

# GROTESKE MATERIALITÄT

## Provisorische Gedanken

von Ursula Reber (Wien)

Erstveröffentlichung

1 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übers. v. Ulrich Koeppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, p. 10f.

2 Irwin, William (Hg.): *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*. Chicago: Carus 2002 (Popular Culture and Philosophy 3).

3 So bspw. Erion, Gerald J./Smith, Barry: Skepticism, Morality, and *The Matrix* (pp. 16-27), Nixon, David Mitsuo: *The Matrix Possibility* (pp. 28-40) und Korsmeyer, Carolyn: *Seeing, Believing, Touching, Truth* (pp. 41-52).

4 Barwick, Daniel: Neo-Materialism and the Death of the Subject. In: Irwin 2002, pp. 75-80, hier p. 80: »Consciousness is free because it is uniquely immaterial; there is no way for us to understand consciousness being pushed around by anything. But by the same token, consciousness does not have an effect on anything, it merely reveals things.«

5 Žižek, Slavoj: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion*. In: Irwin 2002 pp. 240-266, hier p. 241.

6 *Ibid.*, p. 250.

Das Dokument ist also für die Geschichte nicht mehr jene untätige Materie, durch die hindurch sie das zu rekonstruieren versucht, was ist und wovon nur die Spur verbleibt: sie sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien, Beziehungen in dem dokumentarischen Gewebe selbst. [...] Das Dokument ist nicht das glückliche Instrument einer Geschichte, die in sich selbst und mit vollem Recht Gedächtnis ist[.]<sup>1</sup>

Der Umkehrschluss zu Michel Foucaults Abschied von einer Geschichte der Monumente hin zu einer der Dokumente, wie er sie in der Einleitung zu seiner *Archäologie des Wissens* umreißt, ist gleichfalls unhaltbar: Das Dokument, jene *nicht* »untätige Materie«, ist auch kein »unglückliches« Instrument; es wird wohl instrumentalisiert, was es aber ausmacht, ist zunächst seine Materialität, woraus es gemacht ist, welchen Einfluss es auf die Möglichkeiten seiner Interpretation hat, die von einer Eröffnung von Potenzialitäten bis hin zu Einzwängung reichen kann.

Der Dokumentcharakter und die Betonung der Materialität macht längst nicht mehr vor dem Menschen selbst Halt, auch wenn dies nach wie vor Unbehagen einzufloßen imstande ist, wie die Artikel des Bandes *The Matrix and Philosophy*<sup>2</sup> rund um den epochalen Film *The Matrix* (1999) der Wachowsky-Brüder bekräftigen. Ein Teil der BeiträgerInnen des Bandes schreibt die dystopische Zentralaussage des Films, dass menschliche Kultur mit-samt ihrer vielfältigen Materialität von einer maschinellen Kultur und ihrer Materialität ausgelöscht wurde, stattdessen Menschen als Energielieferanten dienen, in eine Frage nach der Gewissheit des Wissens und der Immaterialität der Erkenntnis um, um sodann – als ob interessant wäre, ob (mit allen Implikationen) *tatsächlich* unsere Körper maschinell ver-nabelt und in ein riesiges Recycling- und Informationssystem integriert sein könnten – zu dem beruhigenden Ergebnis zu kommen, dass strenge Erkenntnisansprüche im Gefolge von Descartes und die daraus resultierende Unmöglichkeit von Wissen durch ein pragmatisches, sensuales und kommonsensuales Konzept von Wissen, Gewissheit und Erkenntnis ersetzt werden müssen, das den Sinneseindrücken, kulturellem Gemeingut ebenso wie diskursiv vorformuliertem Wissen und Sprachhandlungsakten verpflichtet ist.<sup>3</sup>

Bewusstsein, um das viele Beiträge rund um die Themen »Moral« und »Freiheit«<sup>4</sup> kreisen, spielt in Slavoj Žižeks Essay keine Rolle. Er arbeitet gänzlich mit dem Begriff der Erfahrung, wenn er jene auch sicherlich in signifikantem Unterschied zu einer »kulturellen Übereinkunft« oder einer »Sachlichkeit« der Sinne definiert. Die virtuelle Realität, die der Film postuliert, bildet eine Sinnesgewissheit und besitzt einen Informationswert:

On the one hand, VR marks the radical reduction of the wealth of our sensory experience to – not even letters, but – the minimal digital series of 0 and 1, of the transmission and nontransmission of an electrical signal. On the other hand, this very digital machine generates the »simulated« experience of reality which tends to become indistinguishable from the »real« reality. VR is thus at the same time the most radical assertion of the seductive power of images.<sup>5</sup>

Im Verlauf von Žižeks an Lacan geschulter Argumentation ergibt sich, dass wohl immer weitere Realitäten hinter- oder übereinander gelagert sein können, das Reale aber mit der Grenze, mit dem »screen«, das davon trennt, zusammenfällt: »The Real is also and primarily the screen itself as the obstacle that always distorts our perception of the referent, of the reality out there.«<sup>6</sup> Was wir als Realität anzusehen gewohnt sind, geht jedoch auf Aktivitäten und auch auf die Materialität des Realen zurück, die sich als und in Verzerrung, Annullierung und Infektion zeigen.

Die »zwei Seiten der Perversion«, von denen Žižek in seinem Untertitel spricht und die er am Ende seines Essays auflöst in die Virtualität willkürlicher Regeln, die außer Kraft gesetzt werden können, und die heimliche Wahrheit dieser Freiheit, nämlich der Reduktion des Subjekts auf eine bloße instrumentalisierte Passivität, umfassen als Spannungsbogen die Diskussion diskursiv konstruierter Körper, deren Medialität gleichwie Materialität bzw. ihre Durchsichtigkeit und Lesbarkeit, wie ihre Opazität und Unlesbarkeit.

7 Samsonow, Elisabeth v.: Die verrutschte Vulva. Entwurf einer neuen Organtheorie. In: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hamburg: rowohlt 2001, pp. 339-361.

8 Ibid., p. 345.

9 Freeland, Cynthia: Penetrating Keanu: New Holes, but the Same Old Shit. In: Irwin 2002, pp. 205-215.

10 Baudrillard, Jean: Prophylaxis and Virulence. In: Badmington, Neil (Hg.): Posthumanism. Basingstoke: Palgrave 2000 (Readers in Cultural Criticism), pp. 34-41, hier p. 36.

