prosopopeia, der Metalepsis, der Prosthesis und so weiter, die – zumindest auf den

ersten Blick – nichts mit einem Cyborg als Metapher einer hybriden Identität zu tun haben. Tatsächlich sind die Begriffe *gereist*<sup>60</sup> und haben zahlreiche Modifikationen, Klassifikationen und Adaptionen erfahren.

Eine rhetorische Lektüre und das Verstehen von Identitätskonstruktion haben mit den konstitutiven Funktionen der Sprache zu tun. Die Referenz auf eine rhetorische Figur, nämlich Prosthesis, ermöglicht einen Zugang zum Thema. Diese Figur, die, wie schon weiter oben erwähnt, traditionell als Supplement beschrieben wird, um Effekte zu verstärken, kann als wesentlicher Aspekt der Sprache verstanden werden, weil Sprache nur über Abstraktionen, Amplifikationen und Substitutionen repräsentiert, was andernfalls im Bereich des Unverstandenen oder nicht Fassbaren bleiben müsste. Es geht hier also um prothetische Identitäten. Diese ›Identitäten‹ sind nicht sehr ›menschlich‹ oder ›natürlich‹ in einem klassischen Verständnis der Begriffe, weil etwas, das durch Sprache, durch Rhetorik gegeben ist, nicht natürlich sein kann im eigentlichen Sinn. Was als Natur und als Menschliches verstanden wird, muss naturalisiert werden, performativ, wie später bei Butler zu sehen ist. Das Nicht-Menschliche (*the inhuman*), ist, so de Man, »not some kind of mystery, or some kind of secret; the inhuman is: linguistic structures, the play of linguistic tensions, linguistic events that occur, possibilities which are inherent in language – independently of any intent or any drive or any wish or any desire we might have.«<sup>61</sup> Was de Man als das Nicht-Menschliche qualifiziert, ist, seiner Argumentation folgend, der einzige Modus, etwas überhaupt als menschlich zu begreifen – nämlich durch Sprache. Möglicherweise kann Kleists Gliedermann diese Opposition *in/human* weiter aufbrechen – als eine Verkörperung dieses un-menschlichen Gestus der Sprache. Vielleicht wird auch die Widersprüchlichkeit und Aporie der Definition *human* über cyberfeministische Strategien fassbarer. Vielleicht kann diese unmenschliche oder prothetische Note der Sprache eine Perspektive eröffnen, die den Begriff menschlich einfach anders denkt. Es geht also um Körper und Prothesen oder um *embodiment* und/als *prosthesis*. Welche Verbindungen eröffnen sich zwischen der Kleistschen Kunstfigur, seiner prothetischen Konstitution beziehungsweise den Figuren postmoderner Cyberwelten? Dazu als Anregung ein Zitat von Judith Halberstam und Ira Livingston, die Donna Haraways Konzept zum *embodiment* so genannter *posthuman bodies* (oder auch *posthumanist bodies*) aufgreifen:

Posthuman bodies are not slaves to masterdiscourses but emerge at nodes where bodies, bodies of discourse, and discourse of bodies intersect to foreclose any easy distinction between actor and stage, between sender/receiver, channel, code, message, context. Posthuman embodiment, like Haraway's ›feminist embodiment‹, then, is not about fixed location in a reified body. fe-

60 Vgl. zum analytischen Zugriff der *travelling concepts*: BAL, Introduction: Travelling Concepts, passim.

61 DE MAN, Conclusions, 96.

59 SMITH/WATSON, Introduction: Situating Subjectivity, 40.

male or otherwise, but about nodes in fields, inflections in orientations. [...] *Embodiment is significant prosthesis.*<sup>62</sup>

Wenn hier der Körper wieder auftaucht (embodiment), so nur noch als sogenannter »*posthuman body*«, als Körper, der nicht mehr vergegenständlicht und konkretisiert werden kann, der an der Schnittstelle von Körpern als Effekt von Diskursen und von Diskursen über den Körper oszilliert – in unentscheidbarer Weise zwischen Performanz und Figuration (oder zwischen *transformational system* und *system of tropes*, oder zwischen Grammatik und Rhetorik s.o.). Auch wenn de Man selbst nicht von *posthuman bodies* spricht, so relativiert er – über die Trope der Autobiografie, die Figur der Prosopopöie, die Illusion des Verleihs eines Gesichts – das, was als *human* benannt wird, ebenfalls und folgendermaßen: »Man can address and face other men, within life or beyond the grave, because he has a face, but he has a face only because he partakes of a mode of discourse that is *neither entirely natural nor entirely human.*«<sup>63</sup> Und dieses Gesicht ist es auch, von dem man sagen kann, dass es diese Inkompatibilität verkörpert.<sup>64</sup> Das Gesicht oder die Stimme gehören einem *Ich* an, das nicht länger als gesichertes menschliches Ich betrachtet werden kann, sondern im Horizont jenseits solcher Definitionen anzusiedeln ist.<sup>65</sup> Das Ich im Text ist immer ein *anderes* Ich, ein ersatzhaftes, supplementierendes, ein textuelles Ich durch figurale Transformation und Effekt des Schreibens oder Lesens. Wieder verlaufen die Grenzen des Verstehens am Körpertext, ein *posthuman* oder *posthumanist* Text in der Diktion postmoderner Technologiemetaphorik.

