

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA  
GERMANICA POSNANIENSIA  
XLII**

ÄSTHETIKEN DES POSTHUMANEN  
IN LITERATUR UND MEDIEN

Herausgegeben von  
**Beate Sommerfeld**



POZNAŃ 2022

**STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA**  
**Rocznik / Jahrbuch**

**ZESPÓŁ REDAKCYJNY / REDAKTIONSTEAM**

**Redaktor naczelna / Chefredaktion / Editor-in-chief**

Prof. Dr. Joanna Drynda, UAM

**Redaktor wykonawczy / Ausführerender Herausgeber / Executive editor**

Prof. Dr. Justyna Krauze-Pierz, UAM

**Członkowie redakcji / Herausgeberbeirat / Members**

Prof. Dr. Andrzej Denka, UAM      Prof. Dr. Sławomir Piontek, UAM  
Prof. Dr. Jerzy Kałużny, UAM      Prof. Dr. Beate Sommerfeld, UAM

**Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat / Scientific Board**

Prof. Dr. Lesław Cirko, Uniwersytet Wrocławski  
Prof. Dr. Robert Dassanowsky, University of Colorado  
Prof. Dr. Ludwig M. Eichinger, Institut für Deutsche Sprache, Mannheim  
Prof. Dr. Sambor Gruzca, Uniwersytet Warszawski  
Prof. Dr. Günther A. Höfler, Karl-Franzens-Universität Graz  
Prof. Dr. Stefan H. Kaszyński, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Prof. Dr. Henning Lobin, Justus-Liebig-Universität Giessen  
Prof. Dr. Paul Michael Lützel, Washington University in St. Louis  
Prof. Dr. Magdalena Michalak, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
Prof. Dr. Hubert Orłowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Prof. Dr. Brigitte Schultze, Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Prof. Dr. Angelika Storrer, Universität Mannheim  
Prof. Dr. Monika Szczepaniak, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
Prof. Dr. Karl Wagner, Universität Zürich

**Redaktorzy językowi / Sprachliche Beratung / Language editors**

Anja Milik M.A., UAM  
Martin Stosik, M.A., UAM

**Sekretarz redakcji / Redaktionsassistentz / Secretary**

Dr. Marta Wimmer, UAM

**Adres redakcji / Anschrift der Redaktion / Editorial Office**  
**Studia Germanica Posnaniensia**

UAM, Instytut Filologii Germańskiej  
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań  
e-mail: [stgp@amu.edu.pl](mailto:stgp@amu.edu.pl)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2022



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji Creative Commons –  
Uznanie autorstwa – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe

## INHALT

<i>Vorwort – Ästhetiken des Posthumanen in Literatur und Medien</i> .....	5
---	---

### ARTIKEL

<b>Hans-Joachim Schott</b> , <i>Die Involution der Verwandlung. Posthumanistische Denkfiguren in Elias Canettis „Masse und Macht“</i> .....	9
<b>Moritz Hiller</b> , <i>Flussers Schrift. Eine Schreib-Szene des zwanzigsten Jahrhunderts</i> .....	27
<b>Alena Heinritz</b> , <i>Disruptive Innovation oder Design? Posthumanistische Perspektiven auf die Prometheus-Figur in Literatur- und Arbeitsdiskursen</i> .....	53
<b>Ines Gries</b> , <i>Goethes Märchen und Essays zur Spiraltendenz – eine posthumanistische Lektüre</i> .....	67
<b>Bart Philipsen</b> , <i>„Dieser hinkende Engel“. Figuren und Perspektiven des Posthumanen in Hans Magnus Enzensbergers jüngerer und jüngster Lyrik</i> .....	87
<b>Mira Shah</b> , <i>Mit Pilzen denken: fungale Ästhetiken des Posthumanen in Theorie, Kunst, Literatur und Film</i> .....	103
<b>Burrhus Njanjo, Klaus Tezokeng</b> , <i>Grenzverhandlungen: Zu Narrativen des Posthumanen in Katja Brandis und Hans-Peter Ziemeks „Ruf der Tiefe“</i> .....	125
<b>Hanne Janssens</b> , <i>Dreck und Menschen. Das menschliche Subjekt und sein Abfall als Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger in Christoph Ransmayrs „Morbus Kitahara“ und Karen Duves „Regenroman“</i> .....	143
<b>Karina Rocktäschel</b> , <i>Zur Frage nach dem Menschlichen im zeitgenössischen Theater – ein diffraktives Lesen von „Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other Lives“ (Marta Górnicka, 2021) und „Die Kränkungen der Menschheit“ (Anta Helena Recke, 2019)</i> .....	161
<b>Marco Innocenti</b> , <i>The Pink Arche. The First Principle of the Posthuman Reality in the Anthropocene and SUPERFLEX’s Pink Elements as a Possible Representation of it</i> .....	179
<b>Katherine Pollock</b> , <i>Matter’s Performance in Christoph Schlingensiefel’s “Animatographische Editionen”</i> .....	193
<b>Qingyu Cai</b> , <i>Sehen und gesehen werden. Mensch-Tier-Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Illusion in David Wiesners Bilderbuch „Flotsam“</i> .....	209
<b>Melanie Stralla, Ben Sulzbacher</b> , <i>Eine Ermittlung ohne Mops ist möglich, aber sinnlos. Mensch-Tier-Beziehungen als Auslöser von Unsicherheit und Entkonventionalisierung im Kriminalroman</i> .....	221
<b>Marlis Heyer</b> , <i>Vielartige Kompliz*innen – posthumane Partners in Crime bei Olga Tokarczuk und Saša Stanišić</i> .....	235