11 Ibid., p. 37.

Unter der Vorgabe eines technologischen Diskurses haben den Körper und von diesem die zunächst nicht einsehbaren und unzugänglichen Organe Gilles Deleuze und Félix Guattari in den Vordergrund geholt. Die ›Cyborologie‹ der Organe, die auf einem ›organlosen Körper‹ aufruhrt, eröffnet in der symbolischen Variante Elisabeth von Samsonow,<sup>7</sup> die sich gleichfalls anhand des Films *The Matrix* den »vollständig und exzessiv überkodierten und hypersignifikanten *loci*, Orten eines imaginären Körpers widmet, einen neuen Zugang zum aus dem Cyberpunk weithin bekannten ambivalenten Phänomen der »Interpenetration«. Im Vordergrund steht dabei weniger die Schnittstelle zwischen Mensch/Maschine, als vielmehr die symbolische Funktion des Genickloches, das als Plug-In dient. In Verbindung mit der Beseitigung der Gebärfunktion des weiblichen Körpers, legt dies die Vermutung nahe, dass hier in der im Rahmen der fortpflanzenden Sexualität bedeutungslos gewordenen Vulva eine solche Verrutschung stattgefunden hat:

Neos Genickloch könnte so als vorläufiger Abschluss und Höhepunkt eines mehrstufigen und langwierigen, auch transsexuellen Verrutschungsprozesses betrachtet werden, in dem gleichwohl die ursprüngliche Besetzung der Vulva als ›Zugang zum zentralen Steuerungssystem‹ erhalten geblieben ist. Nach dem Ende der Mütter behauptet die Vulva ihre Bestimmung als ›Zugang‹, während ihre Eigenschaft als ›Ausgang‹ ihre Bedeutung verloren hat. Insofern sie nicht mehr reklamieren kann, menschlicher Ursprung zu sein [...], spukt sie gewissermaßen als funktionales Loch und bringt sich so aus einer amnetischen Ferne unscharf in Erinnerung.<sup>8</sup>

Neos Loch im Genick ist nur eine Form der körperlichen Distortion, auch wenn die Signifikanz der Vulva-Addition gerade hier, bei dieser einzigen Deformation eines androgynen Körpers besonders ins Auge springt. Das Plug-In und die Penetration grundverschiedener Materien, das Zusammenkommen zweier Körper, kann auch drastischer ins Bild gesetzt werden. Cynthia Freeland weist in ihrem Artikel *Penetrating Keanu: New Holes, but the Same old Shit*<sup>9</sup> in einem Vergleich der Filme *The Matrix* und *eXistenZ* (1999, David Cronenberg) darauf hin. *eXistenZ* schachtelt mehrere Virtualitätsebenen von Videospielebenen ineinander. Über einen Bioport wird ein Pod angeschlossen, der in die virtuelle Welt – es sei für diese Argumentation dahingestellt, welche Ebene, oder ob es eine Realitätsebene gibt – verlinkt. Beide Ein-/Ausgänge sehen von einer geglätteten Ästhetik ab. Das Körperliche und der gefährliche Aspekt der Penetration werden im Gegenteil besonders untermalt dadurch, dass die Pods aus synthetisch modifizierten Amphibien hergestellt werden, die über ein fleischiges und dickes Verbindungskabel mit dem Bioport verbunden sind. Die Amphibien haben ihr tierisches Aussehen nicht verloren, ihre knöchernen Bestandteile müssen erst zusammengefügt werden. Das heißt auch, dass auch auf Seiten der Biomachines Tod, Verstümmelung, Schmerz adressiert werden, und nicht anders geht es den Menschen auf der anderen Seite des der Nabelschnur ähnlichen Bioports. Die *Fremdkörper* verhalten sich mitunter inkompatibel, die Körper wuchern, bluten, kollabieren, reagieren mit Dysfunktionalität oder spontaner, krebsartiger Symbiose.

Die Obsession mit Krankheit, Ansteckung und Geschwür hat mittlerweile ihren festen Platz im sog. Posthumanismus. Jean Baudrillard parallelisiert in seinem Essay *Prophylaxis and Virulence* virtuelle Körper- und Kommunikationssysteme. Ihr Funktionieren wird gerade über die Störfaktoren gewährleistet, über den Widerstand des Anderen oder über das Reale. Sobald vollkommene Transparenz erreicht ist, kollabiert das System. Die Beseitigung der Matrix als des Realen hinterlässt einen leeren Ort, der von Viren okkupiert wird:

Virulence takes hold of a body, a network or other system when that system rejects all its negative components and resolves itself into a combinatorial system of simple elements. It is because a circuit or a network has thus become a virtual being, a non-body, that viruses can run riot within it [...]. Virtual and viral go hand in hand. It is because the body itself has become a non-body, a virtual machine, that viruses are taking it over.<sup>10</sup>

In Baudrillards Deutung liegen hier zwar Extreme und Exzesse vor – es sei an die »zwei Seiten der Perversion« erinnert –, die jedoch eine Schutzfunktion vor der absoluten Katastrophe erfüllen: »The full-blown, the absolute catastrophe would be a true omnipresence of all networks, a total transparency of all data[.]«<sup>11</sup>

12 Cf. zu den Potenzialitäten von Organen in Crary, Jonathan/Kwinter, Sanford: *Incorporations*. New York: Urzone 1992 (zone 6) die Beiträge von Georges Canguilhem: *Machine and Organism* (pp. 45-69) und v.a. Manuel DeLanda: *Nonorganic Life* (pp. 129-167).

Es ist mit anderen Worten die Materialität der Körper erforderlich, dass sie ihre Medialität innerhalb eines funktionierenden Systems erfüllen können. Die Materialität, der Widerstand und die Opazität auf ihre Organe hin, durch die sie Objekte sind, garantieren die Stellung des Subjektes. Der Virus als der Widerstand ist nicht *per se* etwas Schlechtes, im Gegenteil verfällt, wie Baudrillard festhält, im Zeitalter der Cyborgs die Unterscheidung von Good and Evil, was bleibt, ist die Wahl des geringeren Übels; chaotische Phänomene übernehmen die Prophylaxe vor der Transparenz. Die Verformungen der Körper erfüllen demnach inner-systemisch einen Zweck, bzw. tragen sie Zweckpotenzialitäten, die nach mehreren Seiten offen sind, in sich.<sup>12</sup>

### Ermergenzen des Grotesken

13 Cf. Elkins, James: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*. Stanford: Stanford UP 1999, p. 19: »Any representation of a body involves distortion, because all representation is distortion, and conversely, representation works within a logic of the body, so that representation is embodiment: it produces and projects bodies.«

14 Žižek 2002, p. 255.

15 Ibid., p. 257.

16 Cf. zu Cronenberg auch Mattl, Siegfried: *Transgression und grotesker Körper*. Vortragsmanuskript, 27.05.2006. In: [http://www.filmmuseum.at/jart/projects/fm/releases/de/resources/textarchiv/Mattl\\_2006.pdf](http://www.filmmuseum.at/jart/projects/fm/releases/de/resources/textarchiv/Mattl_2006.pdf).