*Embodiment* als *significant prosthesis* schließt an Cynthia Chases Wiederauftauchen des Körpers an, an die paradoxe Evokation von Referenz über die prothetische Funktion der Sprache. Es zeigt sich, dass auch über die Mittel der Sprache als *Prothesis/Prothese* die verlorene Natürlichkeit, Intaktheit, Einheit nicht wiedergewonnen wird. In ihrem Aufsatz *Reading Like an Alien* beschreibt Kelly Hurley die »posthuman identity« über »body horror«, das heißt, das menschliche Subjekt wird zerlegt, demontiert (»dismantled«) beziehungsweise aufgelöst und zerstört (»demolished«) – »a human body whose integrity is viola-

62 HALBERSTAM/LIVINGSTON, Introduction: Posthuman Bodies, 2. (Hervorhebung A.B.)

63 DE MAN, *Wordsworth and the Victorians*, 90.

64 Vgl. DE MAN, *Wordsworth and the Victorians*, 92. (Hervorhebung A.B.)

65 Vgl. dazu FREY, Die Verrücktheit der Wörter, 73: »Daß das Wort *menschlich* in keiner Weise bestimmt, was das Menschliche sei, bedeutet, daß es keinen Zugang dazu eröffnet, sondern leer bleibt. Das Menschliche ist nur als Wort gegeben. Es ist eine sprachliche Fiktion, von der kein sicherer Weg zu etwas führt, was außersprachlich als Mensch gegeben wäre. Daß Mensch eine sprachliche Fiktion ist, heißt nicht, daß es keine Menschen gibt, sondern nur, daß wir nicht wissen, was wir so nennen, oder was die Sprache so nennt. Der Mensch, der sich selber in der Sprache verlorengibt, geht auch der Sprache dadurch verloren, daß keine Definition ihn faßt. Oder anders: gerade dadurch, daß er definiert wird, geht er verloren.«

ted, a human identity whose boundaries are breached from all sides«<sup>66</sup>. Damit ist jedoch nicht die oft pointierte postmoderne Fragmentierung des Körpers beziehungsweise der Identität gemeint, sondern seine/ihre Rekonfiguration durch Pluralisation und durch die Konfusion von Körperformen. Das heißt, dass das spezifisch *Menschliche* und die daraus bezogene Identität erodieren. Die Standardfiguren solcher »unmenschlicher« Körper sind der *alien*, *mutant* oder *cyborg*, die als Tropen körperlicher Ambiguität figurieren. Was in/human ist, ist zumeist fremd, mutiert, monströs – körperlich ambigue (zumindest doppelsinnig oder doch eher mehr- oder viel-deutig) oder eben ein Cyborg.

Kleists Gliedermann oder der Text als Transformationssystem oder die Maschine ist, so de Man, »the anamorphosis of a form detached from meaning and capable of taking on any structure whatever.« Anamorph wird die »anthropomorphe Maschine«, die mechanische Gliederpuppe, aus der »das Materielle gelöst [erscheint]«, die »alleine in der Bewegung [konstituiert] wird«<sup>67</sup> – und in der Unterbrechung. Anamorph wird etwas dann, wenn es aus einem bestimmten/anderen Winkel betrachtet seine Form verliert (Chase), wenn es verzerrt, verwandelt, um/gestaltet wird.<sup>68</sup> Weil der Winkel nie derselbe sein kann, auch nicht vom Standpunkt einer zwangsheterosexuellen Matrix (Butler) aus, ist der Blick zwingend umgestaltend. Das heißt, dass die anthropomorphisierenden Gesten nicht dauerhaft funktionieren:

Die offenkundige Aporie des »Anthropomorphismus« und seiner Behauptung ist, wie die stets mögliche wahnsinnige oder monströse Einlösung der literalen Manifestation der Metapher/der Katachrese der Stimme, stillgestellt in der Menschenähnlichkeit der Figur (der Katachrese des Gesichts), die der Anthropomorphismus vorgibt.<sup>69</sup>

Der Anthropomorphismus gestaltet um, indem er die Figur illusorisch wiederbelebt, ihr zu einer Erscheinung verhilft und sie zugleich stillstellt. Die Umgestaltung wird Fixierung, wird Umgestaltung und so fort – in *menschenähnlicher* Figur, konfus, unterbrochen, monströs, als Rekonfiguration und über die Pluralisierung von Formen. Eine Konfusion der Körperformen ist die Folge, die wiederum eine Hinwendung zu neuen Denkfiguren, zu neuen Entwürfen von *embodied identities*, *gendered identities* als »Schauplatz von Differenzen« erzwingt.<sup>70</sup> Die Denkfigur einer Welt geprägt durch Postismen ist, wie bereits angekündigt, der/die Cyborg – oder, wie es Donna Haraway sagen würde:

The cyborg is a creature in a post-gender world; it has no truck with bisexuality, pre-oedipal symbiosis, unalienated labor, or other seductions to organic wholeness through a final appropriation of all the powers of the parts into a

66 HURLEY, *Reading Like an Alien*, 205.

67 HELLMAYR, *Argumente des Verschwindens*, 131, 120.

68 Vgl. DUDEN, *Das Fremdwörterbuch*.

69 MENKE, *Prosopopöia. Stimme und Text*, 159f.

70 Vgl. HARK, *Vom Subjekt zur Subjektivität*, 18.

higher unity. In a sense, the cyborg has no origin story in the Western sense – a »final« irony since the cyborg is also the awful apocalyptic *telos* of the »West's« escalating dominations of abstract individuation, an ultimate self untied at last from all dependency, a man in space.<sup>71</sup>