<b>Shiqi Yu</b> , „ <i>More human than human?</i> “ Eine vergleichende Analyse zur Cyborg-Figur und Leib-Seele-Dichotomie in den Filmen „ <i>Blade Runner (1982)</i> “ und „ <i>Blade Runner 2049 (2017)</i> “ .....	253
<b>Emanuela Ferragamo</b> , <i>Meteorologische Ästhetik in Wolfgang Hildesheimers „Biosphärenklänge“ (1977)</i> .....	269

## VORWORT

# ÄSTHETIKEN DES POSTHUMANEN IN LITERATUR UND MEDIEN

Die sog. posthumane Wende richtet sich gegen die universalistische Vorstellung vom Menschen als dem ‚Maß aller Dinge‘, die Hierarchie der Arten und das Postulat der menschlichen Außergewöhnlichkeit. Sie unternimmt es, das im westlichen Denken verankerte Menschenbild, das sich kategorial von sogenannten ‚Anderen‘ wie Tieren, Pflanzen oder Objekten absetzt, in Frage zu stellen und den Menschen neu zu definieren. Posthumanismus kommt damit in Grenzüberschreitungen, Nivellierungen von Hierarchien und Neuperspektivierungen zum Tragen. Dabei geht stets um eine Neubestimmung des Menschen als Bestandteil der lebendigen Welt. Der kritische Posthumanismus, wie er prominent von Rosi Braidotti (2014) vertreten wird, relativiert – in Anlehnung an Bruno Latours Akteur-Netzwerktheorie – ein anthropozentrisches Weltbild und eine nur auf den Menschen begrenzte Handlungsmacht und betont dessen Einbettung in größere organisch-biologische, tiefenökologische und anorganisch-technische Gefüge. Die Verwobenheit von menschengeschaffter Kultur und Natur macht bereits der von Donna J. Haraway (2003) ins Spiel gebrachte Begriff der ‚NatureCulture‘ sinnfällig. Überschneidungen ergeben sich auch zum Ecocriticism, der die komplexe Interaktion des Menschen mit den Kräften der Natur und die Interdependenz alles Seienden bekräftigt, bis hin zu einem „ökosophischen“ Ansatz, wie er von Félix Guattari (1994) formuliert wurde. Es bestehen zudem Querverbindungen zwischen der Eröffnung posthumaner Perspektiven und neomaterialistischen Denkansätzen. So werden etwa bei Karen Barad (2003) oder Jane Bennett (2010) Natur und Materie als lebendige Akteure betrachtet, welche untrennbar mit dem Menschlichen verbunden sind. Die Materie wird hier als vital, handlungsmächtig und verwoben mit diskursiven Phänomenen gedacht. Der Mensch geht damit in das Gefüge einer verteilten Handlungsmacht ein, er erscheint als Element eines Netzwerks belebter und nicht-organischer Agenzien, resoniert mit seiner Umwelt und wird zum Teil der ‚vibrierenden Materie‘ (Bennett 2010).

Der kritische Posthumanismus plädiert damit für eine Vision des Subjekts als verleblichte und eingebettete, relationale Entität, die affektive Beziehungen zum Nichtmenschlichen einget. Diese Haltung hat ethische Konsequenzen (MacCormack 2016), denn sie überwindet die Dominanz des essentialistisch definierten Menschen und

transzendiert die Grenzen des Humanen über eine anthropozentrische Denkweise hinaus. Eine materiell eingebundene und verkörperte, affektive und relationale Sichtweise des Subjekts bahnt den Weg zu einem nicht-hierarchischen Verhältnis zwischen den Arten und definiert althergebrachte, binäre Gegensätze wie Natur/ Kultur, menschlich/ nicht-menschlich um. So wird etwa bei Rosi Braidotti (2014) ein post-anthropozentrisches, relationales Beziehungssubjekt zur Disposition gestellt, ausgestattet mit einer Ethik, die sowohl menschliche als auch nicht-anthropomorphe Elemente mit einschließt. Es geht hierbei um die Ausbildung einer responsiven Haltung, einer Fähigkeit des Antwortens („response-ability“) als Interaktion mit der Lebenswelt, wie sie beispielsweise in der Kategorie der „Companion Species“ von Donna Haraway (2003) angelegt ist. Durch Achtsamkeit gegenüber den vielgestaltigen Verbindungen von Menschen und Tieren könnten nach Haraway neue theoretische und methodologische Ansätze entwickelt werden, die sich durch die Verpflichtung gegenüber ‚bedeutender Andersheit‘ („significant otherness“) im Zusammenleben aller Arten von Wesen auszeichnen (Haraway 2003, 2008). Wichtige Impulse sind von den Animal Studies ausgegangen, die die Repräsentation von Tieren in Kunst, Medien und Literatur sowie die Rolle von Tieren und Tierbildern in den Denksystemen westlicher Gesellschaften erforschen und dabei die Mensch-Tier-Verhältnisse als Gewalt- und Ausbeutungsverhältnisse einer kritischen Analyse unterziehen. Die Kategorie des Humanen wird aus dieser Perspektive radikal herausgefordert (Wolfe 2009).