Verformung von Materie, ihre Ausdrucksbewegung, ihr Wesen als Informationsmatrix, die bereits auf einem nichtorganischen Level die Emergenzen produzieren, also dazu führen, dass das Ganze gerade nicht die Summe seiner Teile ist, gehört in den Life Sciences, in der Systemforschung, der Chemie und der Physik seit Längerem zum Alltag. Die Übersetzung von Emergenz ins Literarische und Bildliche bedient sich, wie am Beispiel *eXistenZ* zu sehen war, der Übertreibungstechnik der Groteske als einer kodierten ›Körperform‹; sie schreitet Körper nicht nur an der Oberfläche ab, sondern dringt in ihn ein, sucht seine Organe auf, bevorzugt seine Öffnungen und vegetativen Funktionen. Die Groteske lebt von der Entstellung der kulturellen Norm, wenn Einverleibung und Ausscheidung thematisiert werden, selbst wenn der Körper seziiert und die Organe freigelegt werden. Ästhetisch kann diese Entstellung jedoch eine Revolution, eine Umkehrung der Verhältnisse erwirken dadurch, dass der Akzent auf »das Niedrige«, das aus herrschenden Diskursen der Hygiene, der Kognition, der Ästhetik etc. Ausgesparte verlegt wird. Dass dieses Verschwiegene und Ausgegrenzte, das diskursive Opake der Organe, des Inneren und der Austauschvorgänge zwischen Innen und Außen in das Diskursive hineingeholt wird, führt in einem nur kleinen Schritt zu ›seriellen Obsessionen‹, zu Vervielfachungen und Überkodierungen. »Distortion« ist bei jeder Repräsentation am Werk, da Repräsentation die Arbeit an und mit Körpern ist.<sup>13</sup> Wieder sind wir in Žižeks Reich der Perversion, dem »exkrementalen Realen«<sup>14</sup> als bloßem Fetisch, in der Domäne der Toilette:

Is not the domain where excrements vanish after we flush the toilet effectively one of the metaphors for the horrifyingly sublime Beyond of the primordial, pre-ontological Chaos into which things disappear? [...] The Real is thus not primarily the horrifyingly-disgusting stuff re-emerging from the toilet sink, but rather the hole itself, the gap which serves as the passage to a different ontological order – the topological hole or torsion which »curves« the space of our reality so that we perceive/imagine excrements as disappearing into an alternative dimension which is not part of our everyday reality.<sup>15</sup>

Die vervielfachten Körperöffnungen der Cronenberg'schen Filmfiguren, ihr betont ungestüms Organisches, der Schleim und das Blut, das Öffnung und Pod einhüllen, verbildlichen den Fetischcharakter dieses Realen. Materiell offen zu sein für das Andere heißt im Rahmen des grotesken Körpers nicht nur zu empfangen, sondern auch auszuschleiden, zu transgredieren und zu wuchern.<sup>16</sup> Die Groteske verschiebt damit die Ordnung der Norm(alität), wenn sie nicht nur die Exkremente, sondern auch die Techniken, die überhaupt erst dazu geführt haben, sie auszuschließen und wegzuspülen, in eine andere Dimension auszulagern, herein holt. Zu fragen ist also in diesem Zusammenhang auch, wie Normalität hergestellt und verkörpert wird.

### 1900 von kurz danach – der groteske Staatskörper

Die Groteske und das Groteske führen in Fritz v. Herzmanovsky-Orlandos Österreich-Romanen<sup>17</sup> Regie. Der früh pensionierte Architekt, Maler und Schriftsteller führt sein gesammeltes Wissen über die vergangene Habsburgermonarchie, über Mythen, Mystizismen und allerlei Abseitiges wie Nützlichendes in diesem Werk zu einem prägnanten Sittengemälde zusammen. Der Transfer kulturellen Wissens und von Wissensversatzstücken aus den unterschiedlichsten Bereichen findet im Grunde recht unverstellt Eingang in die ›Romane‹, wo sie in der fiktionalen Umgebung jedoch ungebremster auf die Akteure einwirken und

17 ›Roman‹ als Gattungsbezeichnung trifft auf die ›österreichische Trilogie‹ von Herzmanovsky-Orlando nur bedingt zu. Alle drei Teile – *Der Gaulschreck im Rosennetz*, *Rout am fliegenden Holländer* und *Das Maskenspiel der Genien* – ergeben zwar je für sich eine Form der Kohärenz, orientieren sich jedoch nicht unbedingt an Protagonisten, von denen mit Ausnahme des ersten Teils auch keine Entwicklung, sondern eher eine Momentaufnahme als Typisierung wiedergegeben wird. Zum fragmentarischen Stil und zum Wuchern der Herzmanovsky'schen Prosa cf. Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Phantastik auf Abwegen*. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: Folio 2004, darin insbes. Wendelin Schmidt-Dengler.

18 Herzmanovsky-Orlando, Fritz v.: *Sämtliche Werke*. Hg. im Auftrag des Forschungsinstituts ›Brennner-Archiv‹ unter der Leitung von Walter Methlagl und Wendelin Schmidt-Dengler. Linztausg. Berlin et al.: Zweitausendeins 1991.

19 Ders.: *Österreichische Trilogie*. 2. *Rout am fliegenden Holländer*. Roman. Hg. u. komm. v. Susanna Kirschl-Goldberg. In: Ders. 1991, p. 224f.

20 Die Herausgeberin Susanna Kirschl-Goldberg hält in ihrem Kommentar fest, dass sich die von Herzmanovsky-Orlando genannten Patente nicht auffinden lassen.

21 Herzmanovsky-Orlando 1991 (*Rout*), p. 27.

deren Handlungen bestimmen können. Im *Vorwort* zu *Rout am fliegenden Holländer* aus dem Nachlass heißt es einleitend (in der benutzten Ausgabe<sup>18</sup> nachholend):

Ebenso ersuche ich das Buch nicht um die Erde zu hauen, wenn dann von Ihnen, vom fahlen Schwefellicht der Hölle umflackert, die in einem soignierten Seebadeort gewiß recht unerwünschte Erscheinung des fliegenden Holländers auftauchen wird. Denn, man vergesse nicht, daß gerade die allerrezenteste Physik beweist, daß grausliche Phantasmagorien, die das Mittelalter zur Hölle machten, ganz ernst basiert sind.

Wer das noch nicht erfaßt hat, der möge wissen, daß Erscheinungen, die ganz ruhig in die vierte Dimension gehören, sogar patentamtlich geschützt sind (z.B. englisches Patent Nr. 544501! Die Molekularresonanz als Katalysator, oder ein anderes: magische Quadrate als Schwingungsplatten).

[...]

Streng wissenschaftlich muß diese fatale Angelegenheit analysiert werden als: isomere Allotropie der Chimäre oder: pseudovirtuelle Attrappe der Chimäre, womit wir das Gebiet der modernsten Kurzwellenphysik betreten.

[...]