Von einer organischen Ganzheit (*organic wholeness*) kann nicht mehr die Rede sein, auch nicht von einer höheren Einheit (*higher unity*) durch An/eignung und Ver/wendung (*appropriation*) aller Kräfte der Teile. Was als Cyborg figuriert, ist in sich widersprüchlich und paradox, weil er/sie verstümmelt, das heißt, nicht id/entisch menschlich aber zugleich überausgestattet präsentiert wird; vielleicht auch als »der liebe Cyborg, der Hermaphrodit«, als »der Verkrüppelte und Überausgestattete als System«<sup>72</sup>. Mit der Kunstfigur kommt auch das verrückte Geschlecht ins Spiel. Dass die Frage des Geschlechts für Menschlichsein konstitutiv ist, hat Butler in *Bodies That Matter* expliziert: Über die performative Macht der Diskurse, über die Benennung des Kindes von einem Status des *Neuter* aus, nämlich des »it« to a »she« or a »he«. Butler betont, dass der Akt der Benennung an kein Ende kommt, sondern, im Gegenteil »that founding interpellation is reiterated by various authorities and throughout various intervals of time to reinforce or contest this naturalized effect«<sup>73</sup>. Um das, was natürlich scheint, so zu stabilisieren, dass der Schein aufrecht erhalten wird, muss die Interpellation, die Aufrufung ins »natürliche« Geschlecht, ständig wiederholt werden, muss die Natur naturalisiert werden. Die Aufrufung in die Geschlechterordnung erfolgt in einem Bereich, den Butler als Diskurs- und Machtfeld beschreibt, in dem bestimmt wird, was als menschlich gelten darf und was davon ausgeschlossen ist. Der Ausschluss trifft jene, die nicht als »properly gendered« qualifiziert werden und dadurch in einen Bereich verwiesen werden, der vielfältig anders ist:

Such attributions or interpellations contribute to that field of discourse and power that orchestrates, delimits, and sustains that which qualifies as »the human«. We see this most clearly in the examples of those abjected beings who do not appear properly gendered; it is their very humanness that comes into question. Indeed, the construction of gender operates through *exclusionary* means, such that the human is not only produced over and against the inhuman, but through a set of foreclosures, radical erasures [...]. Hence, it is not enough to claim that human subjects are constructed, for the construction of the human is a differential operation that produces the more and the less »human«, the inhuman, the humanly unthinkable.<sup>74</sup>

Auch der/die Cyborg als Hermaphrodit wird über einen metonymisch-synekdochalen Prozess figuriert, über eine Definition über und Reduktion auf Geschlechtsmerkmale, und es ist kein Zufall, dass genau in der Figur des Cyborgs zugleich die Ordnung der Geschlechter auf dem Spiel steht. In ihm/ihr verbinden

71 HARAWAY, A Manifesto for Cyborgs, 150f.

72 HABLES GREY, Die Cyborgs sind unter uns, 400.

73 BUTLER, Bodies that Matter, 8.

74 Ebd.

sich zwei Figuren, die gleichermaßen »lawless« wie »paradoxical« sind: »Like the hermaphrodite, the cyborg is about »transgressed boundaries«, not only those between male and female, but also between human and animal, and between animal and machine.«<sup>75</sup> Die Opposition *human/non-human* scheint auf den ersten Blick gegenüber der von *human-animal* die allgemeinere zu sein, doch ist die Palette der Synonyme für *animal* aufschlußreich: »beast, brute, barbarian, savage, monster« oder einfach »a living thing« mit den Attributen »fleshly, unrefined, uncultured, crude, bestial, beastlike, subhuman« (ODT). Es scheint unentscheidbar, ob der Mensch als animalischer attribuiert wird oder ob nicht das Animalische das breite Spektrum seiner Definitionen den Eigenschaften des Menschen schuldet. Gewöhnlich ist es der geistlose Mensch, der roh, barbarisch oder unkultiviert erscheint, und doch gehört das animal, das Tier, zur Seele, zum Atem, zum Leben (lat. *animus, anima*).

Wenn Kleist im *Marionettentheater* den Begriff der Grazie aufgreift, dann erscheint, so der Tenor der InterpretInnen, »statt als geglückte Übereinstimmung von Körper und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft, [...] die Grazie radikal »materialistisch« gewendet, d.i. auf einen Pol, Körper ohne Geist, reduziert«, oder noch radikaler, das Fehlen des Geistes als Bedingung der Möglichkeit von Grazie überhaupt.<sup>76</sup> Anders gelesen: Kleists »graziöser« Gliedermann ist bewegt durch einfache Linien über das Halten der Schnüre, und diese Linien sind, »wie er [Herr C., A.B.] glaube, in den meisten Fällen, gerade« und doch – etwas »Geheimnisvolles« und – »nichts anders, als *der Weg der Seele des Tänzers*«. Der Gliedermann als »non-human«, als »animal«, ist maschinell animiert, ist animierte Maschine, ist animierter und beseelter Cyborg, ist Hermaphrodit durch Sprache: »If one speaks of the inhuman, the fundamental non-human character of language, one also speaks of the fundamental non-definition of the human as such [for] it is not at all certain that language is in any sense human.«<sup>78</sup>

Nicht die Geschichte des Tanzes der Marionetten fungiert als Kleists eigene »spirituelle« Autobiografie, sondern der/die Cyborg, der Gliedermann, ist *Figur* der Autobiografie, ist de/figurierte (de/faced) Figur, Figur der Unterbrechung autobiografischer Referenz – und der Ordnung der Geschlechter. Warum auch sollte Kleists Gliedermann ein »Mann« sein. Wie präsentiert sich diese Figur? Als göttliches Prinzip gewissermaßen, das dennoch Kleists Ironie über den fragmentierten Körper anheimfällt. Das göttliche Geschlecht hat keine »sexuell differenzierende Bedeutung« und in »der Rolle des Heilands sind sexuelle Differenzen aufgehoben,« so Jan-Dirk Müller in einer Analyse zum Sexus von Gottheiten.<sup>79</sup>