Das Themenheft von „Studia Germanica Posnaniensia“ nimmt literarische Texte und mediale Artefakte wie etwa Filme, Installationen und theatrale Performances aus einer weit gefassten posthumanistischen Perspektive in den Blick. Es reiht sich damit ein in die Debatte um die Neudefinition des Menschen, die zugleich eine Neubestimmung der Natur, der Materie und deren Interaktion mit dem Menschen, seiner Kultur und Technologie sowie mit diskursiven Prozessen einschließt. Die Beiträge machen die von Posthumanismus, New Materialism, Ecocriticism oder den Animal Studies entwickelten Konzepte von Mensch und Natur für die Analyse literarischer Texte und anderer medialer Formate nutzbar und loten die Möglichkeiten von Literatur und Medien zur Darstellung, performativen Inszenierung und Verhandlung des Verhältnisses von Mensch und Umwelt aus. In einer Zusammenschau der divergierenden medialen Dispositive möchte das vorliegende Heft Ansätze zu einer Ästhetik des Posthumanen entwickeln.

Das Spektrum der ästhetischen Ausformungen der posthumanen Kondition reicht von literarischen Vergegenwärtigungen von Natur über die Simulierung der Sinneserfahrung, die von einer authentischen Naturwahrnehmung und -erkundung ausgeht, so wie sie etwa im Kontext des ‚New Nature Writing‘ zur Sprache gebracht werden (vgl. Fischer 2019), bis hin zu komplexen Verhandlungen des Mensch-Natur-Verhältnisses. So lassen literarische Texte oder auch Filme mittels Fiktionalisierung einen Möglichkeits- und Simulationsraum entstehen, in dem sich Re-perspektivierungen, Umordnungen und Neuerschaltung von Begriffen ereignen und essentialistisch gedachte Entitäten

neu zur Disposition gestellt werden. In der poetischen Imagination können neue Formen von Agency erprobt und das Handlungs- und Bedeutungspotential nicht-menschlicher Akteure, dem ‚more-than-human‘ oder ‚other-than-human‘ erschlossen werden. Auf sprachlich-rhetorischer Ebene können Bedeutungen dekonstruiert und Kategorien und Domänen ins Gleiten gebracht werden. Die visuelle Medien erschließen wiederum neue Schauräume, welche die Perspektive des Humanen überschreiten und eine posthumane Welt in den Blick rücken. Sie avancieren dann zum Instrument gegenläufiger Praktiken und Katalysator transversaler Wahrnehmungsereignisse, die „dissidente Vektoren“ (Guttari 1994: 39) zu der vom Menschen installierten, hegemonialen Ordnung der Dinge legen. Indem sie das Ineinandergreifen menschlicher und nichtmenschlicher Welten sichtbar machen, werden Medien zum Verhandlungsraum der Mensch-Naturrelationen und des Ortes des Menschen im natur-kulturellen Ganzen.

Fragestellungen, die in den Aufsätzen des Heftes behandelt werden, sind u.a., wie literarische Texte oder andere mediale Artefakte die komplexen Wirkungszusammenhänge zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt entfalten und welche imaginativen Versuche dabei unternommen werden, den Menschen posthumanistisch zu denken und als einen Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger zu konzipieren, die auch Tiere, Pflanzen oder Gegenstände einbegreifen. Die Beiträge gehen den ästhetisch ausgestalteten Verschränkungen nichtmenschlichen und menschlichen Lebens nach und untersuchen, welche medialen Dispositive ausgespielt werden, um post-anthropozentrische Zugänge zur Lebenswelt zu konturieren. Hierbei wird der Modellierung des Verhältnisses von Mensch und Tier besondere Aufmerksamkeit zuteil, das zum Versuchsfeld einer Ethik der Verwobenheit unterschiedlicher Entitäten sowie auch einer Ethik des Widerstands gegenüber dem Anspruch auf Überlegenheit des *anthropos* humanistischer Prägung als Repräsentant einer hegemonialen Spezies avanciert. Es werden transversale Allianzen und alternative Visionen und Praktiken erkundet, die das Eingefaltet-Sein in Umwelten ästhetisch produktiv machen sowie Affektdynamiken und die Entfaltung von Materialitätsästhetiken mitsamt ihrer diskursiven Verstrickungen ins Visier genommen. Wenn die Auflösung und Neuverhandlung binärer Oppositionsbildungen wie menschlich/ nicht-menschlich, belebt/ unbelebt, Organismus/ Apparat, oder Natur/ Kultur bzw. Kultur/ Materie in Literatur und Medien nachvollzogen werden, stehen dabei nicht zuletzt die Imaginationen von Grenzfiguren im Fokus, welche die anthropologischen Oppositionen von Tier/Mensch, Organismus/Maschine und Physisch/Nicht-Physisch ontologisch aushöhlen und essentialistische Kategorien wie ‚Körper‘, ‚Geschlecht‘, ‚Subjekt‘, ‚Natur‘ oder ‚Technik‘ destabilisieren. Die Beiträge gehen dabei davon aus, dass Literatur und andere mediale Formate Wahrnehmungsweisen und Affekte hervorbringen, die an den Konfigurationen des Menschlichen beteiligt sind.