Dies alles auf dem Gebiete dieser Art von Physik, die dadurch gekennzeichnet ist: Physik ist die Darstellung der Naturgesetze in differentialen Gleichungen, während es allerdings auch etwas gibt, das man als ›Biophysik‹ bezeichnen kann.<sup>19</sup>

Allotropisch will Herzmanovsky-Orlando sein Werk verstanden wissen, also zugleich als Zweie und als Chimäre, die bei Hinzuziehung der Biologie zur Physik und Chemie, durchaus ein mythisches Wesen, das die Gene zweier verschiedener Arten in sich vereint, sein kann. In der Umformulierung dieses ›streng wissenschaftlichen‹ Poetikprogramms führt Herzmanovsky-Orlando den/die LeserIn noch weiter in Abseits, handelt es sich doch nun um eine pseudovirtuelle Attrappe ebenjener Chimäre, die folglich nicht mehr sie selbst, sondern ein Ersatz ihrer selbst oder etwas, das sie verstellt, ist, und dies in pseudovirtuellem Zustande, wenn auch wohl doch nicht so sehr virtuell, als dass sie nicht real genommen werden sollte. Tatsächlich ergibt sich von der isomeren allotropischen Chimäre zu ihrer pseudovirtuellen Attrappe eine Steigerung als Emphase – nur die Kurzwellenphysik will nicht dazu passen.<sup>20</sup> Den fliegenden Holländer verortet er dann ja auch eher in der ›Biophysik‹ (als ein vom Pseudo-Mahatma Rabenseifner für eine Stunde heraufbeschworenes, durchaus materielles Trugbild).

Worin aber besteht nun diese ›pseudovirtuelle Attrappe‹ einer Chimäre? Die Chimäre selbst, das wird alsbald klar genug, ist nichts anderes, als die für Herzmanovsky-Orlando mit dem Ersten Weltkrieg vergangene multinationale Habsburgermonarchie, deren bürgerliche und adlige Vertreter die Geschichten bevölkern, die pseudovirtuelle Attrappe besteht in den Erzählungen selbst, die mal lokal, biografisch und in Alltagspraktiken verortet, mal in ein entlegenes mythisches Griechenland, mal in einen überbunten Orient entgrenzt werden. Das Setting von *Rout am fliegenden Holländer* auf der Insel Pomo vor der dalmatinischen Küste besteht von Beginn programmatisch unter einer Verwechslung von Natur und Kultur:

Ein strahlender Morgen zeigte den erstaunten Ankömmlingen Pomo in seiner vollen halbtropischen Schönheit. Das steil ansteigende, buntzerklüftete Felseneiland stellte ein Stück völlig unberührter Natur dar. Seit der Antike hatte sicher keines Menschen Fuß dieses Felseneiland betreten, das sich grauweiß und rosenrot aus großer, dunkelblauer Tiefe emporhob. Eine marmorne Villegiatur in nobler Barocke leuchtete aus den schwarzgrünen Myrtenwäldern. Ihre vergoldeten Kuppeldächer, strahlend in der Sonne, betonten den festlichen Reichtum der Anlage. [...]

Durch Sprengungen war ein amphitheatralisch geformtes Strandbad geschaffen worden, in dem man sich am Vormittag in der blauen Crystallflut ergötzte. [...] Über den Badecabinen erhoben sich die weiten Terrassen der Hotelanlage.[...] <sup>21</sup>

Die derart nach antikisierenden Gemälden und nach ökonomischen Interessen durchgestaltete und mitnichten unberührte Natur der Insel gibt für den Reigen an Grotesken den rechten Mitspieler ab, selbst solch eine ›pseudovirtuelle Attrappe‹ einer Chimäre. Die Idylle, von Aussteigern wie dem Oberst Quapil Edler von Wasserwehr, der auf Pomo als falscher Fisch ein Wasserbasin bezogen hat, oder der emeritierte Advokat Dr. Lyons, der mit seiner Tochter als Pan in einer Schilfhütte lebt, zwangsweise zu einem bukolischen Topos stilisiert, gibt für sich schon einen entstellten, einen grotesken Körper voller Unvereinbarkeiten – Felseneiland, halbtropische Vegetation, Hotelanlage, Pavillons und

22 Ibid., p. 51.

23 Herzmanovsky-Orlando 1991  
(*Gaulschreck*), p. 16.

24 Ibid., p. 17.

Grotten, Gotikkirchen etc. – ab, in den Worten Graf Baliols »ein kleines Paradies« für »abseitige[] Leute[][,] die praktische Verwirklichung ihrer Träume zu ermöglichen.«<sup>22</sup> Nicht minder abseitig jedoch sind die beiden Beobachter der mythischen Inszenierungen, der geschäftstüchtige Michelangelo Zois, der den Kurort ins Leben rief und gestaltete, sowie Baron Baliol, dem durch einen Engel die Lage der Insel ›offenbart‹ wurde. Überhaupt präsentiert sich die Besetzung der vergangenen österreichisch-ungarischen Monarchie *en miniature* auf der Insel als ein insgesamt grotesker Volkskörper, sowohl was die einzelnen Bestandteile betrifft, als auch insgesamt gesehen. Verformungen der Körper kennzeichnen die markantesten Männerfiguren auf unterschiedliche Weise; so wird Zois selbst mit zunehmendem Fortgang des Romans auf seinen Vollbart, der mal enthusiastisch zittert, sich ein andermal erregt auffächert, reduziert, der schiefgewachsene und durch die Nase pfeifende Howniak treibt allenthalben sein Unwesen, die zahlreich vertretenen bürgerlichen Gelehrten fallen durch Körperumfang, Blatternarben, Schielen u.Ä. auf. Auch die weibliche Besetzung sticht großenteils durch körperliche Unförmigkeit und Behinderungen hervor, auch wenn wenigstens drei sehr schöne junge Damen mit von der Partie sind, die jedoch wie zum Ausgleich durch besondere moralisch-kulturelle Abseitigkeiten auffallen, die schöne Hortense durch Langeweile und Hochmut, die Dame Montgomery durch Grausamkeit in der Liebe und die fatale Malfilâtre durch Bosheit, die durch ihre ständigen Bulldoggen-Begleiter noch verstärkt wird. Senile und weltfremde Adlige halten hier mit Bürgerlichen, Kaufleute mit Gelehrten, Schauspielerinnen mit Hospodaren, Oberste mit Schriftstellern etc. ein Stelldichein, wobei es an gegenseitigem Misstrauen, Beschuldigungen, Bespitzelungen und auch amourösen Verwicklungen nicht fehlt. Angesichts von stotternden Spracherziehern, Altphilologen, die Homer in eine Kunstsprache übersetzen, und ganzen Vereinen, die die Kreuzzüge nachspielen, lässt sich Normalität nicht mehr herstellen. Die Norm in diesem Reigen ist das grotesk Verzerrte, das Abseitige und das Übertriebene. Beherrscht wird das Zusammensein der bunt durcheinandergewürfelten Sonderlinge der vergangenen Habsburgermonarchie mit ihren wechselhaften Gebrechen und Ticks von Emotionen, die sich einerseits auf den Körpern anordnen und durch exzentrische Kleidung und Gebaren zur Schau getragen werden, und die andererseits jenseits der ubiquitären Schimpftiraden und Verfolgungsjagden als verdrängtes Begehren sich in den kreuzweisen Nachstellungen und sexuellen Spielen kundtun.