75 Weil mit Haraway, vgl. WEIL, Androgyny and the Denial of Difference, 160.

76 Vgl. GREINER, Die Wende in der Kunst, 98.

77 I, 340, meine Hervorhebung.

78 DE MAN, Conclusions, 87.

79 MÜLLER, Das Gedächtnis des gemarterten Körpers, 88. Der geschundene Körper Jesu, so Müller, ist Zeichen von Ambivalenz, vor allem als »Memorialbild für eine zerstückelte Welt, die Alltagswelt nach dem Sündenfall« (90). Die »Erlösung« jedoch ist figu-

Müller inszeniert ein Bild von Androgynie, das Ganzheit und Erlösung verspricht. Im Kleist'schen Gliedermann *verspricht sich* dieser Ansatz zur hermaphroditischen Vielfalt. Das transzendente Ideal der androgynen Gottheit hält in der Figur des Gliedermanns nicht stand; das Hermaphroditische tritt hervor und sprengt die Grenzen des Geschlechts. Vielleicht ist es »the pleasure in our monstrous selves«, »the pleasure in the ›confusion of boundaries‹«, die uns und Kleist dazu treibt, »[to] take up the tools of technology and take ›responsibility in the [de]construction‹ of such boundaries«<sup>80</sup>.

### Nachspiel: »ghost in the shell«

Der Konfusionen gibt es viele in Kleists Text, sie durchziehen und durchwandern ihn als Signifikanten, Tropen und Gewebe und brechen Grenzen auf, wie die des Geschlechts und des Genres. Die Wege der Seele, des Geistes des Kleistschen Gliedermanns kreuzen sich mit dem *Ghost in the Shell*. *Ghost in the Shell*<sup>81</sup> ist ein Animationsfilm, basierend auf dem gleichnamigen *Manga* von Masamune Shirow<sup>82</sup>, einer in Japan populären Comic-Form – Bildgeschichten als *Cyberpunk*<sup>83</sup>.

---

riert im göttlichen Körper, denn die Schändung kann ihm nichts anhaben. »Der Körper Jesu bleibt unzerstörbar und kann deshalb auferstehen. Über Zerstückelung wird Ganzheit inszeniert.« (90) Sexualität und Zerstörbarkeit werden im göttlichen Prinzip zum Verschwinden gebracht.

80 Weil mit Haraway, vgl. WEIL, *Androgyny and the Denial of Difference*, 161. (Hervorhebung A.B.)

81 OSHII, *Ghost in the Shell*.

82 SHIROW, *Ghost in the Shell*. Da das Drehbuch nicht übersetzt wurde, erfolgen einige Zitate zum Film aus der epischen Vorlage unter der Sigle GS (*Ghost in the Shell*) und Seitenzahl, andere aus Notizen und Rezensionen zum Film.

83 Thomas Foster liefert einen aufschlussreichen Überblick über die Bedeutung und Implikationen dieses Terms, der Mitte der 80er als Name für eine Gruppe von Science Fiction-Autoren auftaucht und deren Werk Lyotards *La condition postmoderne* zu repräsentieren scheint. Foster bringt diese ›Kondition‹ folgendermaßen auf den Punkt: »The postmodern condition of forced signification or being incurably informed is an effect of the postmodern critique of universality – that is, a critique of the unmarked and therefore normative subject position of the middle-class, white male individual. The social situation represented in cyberpunk fiction is one in which all subjects signify for others, in which all bodies function as signifying surfaces.« (FOSTER, *Incurably Informed*) Was Cyberpunk thematisch durchzieht, ist die Verbindung Mensch-Interface, »the possibility of computer storage of human personalities« (3), und die Konsequenz daraus, dass nicht mehr entscheidbar ist, »whether ›you're in it or ›it's in you« (3). Die Reflexion liegt auf der Ebene des ›Körpertextes‹. Cyberpunktexte (auch als Filme) figurieren als Modelle »for how technological changes might disrupt or confirm the discursive and ideological production of cultural identities, including sexual and racial as well as gendered identities« (5). Die Ausweitung von Cyberpunk als literarische Form zu einem breiteren kulturellen Phänomen hat den Term als ›label‹ bereits gesprengt bis hin zur ›akademischen«

Was hat dies mit Kleist zu tun? Es geht um die Frage, was ein Mensch ist und was ihn ausmacht. Diese Fragen werden über den monströsen, hermaphroditischen Cyborg gestellt, den Gliedermann als Gott/Göttin und seinen fädenziehenden Maschinisten. Nina Lykke zur ›Verwandtschaft‹ dieser Figuren:

[M]onsters, goddesses and cyborgs. They are, all three, signifiers of chaos, heterogeneity and unstable identities. Monsters have for thousands of years undermined the normal and the stable by their deviant appearances. The early worldmother-goddesses of ancient mythologies are often situated close to chaotic and undifferentiated primordial states. Cyborgs are grotesque post-industrial boundary figures, questioning the boundaries between human, organism and machine [...]. In spite of their differences, the three metaphorical figures are therefore related through their metonymical closeness to the non-orderly, non-stable, non-identical and so on.<sup>84</sup>

Die GöttInnen oder Geister oder auch Cyborgs sind Figuren der Grenze, sie sind grotesk und vertraut zugleich, sie sind notwendige Figurationen dessen, was jenseits intelligibler Identität dennoch dargestellt werden muss, um fassbar zu sein. Das *Andere* wird figuriert, um zum *Eigenen* in Differenz zu stehen – Geister figurieren »[a] certain *virtuality*, a *relation* to the other« und *sind* Literatur: »[t]he ghost is literature [...]. Literature appears to us, calls on us [...]. The ghost is prosopopeia and apostrophe in their most violent form«<sup>85</sup>.