*Beate Sommerfeld*

**Literatur**

- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter comes to Matter. *Signs*, vol. 28, nr 3, 801-831.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Braidotti, R. (2014). *Posthumanismus. Jenseits des Menschen* (T. Laugstien, Übers.). Frankfurt a. M.: Campus.
- Fischer, L. (2019). *Natur im Sinn: Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Guattari, F. (1994). *Die drei Ökologien* (A. Schaerer, Übers.). Wien: Passagen.
- Haraway, D.J. (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D.J. (2008). *When Species Meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- MacCormack, P. (2016). *Posthuman Ethics*. London, New York: Routledge.
- Wolfe, C. (2009). Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities. *PMLA*, 124, 564–575.



## ARTIKEL

HANS-JOACHIM SCHOTT

### DIE INVOLUTION DER VERWANDLUNG. POSTHUMANISTISCHE DENKFIGUREN IN ELIAS CANETTIS „MASSE UND MACHT“

**ABSTRACT:** In seinem philosophischen Hauptwerk *Masse und Macht* suspendiert Elias Canetti die für die abendländische Metaphysik zentrale Differenz von Natur und Kultur, indem er im Anschluss an Friedrich Nietzsche das menschliche Verhältnis zur belebten und unbelebten Natur unter dem Begriff der Verwandlung diskutiert, der den dionysischen Prozess einer psychophysischen Metamorphose bezeichnet. Die Verwandlung verbindet intensive Affekte, materielle Partikel und die freie Variation dichter Zeichen zu einem symbolischen Gefüge, das einen transversalen Kommunikations- und Austauschprozess zwischen dem menschlichen und animalischen Organismus anstößt. Dieses postanthropozentrische Erkenntnismodell entfaltet Canetti auf Basis einer phänomenologischen Annäherung an psychotische Grenzerfahrungen. Während er das schizoide Erleben intensiver Affektströme als ein paradigmatisches Beispiel für den gewaltfreien Austausch des Menschen mit der Natur betrachtet, erkennt er in den Krankheitsmustern der Paranoia die grundlegenden Strukturen der Macht wieder, die die Verwandlung zugunsten einer instrumentellen Beherrschung der Natur und der sozialen Interaktionen unterbinden. Die Paranoia der Macht ist für Canetti zugleich die Paranoia eines seit Aristoteles tief in der abendländischen Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte verankerten Rationalitätskonzepts, das das Menschliche in Abgrenzung zu der es umgebenden Natur zu definieren versucht.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Elias Canetti, Posthumanismus, Macht, Verwandlung, Tod

### THE INVOLUTION OF TRANSFORMATION. POSTHUMANISTIC THOUGHTS IN ELIAS CANETTI'S "CROWDS AND POWER"

**ABSTRACT:** In his main philosophical work *Crowds and Power*, Elias Canetti suspends the difference between nature and culture, which is central to the Western metaphysics, by following Friedrich Nietzsche's discussion of the human relationship to animate and inanimate nature under the concept of transformation, which denotes the Dionysian process of a psychophysical metamorphosis. The transformation combines intense affects, material particles and the free variation of dense signs into a symbolic structure that initiates a transversal communication and an exchange process between the human and animal organism. Canetti unfolds this post-anthropocentric cognitive model on the basis of a phenomenological approach to psychotic borderline experiences. While he considers the schizoid experience of intense currents of affection as a paradigmatic example of the non-violent

---

Hans-Joachim Schott, IU Internationale Hochschule Leipzig, hans-joachim.schott@iu.org

interchange of man with nature, he recognizes in the disease patterns of paranoia the fundamental structures of power that prevent transformation in favor of the instrumental domination of nature and social interactions. For Canetti, the paranoia of power is at the same time the paranoia of a concept of rationality that has been deeply rooted in the history of Western philosophy and science since Aristotle, and which tries to define the human as distinct from the nature surrounding it.

KEYWORDS: Elias Canetti, posthumanism, power, transformation, death

In seinem monumentalen Essay *Masse und Macht* entfaltet Elias Canetti eine „poetische Anthropologie“ (Barnouw 1975: 11), die das menschliche Selbst- und Weltverhältnis im Spannungsfeld zwischen dem maßlosen Streben nach Macht und dem gewaltfreien Prozess der „Verwandlung“ (Canetti 1994: 397) ansiedelt. Während die „paranoide Möglichkeit des Menschen“ sich in der Etablierung hierarchischer Machtgebilde und Institutionen manifestiert, die strenge Trennlinien zwischen den Menschen bzw. zwischen Mensch und Natur ziehen, zeigt sich seine „schizoide Möglichkeit fortgesetzter Selbstverwandlung“ (Neumann 1988: 195) im Zulassen einer nicht-intentionalen psychophysischen Metamorphose, die den Menschen in einen dionysischen Kommunikations- und Austauschprozess mit der unbelebten und belebten Natur eintauchen lässt. Wie im ersten Kapitel zu zeigen sein wird, birgt Canettis anthropologischer Begriff der Verwandlung eine erkenntnistheoretische Dimension, die ihr Zentrum in der Kritik am Anthropozentrismus der abendländischen Metaphysiken besitzt (Menke 1995: 38-67; Knoll 1993: 195). Hinter den philosophischen und religiösen Bemühungen, dem Menschen aufgrund seiner Rationalität bzw. Gottesebenbildlichkeit eine Sonder- bzw. Ausnahmestellung in der ihn umgebenden Natur zuzuschreiben, verbirgt sich für Canetti, wie im zweiten Kapitel zu erläutern sein wird, die paranoide Angst vor der unkalkulierbaren Dynamik der Verwandlung, die durch soziale Hierarchien, technische Vorrichtungen, aber auch die begriffslogischen Systematiken des wissenschaftlichen Denkens eingedämmt werden soll. Diese radikale Kritik an der Machtblindheit abendländischer Denk- und Wissenschaftstraditionen ist, wie abschließend dargelegt wird, für das Verständnis der posthumanistischen Denkfiguren in Canettis Werk von fundamentaler Bedeutung. Im Unterschied zu zahlreichen Strömungen des Post- bzw. Transhumanismus betrachtet Canetti die Technik und die modernen Naturwissenschaften nicht als treibende Kräfte für eine produktive Weiterentwicklung menschlicher Seinsmöglichkeiten, sondern als Manifestationen einer auf Macht fixierten Denkweise, die seiner Einschätzung nach die abendländischen Metaphysik- und Wissenschaftstraditionen bis in die Moderne bestimmt.