Den Charakter einer entschwindenden, von wütenden und kaum beherrschten Trieben und Emotionen getriebenen Zeitinsel trägt auch die Biedemeiergesellschaft, wie Herzmanovsky-Orlando sie im ersten Teil seiner Österreich-Romane, *Der Gaulschreck im Rosennetz*, schildert. Die Ansammlung von Hofzwergen und -riesen und einem vorwiegend weiblich besetzten Verein zur Keuschheit verhindert erneut die Festlegung von Normalität. Dabei macht dieser Teil die Herstellung von Normalität zum Thema in der Schilderung einer ubiquitären Überwachungsgesellschaft: Der Held, Hofsekretär Jaromir Edler von Eynhuf, widmet sein Leben der Normalität, das sich zunächst an Eigenschaften und Werten, die in seinen gesellschaftlichen Kreisen vertreten werden, orientiert. So strebt er einer finanziell ertragreichen und standesgemäßen Ehe, dem beflissenen Festhalten an seinem Beruf mit schrittweisen Aufstiegschancen und der Netzbildung in kaisernahen, adligen Kreisen nach. In diesem Bestreben begibt er sich in eine Gesellschaft, die darauf eingeübt ist, einander zu überwachen, um auch den kleinsten Fehltritt und die geringste Abweichung zu verzeichnen und zu ahnden. Die Fragwürdigkeit jedweder Norm, nachgerade ihre Nichterreichbarkeit verzeichnet der Erzähler jedoch gleich zu Beginn, indem er einzig beim vielversprechendsten Adepten der Normalität Außen und Innen auseinandertreten lässt: Der Vergleich des allgemein als schön geltenden Mannes mit toten, genormten Masken, wie sie in Friseurläden ausgestellt sind, mit »schwarzlackierten Augen, wie die verendeter Rehböcke, blind vom Staub«<sup>23</sup> nimmt die Verkehrung von Tot und Lebendig vor. In der Larve versteckt sich jedoch der »mystische Großneffe[] der antiken Panshermen«,<sup>24</sup> der folgerichtig im Verlauf in seiner unheilbaren Verliebtheit in die Sängerin Höllteufel auch zum Durchbruch kommen und ihn ins gesellschaftliche Abseits treiben wird.

Im Gegensatz zu Eynhuf korrespondieren bei den restlichen Figuren nach dem Hoffmanesken Prinzip der Übertreibung Innen und Außen in der Verformung, der Deformität und den Ticks. Die Hofzwergischen tragen ihre Nähe zum Wahnsinn und zur Hysterie in der körperlichen Andersartigkeit deutlich sichtbar zur Schau. Die Hofzwergischen erscheinen nicht nur auf Grund ihrer eigenen unterdrückten Emotionen und Sexualität selbst in der

25 Ibid., p. 107.

26 Ibid., p. 31f.

27 Ibid., p. 113.

28 Fuß, Peter: Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels. Köln et al.: Böhlau 2001.

insgesamt tickreichen und anti-normalen Gesellschaft als Fremdkörper, sie sind tatsächlich ein Relikt aus älteren Zeiten, funktionslos gewordene Organe eines veralteten Staatskörpers, die nun an die Peripherie verdrängt nur noch als Störfaktoren auftreten. Die angestrebte Verbindung zwischen der älteren Tochter der Hofzergischen und Eynhuf würde dieses Überbleibsel einer anderen Zeit wieder in den bestehenden gesellschaftlichen Körper einbinden, das Organ würde gewissermaßen erneut eine Funktion erfüllen (wozu es am Ende nicht kommt, stattdessen wird durch den Bruch des Eheversprechens das hofzergische Organ völlig ausgestoßen, »das rohe Volk brüllte vor Lachen und reizte das hysterische [vor Liebeskummer, UR] Mädchen wie einen boshaften Affen. Kurz, es war scheußlich«<sup>25</sup>).

Das Ausgeschlossene, Wegdisziplinierte, das Unsagbare und nach Žižek Reale, welches die Verzerrung der wahrgenommenen Realität vornimmt, wird in Herzmanovsky-Orlandos Grotesken allenthalben in allen seinen »niedrigen« Erscheinungsformen ebenso wie in seinen mythischen Verkleidungen vorgeführt. So recht zu Hause ist der Sex, das fleischliche Begehren, das Zelebrieren von Einverleibung und Ausscheidung gerade in jenem Kreis zur Wahrung der höheren (Beamten-)Moral rund um die sagenhafte ehemalige Dienerin der Kaiserin Maria Theresia Ursula Schosulan, in deren Kreis auch der junge, viel versprechende Eynhuf geladen wird. Ganz unverdeckt ist klar, dass sich bei ihrem der ehemaligen Kaiserin nachempfundenen Frühstückstreffen alles um den Körper dreht, dass – um mit Bertolt Brecht zu sprechen – zuerst das Fressen kommt, und dann erst die Moral:

Die würdige Gastgeberin blickte gierig auf das Zuckerlpaket, das Eynhuf in der Hand hielt, und dankte ihm mit speichelnden Lippen. Schnell schob sie eine Hand voll Bärenzucker in das ungeheure, emsig wackelnde Maul und machte Eynhuf mit dem ihm noch fremden Cooperator von Pischelsdorf bekannt.

[...]

Dann wurde nichts mehr gesprochen; die üppige Jause ließ sobald niemanden mehr zu Worte kommen. Nur ein leises Schlürfen hörte man und ein Klickern der zarten milchweißen Tassen, die goldene Harlekinszenen in reichster Anmuth schmückten. [...]

Mächtige Gugelhupfe gab's und Berge von Krapfen, Buchten und Kletzenbrot, so daß das Schmatzen und Schnalzen kein Ende nahm[.]<sup>26</sup>

Zum Verschlingen der ungeheuren Jausen, mit denen parallel das Benehmen der anderen verschlungen und jenes der Nichtanwesenden ausgerichtet wird, gehört in unmittelbarem Übergang die Ausscheidung; Žižeks Toilette bildet nachgerade den Höhe- und Mittelpunkt der Schosulan'schen Treffen, in Form eines musizierenden Leibstuhls, um den sich die Gesellschaft regelmäßig versammelt, um zu musizieren. Dass auch Töne der Verstellung dienen, so wie die Musik aus dem Leibstuhl die organisch-körperlich erzeugten Töne der Ausscheidungen wohl übertönen sollen, wird dem dieser Disziplinargesellschaft unterdessen bereits arg entgleisten Eynhuf just im Schatten jenes Stuhles klar:

Doch die dicke Dame hörte gar nicht auf ihn, schob gewaltige Bissen in den Mund und starrte unentwegt mit verglasten Augen auf den interessanten Jüngling vom Aloysiusverein. Dann gab sie einen mächtigen Ton von sich. Weniger feinfühlig Beobachter als der Sekretär hätten den Ton für ein gewöhnliches Aufstoßen halten müssen. Er aber witterte eine tiefe Seelenqual heraus – nein, das war ein Seufzer, nein, kein Gas aus dem Magen, nein, ein Gas aus der Tiefe des Herzens. [...] War es denn denkbar, daß hier in dieser reinen Atmosphäre, vom geistigen Lavendelduft der Schosulan getränkt, solche Dinge vor sich gingen? Wäre es denkbar, daß der cyprische Schelm sozusagen in die Höhle des Lammes eingedrungen sei und den Kampf mitten im Hauptquartier der Sitte und der Tugend aufgenommen habe?<sup>27</sup>

Gewissermaßen ist der gesamte ›Roman‹ als ein großes Verdauungsorgan organisiert, das Versatzstücke aus dem gesellschaftlichen Leben, aus Kalenderblättern und kulturellem Wissen einverleibt, verformt, die Bestandteile ineinander auflöst und in der Groteske wieder ans Licht befördert. Jede einzelne angeschnittene Geschichte eines Gegenstandes oder einer Person scheidet ihr Unverdauliches, eine weitere Geschichte aus. Einzelne Begebenheiten und Personen werden nebeneinander gereiht und äußerst lose verbunden – in einem Kontext, der allenthalben Geist auf Materie zurückführt und menschliche Körper als trieb- und organ gesteuerte Apparate darstellt.

Die transformative Charakter der Groteske, ihre Tendenz, Ungleiches zusammenzubringen und dadurch neue Horizonte zu eröffnen, dient nach Peter Fuß<sup>28</sup> dazu, alte

29 Herzmanovsky-Orlando 1991, Bd.  
1, p. 141.

30 Ibid., p. 20.

Systeme zu entknoten, zu »verflüssigen« und einer chimärischen Neukombination Raum zu schaffen, was in ungefähr auch der zu diesem Kapitel eingangs geführten Selbstdefinition Herzmanovsky-Orlandos entspricht. Dieserart bildet die Groteske immer schon eine hybride Gattung, die bewusst zwischen verschiedenen Ebenen an ›Realität‹ oszilliert. Ihre Fantastik ist dem Phantasma nahe verwandt, indem sie über die Ent- und Neuknüpfung in Reihen und Serien gerade die ursprünglichen Verknüpfungen, die zu Wertungen und Wahrnehmungskodices innerhalb von Kulturen führten, auf verschiedenen Ebenen vorführt. Die groteske Fantastik, die sich bei Herzmanovsky-Orlando ergibt, beruht gerade darin, dass das Grauen in die Körper und ihre organischen Funktionen, in ihr Gesteuertsein von physiologischen Affekten zurückverlagert wird. Gegenüber dem Begehren der ältlichen Damen im Kreise Schosulan für den »interessanten Jüngling vom Aloysiusverein«, die ihn ebenso verschlingen möchten, wie die Buchteln, ist für Eynhuf stellvertretend mit weit größerem Grauen belegt, als die Schwarzmagierin, von der er sich einen Liebestrank für die begehrte Höllteufel brauen lässt. Dass aber dem Körperlichen nicht zu entkommen ist, dass der materielle Körper mit all seinen Funktionen stets voraus ist, versinnbildlicht sich letztlich in der Milchzahnsammlung, Eynhufs Projekt zur Kaiserhuldigung – dem Kaiser zum Jubiläum eine 25 aus jungfräulichen Milchzähnen zu überreichen. Der letzte Zahn hätte von der Höllteufel stammen sollen, in seiner Not sieht sich Eynhuf jedoch gezwungen, das letzte Stück einem Kinde, das ihm als (erfahrenes) Sex-spielzeug verkauft wird, blutig zu entreißen:

[N]ach langem Ringen gelang es endlich, da – eine ungeahnte Kühnheit überkam den Sekretär – »Für Kaiser und Vaterland!« schrie er und gab dem Kind ein gewaltiges Kopfstückel. Ein schriller Schrei antwortete ihm, entsetzt rang sich das blutende Kind von ihm los und spuckte schimmerndes Gold, die geweihte Perle und das Elfenbein der Unschuld – in dem Fall vielleicht einer etwas anzuzweifelnden Unschuld – auf den Boden. Gierig stürzte sich Eynhuf auf den Schatz und wollte gerührt das schöne Kind in die Arme schließen.<sup>29</sup>

Wenngleich Eynhuf sich also den letzten Milchzahn ergaunern konnte, wird ihm die selbige Sammlung zum Verhängnis. Aller geistigen Hoffnung beraubt und gänzlich zurückgeworfen auf den Körper und seine Brutalitäten erschießt Eynhuf sich selbst mit ebenjener Milchzahnsammlung, bevor er von Verfolgern eingeholt und unehrenhaft als Wüstling aus der bigotten Gesellschaft ausgeschieden werden kann.

Bei Herzmanovsky-Orlando wird mit den Grundregeln der Groteske an keiner Stelle gebrochen, der beständigen Verzerrung, Übertreibung und Überblendung sowie der Reihenbildung. Über solche Reihen ergibt sich nebst der grotesken menschlichen Körper und ihrer jeweiligen eigenständigen Sprache, die allzu gerne das gesprochene Wort konterkariert, eine Form der ›dichten Materialität‹ mit opakem Informationswert. An erster Stelle dafür steht die Milchzahnsammlung, Reste des menschlichen Körpers, an denen noch buchstäblich – siehe das gewaltsame, blutige Entreißen des letzten Milchzahnes – Blut klebt, die nur über zahlreiche Umwege, Umdeutungen und Nebengeschichten zu einer wertvollen und ehrwürdigen Sache werden kann. Eynhuf selbst bezeichnet sie als »Perlenzähnen der Unschuld«, als »Schmuckkästchen der Demut«.<sup>30</sup> (Der Erzähler nimmt bei ebenjener Entreibungsszene diesen Faden wieder auf und weist unbarmherzig darauf hin, dass die Unschuld fragwürdig sei.) Über die Volten, die der Erzähler den Text schlagen lässt, fällt der Held gerade von diesen Tugenden so weit ab, dass ihm als letzter Ausweg die Entleibung mit diesen Milchzähnen bleibt. In dieser Groteske bleibt die Materie immer erhalten, wie oft sie auch ihren kulturellen Informationswert ändert; das Beständige ist gerade nicht ›das Geistige‹, sondern das Materielle. Die Fantastik entsteht als ein Gutteil Skurrilität gerade in den Volten, den Abkürzungen, welche die Bedeutungen nehmen, auf denen sie just vom Erzähler zurechtgestutzt werden durch die ausdrückliche Formung der Materie: So viele dumm glotzende Augen versammeln sich selten in einer Erzählung.