In Mamuro Oshis Film *Ghost in the Shell* (nach Masamune Shirows *Manga* 1991), der in der nahen Zukunft spielt, leben Cyborgs, Maschinenmenschen, mit ›echten‹ Menschen zusammen, oftmals ohne zu wissen, dass sie künstlich erschaffen sind. In dieser Welt der Zukunft ist das Ersetzen fragiler, kranker oder zerstörter Körperteile durch mechanische zur alltäglichen Praxis geworden. Die Heldin des Films, Major Kusanagi, Mitglied einer staatlichen Spezialeinheit und Sicherheitspolizistin, ist Cyborg. Sie ist die perfekte Funktionseinheit und kann ihre *shell*, also die äußere Hülle, verändern oder unsichtbar werden lassen, kann Lauschapparaturen direkt mit ihrem Nervensystem verbinden<sup>86</sup> und »›geistig‹ in Computersysteme eintauchen« – denn die Hacker sind überall und haben keine Skrupel, falsche Erinnerungen und synthetische Erfahrungen zu implantieren und

---

Diskursivierung im Bereich der ›cultural‹- und ›gender studies‹, wofür vor allem Donna Haraway's Essay *A Cyborg Manifesto* exemplarisch steht.

84 LYKKE, *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*, 5.

85 ATTRIDGE, *Ghost Writing*, 224f.

86 Diese ›Utopie‹ ist bereits Gegenstand der Forschung, und zwar als ›homo cyber sapiens‹, als vernetzter Mensch, insofern des Menschen Evolution nur mehr über biotechnologische Schnittstellen zwischen Gehirn und Computern möglich erscheint: »[B]eispielsweise durch die Implantation von Brainchips oder andere Plug-in-Möglichkeiten von technischen Systemen, kann das menschliche Gehirn sich hinsichtlich seiner Verarbeitungs- und Speicherkapazitäten verbessern [...], womit sich zumindest vorerst verhindern ließe, daß autonome und intelligente Roboter den Menschen überholen.« (RÖTZER, *Die Zukunft des Körpers* I, 58)

die BürgerInnen des Staates »im gegebenen Fall wie Marionetten zu benutzen«<sup>87</sup>. Kusanagi ist fast nur Ersatzteil, weil aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit ihre verletzten und zerstörten Glieder konsequent durch Prothesen ersetzt wurden, nur mehr »ein kleiner Teil ihrer gottgegebenen, organischen grauen Masse ist noch in der titanlegierten Hülle übriggeblieben«<sup>88</sup>. Kusanagi glaubt ihren Geist unverseht in dieser ihr verbliebenen Hirnmasse. Der *ghost* im Sinne von Seele oder Gewissen kann die *shell*, welche auf Körper, »both artificial and organic«<sup>89</sup>, referiert, »bewohnen«. *Ghost* meint – zunächst – individuelle Identität und ist nicht gebunden an den »echten«, organischen Körper, den Körper aus Fleisch und Blut: »Ghosts can move from organic to inorganic bodies, but an inorganic body cannot generate its own ghost«, denn Identität »is a uniquely human trait«<sup>90</sup> – zunächst. *Ghost* unterscheidet die Menschen von den Maschinen, und dieses romantisierende Prinzip wird selbst im Cyber-Punk nicht leicht aufgegeben. Was aber ist, wenn sich ein solcher Geist plötzlich selbst generiert, und Major Kusanagi gezwungen ist, dieses Konzept völlig zu überdenken? Dies geschieht im Film, als ein hochentwickeltes Computerprogramm Eigenleben gewinnt (»attaining self-consciousness and independence«) und sich frei im Internet bewegt, bald bekannt als der »Puppet Master, the »greatest hacker of all time«<sup>91</sup>. Der Hacker ist ein vom staatlichen Geheimdienst selbst generierter Agent, ohne physischen Körper, der erst durch seine Aktivitäten und Reisen durchs Internet seiner eigenen Existenz gewahr wird. Ein Problem für seine Erfinder. Wenn dieser Hacker in der Hülle einer weiblichen Cyborg auftaucht, »zeigt sich, daß er/sie/es etwas bislang noch nie dagewesenes [sic!] ist, nämlich eine intelligente Lebensform, die niemals menschlich war. Der Puppet Master, Fragment eines Computervirus, der sich selbst kopierte und Weisheit erlangte, hat einen Körper requiriert, um »politisches Asyl« verlangen zu können, ein Recht, das jeder anderen Lebensform zusteht.«<sup>92</sup>

Wie der Android Data aus *Star-Trek* schon sagte, »humanity is not a matter of flesh and blood.«<sup>93</sup> und der Kleist'sche Gliedermann ist dieser Geschichte als Science Fiction viel näher, als man vielleicht vermuten würde. Olaf Möller: »Oshi filterte aus Masumes epischer Vorlage eine Vision von etwas heraus, das man vielleicht eine zweite Schöpfung nennen könnte. Für ihn ist jenes Internet-Datenmeer wie die Erde vor dem ersten Menschen. Er spekuliert mit Metaphern aus dem Christentum wie auch der japanischen Mythologie darüber, wie aus diesem Meer eine neue, höhere Lebensform entstehen kann.«<sup>94</sup> Was Möller als *philo-*

*sophische Dimension* des Films pointiert, kann als Frage nochmals mit de Man formuliert werden – »what is the essence proper of man?« oder was ist die organische Welt überhaupt: »Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.«<sup>95</sup> Wir haben gesehen, dass die künstlichen Glieder die graziöseren sind, und auch der Bär bei Kleist ist als nicht menschlicher Organismus (*nonhuman*) der Mächtigere, der Gewandtere. Die Fähigkeiten der Cyborgs übersteigen die des Menschen eklatant, und die Bevorzugung des Mechanischen gegenüber dem Menschlichen ist auch bei Kleist eine Frage des Paradoxen:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau eines menschlichen Körpers.<sup>96</sup>