### **Klopfzeichen**

Mit dem Begriff der Verwandlung zielt Canetti auf die Überwindung der tief in den abendländischen Philosophie- und Wissenschaftstraditionen verankerten Tendenz, die

Wirklichkeitserfahrung des Menschen in binären Oppositionen zu organisieren. Die Verwandlung löst einen transversalen Austausch- und Kommunikationsprozess aus, dessen unkontrollierbare Dynamik die Trennlinie zwischen dem Subjekt mit seiner psychischen Innenwelt auf der einen Seite und der natürlichen bzw. sozialen Umwelt auf der anderen Seite eliminiert. Im Prozess der Verwandlung besteht zwischen dem erkennenden Subjekt und dem Erkenntnisobjekt ebenso wenig ein Gegensatz wie zwischen Geist und Materie bzw. zwischen Mensch und Natur. Bei seiner Annäherung an das Phänomen der Verwandlung setzt Canetti weniger auf die diskursive Auseinandersetzung mit den Ambivalenzen eines Rationalitätsmodells, das – wie zum Beispiel im cartesianischen Denken – Subjekt und Objekt als scharf voneinander geschiedene Entitäten begreift, als auf die ästhetische Erschließung von Erlebnis- und Seinsmöglichkeiten, die den Menschen über sein irreduzibles Eingebundensein in die ihn umgebende Umwelt und nicht über seine angebliche Sonderstellung in der Natur definieren. Die fehlende Rückkopplung der Ästhetik der Verwandlung an philosophische Theorien und Diskurse hat Canetti verschiedentlich den Vorwurf eingebracht, dass die „Subjektivität des Ansatzes“ (Canetti & Adorno 2005: 142) eine rationale Diskussion seiner Erkenntnis- und Wissenschaftskritik unmöglich mache. Jedoch lassen sich, so die leitende These der folgenden Ausführungen, durchaus drei klar unterschiedene Ebenen identifizieren, auf denen Canettis Kritik an der anthropozentrischen Denkfigur eines elementaren Gegensatzes von Subjekt und Objekt angesiedelt ist: Canetti kritisiert erstens die Vorstellung, dass das Reale eine ‚neutrale‘ Materie darstellt, die sich objektiv erfassen und zweckrationalen Kalkülen unterwerfen lässt; er stellt zweitens den epistemologischen Einschnitt zwischen subjektiven Imaginationen (Fantasien, Träume etc.) und einer von ihnen unabhängigen Außenwelt infrage; und schließlich entwirft er drittens ein Modell symbolischer Ausdrucksformen, das nicht auf der scharfen Trennung zwischen Signifikant und Signifikat beruht.<sup>1</sup>

*Die reale Ebene:* Die „Radikalität des jüdisch-christlichen Denkens“ gründet, wie Jacques Lacan (2016) in seinem Seminar über die Psychosen herausstellt, in der auch für das wissenschaftliche Denken prägenden Annahme, dass „es etwas gibt, das absolut nicht täuschend ist“ (Lacan 2016: 80). Während in der theologischen Ordnung der monotheistischen Religionen sich Gott durch die absolute Abwesenheit von Täuschung auszeichnet, ist es für das wissenschaftliche Denken die Materie, die nicht zu täuschen vermag, weil sie frei von jeglichen subjektiven Affekten, Qualitäten und Wünschen zu sein scheint. Sie bietet sich daher als ideale Bezugsgröße für ein auf ‚Objektivität‘ verpflichtetes Erkenntnismodell an, das auf die zweckrationale Beherrschung der Natur zielt. Wie Edmund Husserl (2012: 39-44) ausführt, wurde diese Idee einer ‚neutralen‘

---

<sup>1</sup> Die aus der Psychoanalyse Jacques Lacans übernommene Unterscheidung der drei Ebenen soll eine systematische Darstellung von Canettis postanthropozentrischem Ansatz ermöglichen, der auf die Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung zielt. Ein Einfluss Lacans auf Canettis Anthropologie soll damit aber nicht behauptet werden. Vgl. zu den drei Registern der lacanianischen Psychoanalyse Lacan (2006: 11-61) sowie als einführende Erläuterung Braun (2010: 17-19).