### Psychosmatik und Technesis

Fast hundert Jahre später hat sich das Verhältnis verkehrt, es herrscht ›Einigkeit‹ darüber, dass eine ungeheure Informationsdichte vorliegt, dass unentwegt Bedeutung produziert wird, für die nur der geeignete Körper gefunden werden muss.<sup>31</sup> Groteske Körper in gigantischen Wucherungen, die materielle Seite einer komplexen Psychosomatik werden

31 Cf. zu diesem transdisziplinären Diskurszusammenhang Hayles, Katherine N.: *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell UP 1990.

im Erstlingsroman des Science Fiction Schriftstellers Alastair Reynolds, *Revelation Space* aus dem Jahr 2000 (London: Gollancz), allenthalben thematisiert. Auch hier werden die Grenzen von Enthaltbarkeit und Reinheit ausgelotet, die jedoch, weit in die Zukunft verlagert, nicht mehr die Sexualität und ihre Disziplinierung, sondern das komplexere System der Prothetik, des Zusammenspiels von biologischem und technischem Körper betreffen. Die konservative, Standards bewahrende Frage nach den Grenzen des Menschlichen, wird aufgeworfen, doch als nicht zu beantworten, zwar nicht verworfen, aber doch aufgeschoben. Reinheit als biologische Reinheit von Technologie ist nicht mehr herzustellen, selbst VertreterInnen einer Anti-Cyborg-Philosophie wie die Protagonistin Volyova, bewegen sich von vornherein in einem Umfeld, die von Technologie auf allen Ebenen gekennzeichnet ist.

Die Handlung ist in einem Zeitalter angesiedelt, das sich am besten als Post-Melding-Plague-Era bezeichnen lässt. Vor dieser Zeit fanden bedenkenlos Verschränkungen und Vermischungen von Biologie und Technologie statt, die jedoch mit ebenjener Krankheit, welche die Cyborgs kollabieren und in unberechenbarer Weise hybridisieren ließ, endete. Für meine Ausführungen greife ich lediglich einen winzigen Teil der komplexen Handlungsführung heraus, der auf einem gigantischen Raumschiff mit sinistrierender Besatzung auf einer mysteriösen Mission spielt. Das ›Reale‹ der Mannschaft, die verborgene Abnormalität und Triebkraft von Mannschaft und Mission, der von der Melding Plague infizierte Captain, ist im Innern des Schiffes sozusagen in einem vordiskursiven Raum verborgen und versteckt: Über den Zustand des Captains, über seinen unkontrollierbar wuchernden und das Schiff immer mehr sich einverleibenden Körper ist allein das sog. Triumvirat, das die stellvertretende Führung des Schiffes übernommen hat, informiert. Vor dem Rest der Besatzung, ja oft genug vor sich selbst, wird dieser Zustand jedoch verschwiegen, auch wenn die Mission der Reise lautet, ein Heilmittel für den Captain zu finden. Vordiskursiv ist der Raum im Schiff auch dadurch, dass er weit im Inneren, in den Tiefen des sich durch das Wuchern des Captains topografisch veränderlichen und instabilen Raumschiffes befindet, das zu größten Teilen auch dem Triumvirat mangels Kartografierung gar nicht zugänglich ist.

Über die konstante Verschmelzung von Schiffskörper und dem Körper des Captains erhält der Name des Schiffes, *Nostalgia for Infinity*, eine mehrfache Bedeutung. Das monströse Schiff als grotesker Körper, befallen von Viren und bevölkert von Amok laufenden Maschinen fällt mit dem Körper des Captains in eins. Die ungeheure Größe, die er so über das kleinteilige Sprießen, Umweben und Durchziehen der letzten Schiffsritze erlangt, nähert sich einer Unendlichkeit in Raum und Zeit an. Letztlich garantiert gerade die Krankheit das praktisch unendliche Weiterleben des Captains. Die Hybridisierung des früheren Cyborgs hatte nur auf Zeit funktioniert; die Körper der Technik und der Biologie hatten begonnen, sich abzustößen und auszusondern, die verschiedenen DNA- bzw. Informationsträger fanden zu ihrer ursprünglichen Inkompatibilität zurück und wurden einander unleserlich. Das Palimpsest aus Maschine und Fleisch hatte die Kommunikation abgebrochen und Körper wie Geist des Captains disloziert, fragmentiert und mehrfach überschrieben. Der Geist als Miteffekt aller Informationsstränge, Träger eines technologischen und eines biologischen Gedächtnisses, gelangt in einen fragwürdigen Zustand. Gerade der Verlust eines individuellen Gedächtnisses, die Entfremdung von einer Biografie lässt erneut die instabile Grenze zwischen vorausgesetzter individueller Normalität und Abnormalität und Wahnsinn aufscheinen. Die Besatzung hält qua Übereinkommen an der Reversibilität der geistigen Grenzüberschreitungen über jene der körperlichen fest. Die Beherrschung der Materie scheint die Herrschaft über den Geist zu garantieren. Die Melding Plague stellte ursprünglich die Gegenmaßnahme gegen das Auseinanderfallen der technologischen und biologischen Bestandteile des Cyborgs dar, das virale Extrem, das dem Hybridisierungsprozess neue Kraft verleiht und den Zerfall der Einzelteile durch materielle und lokale Maximaldistribution so weit vorantreibt, dass er zugleich stabilisiert wird.

Parallel zum ›Befall‹ des Schiffes durch den ghoulishen Captain wetteifern verschiedene Virenprogramme um die Auswüchse und Signifikanten der Macht, die Waffensysteme des Schiffes. Als Datenkonglomerate wechseln sie zwischen biologischen und technologischen Datenträgern problemlos hin und her und deformieren, wann immer sie auf biologische Träger treffen, die Psychosomatik der menschlichen Medien. Nicht ausschließlich, aber v.a. sind es Frauen in Reynolds' Romanen, die an den hieraus rührenden Emergenzen Teil haben. Diese Frauen haben sich entsprechend Donna Haraways Diktum ihre Cyborg-



32 Haraway, Donna J.: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century. In: Badmington 2000, pp. 69-84, hier p. 71.

33 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plauteaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, hg. v. Günther Rösch. Berlin: Merve 2002 (5. Aufl., EA 1997), p. 218.