Anmut und Grazie stehen bei Kleist außerhalb zu erwartender ästhetischer Kategorien; die Weltordnung – figuriert im Gliedermann oder im Gott – ist brüchig und verstümmelt, künstlich in jedem Fall. Kleist transzendiert den Geist in den Gott als Marionette; die Anmut bedarf des Geistes sowenig wie Stärke, Präzision und Perfektion seitens der Cyborgs. In der Figur des göttlichen Gliedermanns wird die Widersprüchlichkeit der Definition von Menschsein deutlich, und auch die Science Fiction figuriert diese Aporie. Dazu aus den Dialogen des Films: »If a cyber could create its own ghost, what would be the purpose of being human?«<sup>97</sup> Der Puppet Master und der Gliedermann, beide werden als göttliches Prinzip lesbar, zu einer Kreation aus sich selbst heraus fähig und – in Konfrontation mit dem Menschlichen, Halb-Menschlichen – auf der Suche nach einem menschlichen »host«, wie man auch die Figur des christlichen »Heilands« interpretieren könnte. Gott und der »Heilige Geist«, vereint in der Dreifaltigkeit mit dem Einigen, der sie, in der menschlichen Hülle, zu repräsentieren vermag. Der Gliedermann als Gott ist ausgestattet mit keinem oder einem unendlichen Bewusstsein, so wie der Puppet Master als Figur, als Agent, von der »ministry of foreign affairs« selbst kreiert. Als *Übergeist*, der das Datennetz beherrscht und somit auch den Zugang zum Wissen hat oder das Wissen selbst ist, der körperlos die größte Macht erlangt und über Aneignung des halb-menschlichen Körpers das, was als *halb-menschlich*

95 II. 345.

96 Ebd., 342.

97 Was als Science Fiction erscheint, ist längst auch wissenschaftlich diskursiviert: »Im Zeichen der prinzipiellen Veränderbarkeit, Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit von körperlichen Organen, Geweben, Flüssigkeiten und Funktionen ist jede Anthropologie an ihr Ende gekommen, die das Wesen des Menschen stets danach bestimmt hatte, was er selbst nicht gezielt verändern kann. [...] Künstliche Intelligenz, Künstliches [sic!] Leben und Robotik [scheinen zu versprechen], daß Leben und Geist auch auf anderen Trägern gebildet und unterhalten werden können.« (RÖTZER, *Die Zukunft des Körpers* I. 55) Dieser Bereich umfasst im gleichen Maße die Reproduktionstechnologie, die plastische Chirurgie, die den gegebenen Körper in Form und Geschlecht zu verändern vermag usf.

87 CHUTE, *Ghost in the Shell*.

88 Ebd.

89 EBERT, *Ghost in the Shell*.

90 Ebd., I.

91 Ebd.

92 CHUTE, *Ghost in the Shell*.

93 Monolog Datas, *Star-Trek: The Next Generation*, Jahr 4, Episode »Data's day«, Star-date 44390.1. Vgl. dazu: OKUDA/OKUDA (Hg.), *Star Trek Chronology*, 129.

94 MÖLLER, *Ghost in the Shell*.

gilt, noch subvertiert. Der Puppet Master ist aber Maschinist zugleich; in ihm schwimmt die Figur dessen, der die Fäden zieht, und dessen, der bewegt wird. Wir erinnern uns an die Frage des Herrn C., ob »der Maschinist, der die Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein [müsse], oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse.«<sup>98</sup> Hier steht die Seele auf dem Spiel, der ›ghost‹; denn die Linie, die der Maschinist beschreibt, »wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h., mit andern Worten, tanzt.«<sup>99</sup> Der Maschinist, versetzt in den Schwerpunkt, ist Tänzer, ist Marionette, sowie der Puppet Master *Geschöpf* wird, Kreateur und Kreatur zugleich, *anthropomorph* als *ghost* im *host*. Was ist die Absicht der Geister, wie sind sie figuriert und was performieren sie? »[W]hat might this ghost have to tell us? In speaking, it would seem an exemplum of the rhetorical figure of prosopopeia [...]. What might this prosopopeia be?«<sup>100</sup> Der *ghost* will die Fusion mit Major Kusanagi, will sich selbst Stimme und Gesicht verleihen und ihr dafür sein unendliches Bewusstsein verb! Die rhetorische Funktion der Prosopopöie als Setzung von Stimme oder Gesicht mittels der Sprache erfährt ihre Anthropomorphisierung in der Gestalt des Cyborgs Kusanagi. Dieser Einschub beschreibt die Prosopopöie über die Phänomenalisierung einer Stimme, als Versicherung der Existenz des Geistes. Diese neuerliche Figuration als Figur der Personifikation der Personifikation hat schon Menke in ihrem Text »Memnons Bild: Stimme aus dem Dunkel« versucht. Die Figur der Fusion Puppet Master/Major Kusanagi kann auch als *Statue* gelesen werden, »als Bedingung der Möglichkeit der Gegenwart als Figur für das Absente, als die Stimme für das Stumme«<sup>101</sup> – oder – wie ich es mit Lacan und Menke in Anlehnung an die Prosopopöie schon einmal formuliert habe – als das *Ich* des Subjekts, das sich in die Statue projiziert und sich vereint »mit den Phantomen, die es beherrschen, wie auch schließlich mit dem Automaten, in dem sich, in mehrdeutiger Beziehung, die Welt seiner Produktion zu vollenden sucht«<sup>102</sup>.