Materie wesentlich von Galileo Galilei geprägt. Die an den „anschaulichen Körpern erfahrbaren spezifisch sinnlichen Qualitäten (*„Füllen“*)“ (Husserl 2012: 36f.), die stets einen Aspekt des Subjektiven aufweisen, sollen sich in mess- und damit berechenbare Quantitäten übersetzen lassen. Der „*gesamte Wandel der Füllequalitäten*“ verläuft, so eine der Basisannahmen der neuzeitlichen Naturwissenschaften, nach „kausalen Regeln“, die eine „unbestimmt allgemeine apriorische Antizipation“ ihres Werdens ermöglichen sollen (Husserl 2012: 37). Eine Materie, die „*idealisierbar und durch Konstruktion beherrschbar*“ (Husserl 2012: 36) ist, vermag nicht zu täuschen, sondern lässt sich der zweckrationalen Organisation technischer Vorrichtungen unterwerfen. Für Canetti hingegen befindet sich die Wirklichkeit in einem kontinuierlichen Prozess der Verwandlung, dessen sinnliche Qualitäten sich der Logik einer kalkulierend-berechnenden Rationalität entziehen. Die Verwandlung gilt Canetti zwar als „das eigentlich Menschliche“ (Ziegler 2016: 35), aber die elementare Fähigkeit, „sich selbst in alles mögliche [zu] verwandeln“ (Canetti 1994: 442), begründet keine Ausnahme- oder Überlegenheitsstellung des Menschen, da die „*Fluidität*“ (Canetti 1994: 442) der Welt jedes Lebewesen in die transversale Dynamik der Verwandlung einbindet und ihm das kommunikative Potenzial verleiht, eine mit intensiven Affekten aufgeladene Bindung zu anderen Lebewesen bzw. dem Menschen herzustellen. Aufgrund dieser Affektladung lässt sich die Verwandlung nicht zu strategischen Zwecken einsetzen. Wer sich verwandelt, imitiert keinen anderen Organismus. Er verstellt sich auch nicht, um einen gefährlichen Gegner zu täuschen. Verstellung und Imitation bilden laut Canetti lediglich Schwundstufen der Verwandlung, die eine zweckrationale Manipulation nicht zulässt, da die von ihr ausgelösten psychophysischen Sensationen die Grenzen des Bewusstseins überspielen und dessen Steuerungskapazitäten überlasten. Die Verwandlung verschmilzt, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari im Anschluss an Canetti hervorheben, in einer „*Zone der Nachbarschaft oder der Kopräsenz*“ (Deleuze & Guattari 2005: 371) winzige Partikel aus dem menschlichen Leib und dem animalischen bzw. pflanzlichen Organismus miteinander, ohne dabei Ähnlichkeits- und Analogiebeziehungen zwischen ihnen zu produzieren. Die Verwandlung synthetisiert vielmehr auf einer molekularen Ebene heterogene Teilchen, die sich über ihre Bewegung (Langsamkeit, Schnelligkeit) definieren, mit intensiven Affekten, die sich nicht subjektivieren lassen, sondern dem Wahrnehmungsapparat eine radikale Dezentrierung aufzwingen. Das Subjekt durchläuft in der Verwandlung eine Vielzahl singulärer Affekt- und Körperzustände, die eine „Störung des Gleichgewichts“ in der „normalen Zusammenarbeit der Sinne“ bewirken (Canetti 1995b: 102). Wie Canetti am Beispiel ethnologischer Zeugnisse über Verwandlungserfahrungen bei indigenen Völkern Australiens erläutert, durchlaufen menschlicher und animalischer Organismus im Verlauf der Verwandlung eine parallele Deterritorialisierung, die ihre jeweilige Integrität zugunsten des affektgeladenen Stroms einer intensiven Materie auflöst. Ein „Buschmann“ spürt an seinen Rippen ein starkes Klopfen und „sagt zu seinen Kindern: ‚Es scheint, daß der Springbock kommt, ich spüre das schwarze Haar. Geht auf den Hügel drüben und seht euch

nach allen Seiten um. Ich habe das Springbock-Gefühl.‘ Dieses schwarze Haar hat der Springbock an seinen Flanken. Das Klopfen an seinen eigenen Rippen bedeutet für den Buschmann das schwarze Haar an den Seiten des Tieres“ (Canetti 1994: 399). Das schwarze Haar, das an die Flanken des Springbocks schlägt, löst einen transversalen Kommunikationsprozess aus, der durch die Verbindung heterogener Elemente (körperliche Berührung, intensive Affekte) ein „unmenschliches Einverständnis mit dem Tier“ (Deleuze & Guattari 2005: 373) erzeugt. Die Verschränkung aleatorischer Partikelbewegungen mit unpersönlichen Affekten im ‚Springbock-Gefühl‘ lässt – um einen Begriff von Deleuze und Guattari aufzugreifen – eine „Haeceitas“ entstehen, eine „Diesheit“ (Deleuze & Guattari 2005: 354), in der das Subjekt niemals bei sich selbst und mit sich identisch, sondern derart mit der Welt und anderen Lebewesen verbunden ist, dass es sich als „Genießer und willenloses Opfer, Lüstling und genossene Beute zugleich“ (Canetti 1995b: 105) erlebt.