34 Ibid., p. 219.

35 Ibid., p. 215.

Existenz nicht ausgesucht, agieren utopistisch und dennoch von vornherein ›schuldig‹. Volyova, eine dieser Frauen, Teil des Macht ausübenden »Triumvirats« auf der *Nostalgia for Infinity*, wird mit einem Mord an ihrem Schüler eingeführt. Die Monstrosität der weiblichen Cyborgs äußert sich in krasser Absetzung gegenüber den grotesken Körpern der männlichen Besatzung entlang einer grotesken Redefinition von Gesellschaftlichkeit, Macht und Solidarität:

Cyborgs are not reverent; they do not remember the cosmos. They are wary of holism, but needy for connection – they seem to have a natural feel for united front politics, but without the vanguard party. The main trouble with cyborgs, of course, is that they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential.<sup>32</sup>

Das Feminine als ›Cyborgnatur‹ im Sinne des Vernetzungs- und Dislokationsbedürfnisses spielt in Reynolds' Romanen allenthalben eine bedeutende Rolle. Emblem für die Entkörperlichung und Widerverkörperung, Extremform des organlosen Körpers ist zwar die Alien-Lebensform der Pattern Jugglers, die als eine amorphe Biomasse, eine Art Meeresorganismus beschrieben wird, die/das als ein riesiges Archiv von Erinnerungen, Persönlichkeiten, Emotionen fungiert, die in jeden eintauchenden Körper übertragen werden können. Soweit Menschen im Spiel bleiben, sind es Frauen, die sich selbstverständlich dislozieren und die Exteriorität der Maschine zur Interiorität des biologischen Selbst machen, so dass der Unterschied zwischen Exteriorität und Interiorität nur noch momentan festgemacht werden kann. Die Vorstellung eines femininen Cyborgismus, einer in ihrem Gender, also auch ihrer gesellschaftlichen Zurichtung begründeten größeren Nähe und Offenheit (spielt hier nicht auch wieder der biologische Körper hinein?) ist verführerisch nah an der Grenze zu einer neuerlichen Naturalisierungsbewegung und politisch begründet in Haraways Suche nach einer neuen Heteroglossie, die von dorthier sich eher ergibt, wo die diskursive Stimmenbildung nicht oder nur bruchhaft vollzogen wurde. In diesem Sinne kann sie als ›feminin‹ bezeichnet und mit Reynolds in weibliche Durchschnittskörper eingekleidet werden, so durchschnittlich, dass sie gerade auf Grund ihrer Unauffälligkeit, ihrer Tendenz zum Übersehen-Werden auffallen und aus der Masse an subjektivierten Individuen und exzentrischen Körpern herausstechen. Der organlose Körper der Cyborgs, der in Reynolds' Romanen verschiedentlichst ausgelotet wird und der durchaus über Entstellungen und Verformungen, über Interpenetration von Technologie und Biologie, über Schmerz und Leiden und die De-Formation von Macht und ihren Praktiken geschieht (Reynolds Heldinnen Volyova, Khouri, Pascale bewegen sich durchaus im Feld der Macht; sie kommt mit dem Gebrauch der Körper, ist jedoch kein Ziel in sich) »widersetzt sich nicht den Organen, sondern jener Organisation der Organe, die man Organismus nennt.«<sup>33</sup> Deleuze/Guattari unterscheiden den organlosen Körper von Zerstörungs- und Todestrieb als jene Ebene, die dem Organismus, der Signifikanz und der Subjektivierung entgegenarbeitet:

Was bedeutet desartikulieren, aufhören, ein Organismus zu sein? Wie kann man erklären, daß es ganz einfach ist und wir es jeden Tag machen. Und mit der notwendigen Klugheit, der Kunst der Dosierung, und mit der Gefahr, der Überdosis. [...] Den Organismus aufzulösen, hat nie bedeutet, sich umzubringen, sondern den Körper für Konnexionen zu öffnen, die ein ganzes Gefüge voraussetzen, Kreisläufe, Konjunktionen, Abstufungen und Schwellen, Übergänge und Intensitätsverteilungen, Territorien und Deterritorialisierungen, die wie von einem Landvermesser vermessen werden.<sup>34</sup>

Die zugehörige Immanenzfeld, von der etwas zuvor gesprochen wird, setzt sich außerhalb von Differenzpolitik, es »ist dem Ich nicht immanent, und es kommt auch nicht aus einem äußeren Ich oder Nicht-Ich. Es ist vielmehr so etwas wie das absolute Außen, das keine Formen von Ich mehr kennt, weil Inneres und Äußeres gleichermaßen Bestandteil der Immanenz sind, in der sie verschmolzen sind.«<sup>35</sup> Die körperlichen und psychischen Konnexionen von Reynolds' Cyborg-Heldinnen können auch von hier aus perspektiviert werden, ihr experimentierender Umgang, ihre ständige Kommunikation, bei der Freiwilligkeit oder Unfreiwilligkeit außer Frage steht, mit technologischen und mit viralen Entitäten. Volyova und Khouri bilden ein Team als Waffenoffiziere, und diese Waffensysteme sind ihrerseits dislozierte Entitäten, mit denen nur über die Herstellung eines kommunikativen Gefüges,

36 London: Gollancz 2000, p. 584f.

das die Entsubjektivierung verlangt, eine Verbindung, ein neuer Körper hergestellt werden kann. Die körperlichen Transformationen, die monströse Verbindung von Technologie, Informationsmatrix/Viren und Biologie wird zum unhintergehbaren Schicksal; einmal eingeschlagen kann dieser Weg, können Vermischung und Verunreinigung sich nur noch potenzieren. Die erste Schwelle zieht weitere nach sich. Die letzten Überlebenden nach dem großen Showdown von *Revelation Space* sind just das Schiff/der Captain, Volyova und eine nach ihrem biologischen Tod neu eingekörperte Khouri:

»Ilia ... can you hera me? Shit; this is stupid, but they said you might still be alive.«  
[...]

Then: »Khouri, is that you? What business have you got still being alive?«

»I could ask you the same thing. Last thing I remember is the shuttle going belly-up. You telling me you're still out there, drifting?«

»Better than that,« Volyova said[.] »I'm aboard a shuttle[.] [...] The ship sent it. The *Infinity*.« [...] »I thought it was going to kill me. That's all I was waiting for; that final attack. But it didn't come. Instead, the ship sent out a shuttle for me.«  
[...]

»What did you do, Ilia?«

»I – um – let the Captain warm.«

[...]

»Yes; it was rather a terminal approach to the problem. But I thought if one parasite was trying to gain control of the ship, the surest way to fight it was by unleashing an even more potent one.« [...] »[...] The plague must have transformed a substantial mass of the ship in only a few hours! The speed of the transformation must have been incredible; centimetres a second!«<sup>36</sup>



**Mag.<sup>a</sup> Dr. Ursula Reber**, Studium der Klassischen Philologie, Germanistik, Philosophie, Religionswissenschaft und Indologie an der Philipps-Universität-Marburg. 2006 Dissertation *Bildverschleifungen. Zu einer Theorie der Metamorphose*. Seit 2000 Mitarbeiterin der wissenschaftlichen Internet-Plattform *Kakanien revisited* für Mittel-Ost- und Südosteuropa-Studien, seit Juli 2007 Projektleiterin derselben; seit 2003 Fellow am Wirth Inst. an der University of Alberta, Edmonton; seit 2004 Mitarbeiterin des Forschungsprojekts *Zentren und Peripherien in Österreich-Ungarn, 1867-1918*. Forschungsinteressen: Literaturtheorie, Romantik, Postcolonial Studies, Cultural Studies, Bildwissenschaften, Intertextualität, Fantastik, Raumphilosophie.  
Kontakt: usha.reber@kakanien.ac.at