(Major Kusanagi): »What do you want of me, puppeteer...? Why are you coming to me like a ghost?«

(Puppet Master): I have a request of you, which requires your understanding of certain things. It's something profitable for both of us...«<sup>103</sup>

Nach langen Erklärungen und Überredungsversuchen seitens des Puppet Masters:

98 II, 340.

99 Ebd.

100 ROYLE, Nuclear Piece, 40.

101 MENKE, Memnons Bild, 127.

102 LACAN, Das Spiegelstadium, 65.

103 GS., 335.

(Puppet Master): »Yes. This will allow me to become a true life form...«

(Major Kusanagi): »Let's fuse together like flowing clouds become a part of the uncertain but diverse world.«<sup>104</sup>

(Herr K): »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen. / Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«<sup>105</sup>

(Paul de Man): »Der Geist muß am Ende seiner Bahn – in diesem Fall am Ende des Textes – erkennen, was zu Beginn gesetzt war. Er muß sich selbst als sich selbst erkennen, das heißt als Ich. Aber wie können wir erkennen, was notwendigerweise getilgt und vergessen wird, da ›Ich‹ per definitionem etwas ist, was *Ich* niemals sagen kann.«<sup>106</sup>

## Literatur

ANGERER, MARIE-LUISE: Medienkörper/Körper-Medien: Erinnerungsspuren im Zeitalter der ›digitalen Revolution‹. In: ÖHLSCHLAGER, CLAUDIA/WIENS, BIRGIT (Hg.): Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997, 277–292.

ATTRIDGE, DEREK: Ghost Writing. In: HAVERKAMP, ANSELM (Hg.): Deconstruction is/in America. A New Sense of the Political. New York/London 1995, 223–227.

BABKA, ANNA: Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien 2002.

BAL, MIEKE: Introduction: Travelling Concepts and Cultural Analysis. In: NEEF, SONJA/GOGGIN, JOYCE (Hg.): Subjectivity – Text – Hybridity. Amsterdam 2001.

BENNINGTON, GEOFFREY: Aberrations: de Man (and) the Machine. In: Waters, Lindsay / Godzich, Wlad (Hg.): Reading de Man. Minneapolis 1989, 209–222.

BUTLER, JUDITH: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ›Sex‹. New York/London 1993 [dt.: Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt/Main 1997].

104 GS., 344.

105 II, 345.

106 DE MAN, Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*, 99 und 102 (dt. 50 u. 54). Ich habe hier die deutsche Übersetzung gewählt, weil der ›Geist‹ (im Englischen ›mind‹) das Schlüsselwort bildet.

- CARUTH, CATHY: Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore 1996.
- CHASE, CYNTHIA: Mechanical Doll . In: CHASE, CYNTHIA: Decomposing Figures. Rhetorical Readings on the Romantic Tradition. Baltimore 1986, 141–156.
- Trappings of an Education . In: HAMACHER, WERNER/HERTZ, NEIL / KEENAN, THOMAS (Hg.): Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism. Nebraska 1989, 44–79.
- CHUTE, DAVID: Ghost in the Shell (Rezension) . In: Programm des Wiener Filmcasinos 20, 1997.
- DE MAN, PAUL: Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater . In: DE MAN, PAUL: The Rhetoric of Romanticism. New York 1984, 263–290 [dt.: Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater . In: DE MAN, PAUL: Allegorien des Lesens. Frankfurt/Main 1988, 205–233].
- Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven/London 1979.
- Conclusions: Walter Benjamin's ›The Task of the Translator‹. In: DE MAN, Paul: The Resistance to Theory. Minneapolis 1986, 73–105.
- Phenomenality and Materiality in Kant (1984). In: DE MAN, PAUL: Aesthetic Ideology. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996, 70–90 [dt.: Phänomenalität und Materialität bei Kant. In: DE MAN, PAUL: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt/Main 1993, 9–38].
- Shelley Disfigured (1979). In: DE MAN, PAUL: The Rhetoric of Romanticism. New York 1984, 93–124 [zuerst veröffentl. in: BLOOM, HAROLD et al. (eds.): Deconstruction and Criticism. New York: Seabury, 1979, 39–73; dt.: Shelleys Entstellung. In: DE MAN, PAUL: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt/Main 1993, 147–184].
- Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics. In: DE MAN, PAUL: Aesthetic Ideology. Minneapolis 1996, 91–104 [dt.: Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik. In: DE MAN, PAUL: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt/Main 1993, 39–58].
- Wordsworth and the Victorians. In: DE MAN, PAUL: The Rhetoric of Romanticism. New York 1984, 83–92.

- EBERT, ROGER: Ghost in the Shell (Review). In: Chicago Sun-Times, [www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/1996/04/04122.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1996/04/04122.html) (1996), und <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960412/REVIEWS/604120302/1023> (25.8.2008).
- FOSTER, THOMAS: Incurably Informed: The Pleasures and Dangers of Cyberpunk. In: *Genders* 18 (1993), 1–10.
- FREY, HANS-JOST: Die Verrücktheit der Wörter. In: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée* 11/12 (Paul de Man Kolloquium 8.–10. Juni 1989, Universität Zürich), 1990, 71–102.
- GASCHÉ, RODOLPHE: ›Setzung‹ and ›Übersetzung‹: Notes on Paul de Man. In: *Diacritics* 11 (1981), 36–57.
- GODZICH, WLAD: Introduction: Caution! Reader at Work! In: DE MAN, PAUL: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis 1983, xv–xxx.
- HABLES GRAY, CHRIS: Die Cyborgs sind unter uns. In: FELDERER, BRIGITTE (Hg.): *Wunschmaschine. Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert. Ein Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*. Wien 1996.
- GREINER, BERNHARD: Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 96–117.
- HALBERSTAM, JUDITH/LIVINGSTON, IRA: Introduction: Posthuman Bodies. In: HALBERSTAM, JUDITH/LIVINGSTON, IRA (Hg.): *Posthuman Bodies*. Bloomington 1995, 1–22.
- HARAWAY, DONNA JEANNE.: A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century. In: HARAWAY, DONNA JEANNE: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991, 149–181.
- HARK, SABINE: Vom Subjekt zur Subjektivität: Feminismus und die Zerstreuung des Subjekts. In: *Vortragsreihe »Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor. Hg. von der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung an der Freien Universität. Bd. 12*. Berlin 1992.
- HELLMAYR, NIKOLAUS: *Argumente des Verschwindens. Utopien der Kunst als universale Praxis*. Wien: Diss., 1989.