*Die imaginäre Ebene:* Die Verschmelzung materieller Partikel mit nicht-subjektivierbaren Affekten überspielt die Grenzen zwischen der psychischen Innenwelt des Subjekts und der es umgebenden natürlichen bzw. sozialen Außenwelt. Die Verwandlung setzt das Subjekt dissoziativen Körpergefühlen und halluzinatorischen Täuschungen aus, die seine bewusste Selbsterfahrung und -reflexion derart überschwemmen, dass es ein ‚psychotisches‘ Aus-den-Fugen-Sein erfährt. An Psychopathologien wie zum Beispiel dem Delirium tremens verdeutlicht Canetti im Rückgriff auf Forschungsarbeiten von Emil Kraepelin und Eugen Bleuler, wie taktile, akustische oder visuelle Halluzinationen eine Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen psychischer Innen- und ‚objektiver‘ Außenwelt generieren, in der der Delirierende eine Vielzahl molekularer Populationen und Massen verortet. Die porös gewordene Oberfläche seiner Haut markiert keine Grenzlinie zwischen Innen und Außen mehr, sondern fungiert als Schwelle, die die kontinuierlichen und unbegrenzten Bewegungen der winzigen Lebewesen sicherstellt. Taktile Halluzinationen scheinen beim Kokain-Delir laut Canetti (1994) beispielsweise „in der Haut lokalisiert [zu sein], von wo der Patient sie herausschneiden möchte. Die Gesichtstäuschungen werden oft ‚mikroskopisch‘. Zahllose, winzige Einzelheiten werden wahrgenommen, Tierchen, Löcher in der Wand, Pünktchen“ (Canetti 1994: 428). Die unberechenbaren Migrationsbewegungen der mikroskopisch kleinen Lebewesen, ihr sich ständig veränderndes Verhältnis von Ruhe und Schnelligkeit, lösen im Delirierenden intensive Affekte aus, die zwischen Angst / Verzweiflung auf der einen Seite und einer ungeheuren Euphorie auf der anderen Seite oszillieren. Auch wenn Canetti die mit dem Kontrollverlust der Verwandlung einhergehende Angst als anthropologische Grundkonstante begreift, vertraut er doch auf das befreiende Potential der psychophysischen Metamorphose, die die paranoiden Abgrenzungsbemühungen des Menschen von der ihn umgebenden Natur überwinden soll. Die Verwandlung revitalisiert laut Canetti (1993) die in den Mythen der Menschheit aufgespeicherte Erfahrung, dass zwischen Tier und Mensch keine unüberbrückbare Differenz besteht: „Mit zunehmender Erkenntnis werden die Tiere den Menschen immer näher sein. Wenn sie dann wieder

so nahe sind wie in den ältesten Mythen, wird es kaum mehr Tiere geben“ (Canetti 1993: 50). Die in der Verwandlung erlebte Nähe des Menschen zum animalischen Organismus untergräbt die Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Klassifikation von Tieren nach Gattungen und Arten, die sich entlang evolutionärer Abstammungslinien entwickeln. Die Berührung von menschlichem und animalischem Organismus in einem intensiven Affektstrom stimuliert eine Imagination, die – ohne Berücksichtigung von Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehungen – verschiedene Lebewesen zu „monströsen Zwitterbildungen“ (Canetti 1994: 431) verschmilzt. Der Prozess der Verwandlung reißt demnach nicht nur die Grenze zwischen psychischer Innen- und natürlicher bzw. sozialer Außenwelt ein, sondern löst auch alle Trennlinien zwischen den Lebewesen auf, die dank ihrer Verwandlungsfähigkeit kontinuierlich ineinander übergehen: „In den vorüberziehenden Menagerien [...] erscheinen ‚manchmal auch Tiere, die es gar nicht gibt, in ganz phantastischen Kombinationen‘: Mißgeburten und ‚Feuerrüpel‘ erinnern an die ‚Versuchung des heiligen Antonius‘ von Grünewald oder an Geschöpfe, mit denen Hieronymus Bosch seine Bilder bevölkert“ (Canetti 1994: 431). Die Produktion solcher hybrider Figuren, die sich der Logik des evolutionären Abstammungsdenkens entzieht, lässt sich als „Involution“ (Deleuze & Guattari 2005: 325) begreifen, die transversale Beziehungen zwischen heterogenen Lebensformen und Populationen herstellt. Die Verwandlung erzeugt einen „Block des Werdens“ (Deleuze & Guattari 2005: 325) in einem unbegrenzten Möglichkeitsraum, in dem jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden kann.