- HERTZ, NEIL: Lurid Figures. In: WATERS, LINDSAY/GODZICH, WLAD (Hg.): Reading de Man Reading. Minneapolis 1989, 82–104.
- More Lurid Figures. In: Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée 11/12 (Paul de Man Kolloquium 8.-10. Juni 1989, Universität Zürich), 1990, 205–240.
- HOCHREITER, SUSANNE: Buddha und Meerjungfrau – queer gelesen. In: <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/buddha-und-meerjungfrau-queer-gelesen/10.html> (20.8.2008)
- HURLEY, KELLY: Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's Alien and David Cronenberg's Rabid. In: HALBERSTAM, JUDITH/LIVINGSTON, IRA (Hg.): Posthuman Bodies. Bloomington 1995, 203–224.
- KANT, IMMANUEL: Kritik der Urteilskraft (1798). In: KANT, IMMANUEL: Werkausgabe. Bd. 10. Hg. von W. Weischedel. Frankfurt/Main 1974.
- KLEIST, HEINRICH VON: Über das Marionettentheater. In: KLEIST, HEINRICH VON: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1985, 338–345.
- KRASS, ANDREAS: Queer Studies – eine Einführung. In: KRASS, ANDREAS (Hg.): Queer denken. Frankfurt/Main 2003, 7–28.
- Die Heteronormativität aufbrechen. Anderes denkbar machen. Ein Interview zum Thema »Queer Studies, geführt von Ansgar Skoda. In: Kritische Ausgabe – Zeitschrift für Germanistik & Literatur, 2006, <http://www.kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/716>.
- Queer lesen: Literaturgeschichte und Queer Theory. In: ROSENTHAL, CAROLINE/VÄTH, ANKE/FREY STEFFEN, THERESE (Hg.): Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik. Würzburg 2004, 233–248.
- LACAN, JACQUES: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1949). In: LACAN, JACQUES: Schriften I. Weinheim/Berlin 1991, 61–70.
- Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Weinheim/Berlin: Quadriga 1987.
- LAUSBERG, HEINRICH: Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning 1990.
- LYKKE, NINA: Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science. In: LYKKE, NINA/BRAIDOTTI, ROSI (Hg.): Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace. London 1996, 13–29.
- MENKE, BETTINE: Körper-Bild und -Zerfallung, Staub. In: ÖHLSCHLÄGER, CLAUDIA/WIENS, BIRGIT (Hg.): Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997, 122–156.
- Memnons Bild: Stimme aus dem Dunkel. In: ASSMANN, ALEIDA/HAVERKAMP, ANSELM (Hg.): Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft. Stuttgart 1995, 124–144.
- Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000.
- MÖLLER, OLAF: Ghost in the Shell (Rezension). In: Programm des Filmcasinos, 1997.
- MÜLLER, JAN-DIRK: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers. In: ÖHLSCHLÄGER, CLAUDIA/WIENS, BIRGIT (Hg.): Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997.
- MÜLLER-FARGUELL, ROGER W.: Tanz Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller. Kleist. Heine. Nietzsche. München 1995.
- OKUDA, MICHAEL/OKUDA, DENISE (Hg.): Star Trek Chronology. The History of the Future. Teleplay by Harold Apter and Ronald D. Moore. Story by Harold Apter. New York 1993.
- OSHII, MAMORU (Regie): Ghost in the Shell (Kokaku Kidotai) – Film. Japan: 1995.
- RAY, WILLIAM: Suspended in the Mirror. In: Studies in Romanticism 4 (1979), 521–545.
- RÖTZER, FLORIAN: Die Zukunft des Körpers I. Einführung. In: Kunstforum 132 (Nov.–Jan.), 1996.
- ROYLE, NICHOLAS: Nuclear Piece: Memoires of Hamlet and the Time to Come. In: Diacritics 20 (1990). 37–55.
- SHIROW, MASAMUNE: Ghost in the Shell. Milwaukie: Dark Horse Comics. 1995 [japanische Erstpublikation, Tokyo 1991].
- SMITH, SIDONIE/WATSON, JULIA: Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practice. In: SMITH, SIDONIE/

WATSON, JULIA (Hg.): Women, Autobiography, Theory. A Reader. Madison 1998, 3–56.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY: Revolutions That As Yet Have No Model: Derrida's ›Limited Inc.‹. In: LANDRY, DONNA / MACLEAN, GERALD (Hg.): The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak. London/New York 1996, 75–106.

STEPHENS, ANTONY: Verzerrungen im Spiegel: Das Narziß-Motiv bei Heinrich von Kleist. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994.

WEIL, KARI: Androgyny and the Denial of Difference. Charlottesville 1992.

ZEEB, EKKEHARD: Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem ›Rahmen‹ der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: NEUMANN, GERHARD (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994.

ZIMA, PETER V.: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen 1994.



»Open Space« am Abschlusstag. Foto: Meri Disoski.



»Open Space« am Abschlusstag. Foto: Meri Disoski.