*Die symbolische Ebene:* Die Verwandlung lässt sich, wie bereits erwähnt, als eine besondere Form der Kommunikation begreifen, die Canetti im Rückgriff auf Nietzsches Modell ästhetischer Sprachen entwickelt (Schott 2020: 306-309). Für Nietzsche (2004) zeichnet sich, wie er an einer zentralen Stelle der *Götzen-Dämmerung* ausführt, der dionysische Wirklichkeitsbezug durch eine starke Erregung des gesamten „Affekt-System[s]“ (Nietzsche 2004: 117) aus, die die menschliche Verwandlungsfähigkeit aktiviert und seine „Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich heraustreibt“ (Nietzsche 2004: 117). In diesem dionysischen Zustand reagiert der Mensch, so Nietzsche, mit höchster Sensibilität auf jedes „Zeichen des Affekts“ (Nietzsche 2004: 118), sodass der kommunikative Austauschprozess zwischen den Menschen bzw. zwischen Mensch und Natur den „höchsten Grad“ sowohl des „verstehenden und errathenden Instinkts“ als auch der „Mittheilungs-Kunst“ erreicht (Nietzsche 2004: 118). Der Träger der dionysischen Metamorphose „geht in jede Haut, in jeden Affekt ein: er verwandelt sich beständig“ (Nietzsche 2004: 118). Die dionysische Mitteilungskunst erschafft einen dichten Strom aus fluktuierenden Zeichentermen, die sich aufgrund ihrer kontinuierlichen Variation gegen ihre „Diskretisierung und Partikulation“ (Fietz 1994: 156) in stabil kodifizierten Einheiten sperren. Dieses von Nietzsche entworfene und von Canetti fortentwickelte Kommunikationsmodell beruht auf der Annahme, dass der Einschnitt zwischen Signifikant und Signifikat keine notwendige Voraussetzung für das Funktionieren von

ästhetischen Ausdrucksformen darstellt. Mit einem Begriff von Deleuze & Guattari (2014) lassen sich die im Prozess der Verwandlung produzierten Zeichenvariablen als „Tensoren“ (Deleuze & Guattari (2014: 126) definieren, die die von der dionysischen Metamorphose hervorgerufenen Affekte untrennbar mit ihrem sprachlichen Ausdruck verschweißen. Die Buschmänner „fühlen es“, wie Canetti (1994) ausführt, „in ihren Körpern, wenn gewisse Ereignisse bevorstehen. Eine Art von Klopfen in ihrem Fleisch spricht zu ihnen und macht ihnen Mitteilung davon. Ihre Buchstaben, wie sie sagen, sind in ihrem Körper. Diese Buchstaben sprechen und bewegen sich und veranlassen sie selbst zur Bewegung“ (Canetti 1994: 400). Tensoren erschöpfen sich nicht, wie das Zitat erkennen lässt, in Bezeichnungsvorgängen. Ihre Wahrheit liegt vielmehr auf der Ebene psychophysischer Erregungen und Bewegungen, die sie durch ihre Präsenz auslösen. Die Klopfzeichen, die die Buschmänner spüren, verweisen nicht als Signifikanten auf ein von ihnen geschiedenes Signifikat. Stattdessen verschmilzt das Zeichen mit dem Ereignis, sodass symbolische und reale Sphäre zusammenfallen. Das Zeichen wird ‚im‘ Körper als irreduzibles Element des ‚realen‘ Vorgangs erlebt.

Canettis anhand einer Phänomenologie psychotischer Grenzerfahrungen entwickelter Begriff der Verwandlung, die er als „zentrales Anthropologicum“ (Timmermann 1985: 105) begreift, richtet sich polemisch gegen die sowohl den monotheistischen Theologien als auch dem wissenschaftlichen Denken zugrundeliegende Annahme, dass die Ordnung der Welt ihr Fundament in einem Element besitzt, das niemals täuscht. Am „Grund der Natur“ zeigt sich demnach kein „täuschender Dämon“ (Lacan 2016: 79), der die Menschen vorsätzlich in die Irre führt; die Materie soll „keine Falschspielerin“ sein, die „absichtlich unsere Experimente zugrunde richtet und unsere Maschinen hochgehen läßt“ (Lacan 2016: 79). Für Canetti beruht diese scheinbar sachliche Annahme einer ‚neutralen‘ Wirklichkeit auf einem „Glaubensakt“ (Lacan 2016: 79), der einen rational nicht begründbaren Einschnitt zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Welt setzt. In dem von der Verwandlung konstituierten Erfahrungsraum begegnet der Mensch niemals einem Element, das nicht das Potential zur Täuschung in sich tragen würde. Alles, was existiert, vermag sich kontinuierlich zu verwandeln, verfügt aber auch über „die Macht, andere zu verwandeln“ (Canetti 1994: 442). Wenn es aber keine „wahre Welt“ (Nietzsche 2004: 81) gibt, die auf einem absolut nicht täuschenden Element (Gott, die Materie) beruht, verliert auch ihr metaphysischer Gegensatz, die ‚scheinbare‘ Welt, ihre ontologische Grundlage. Konsequenterweise bestreitet Canetti daher die Möglichkeit, eine imaginäre bzw. symbolische Sphäre eindeutig vom Realen abzugrenzen. Wir ‚täuschen‘ uns nicht aufgrund individueller Imaginationen bzw. gesellschaftlich verankerter Symbolsysteme über die Wirklichkeit, da in ihr keinen Bezugspunkt existiert, um die beängstigende Möglichkeit fortlaufender Täuschung auszuschließen.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Canetti bewegt sich mit seiner Kritik an den abendländischen Metaphysikern und dem wissenschaftlichen Denken in den Spuren Nietzsches, der den Glauben an den Gegensatz von einer ‚wahren‘ und

Da es in der von der Verwandlung beherrschten Wirklichkeit nichts gibt, das nicht täuscht, besteht für den Menschen eine universelle Drohung: Jedes Element der Welt vermag ihn zu täuschen und trägt damit das Potential in sich, ihm gefährlich zu werden. Die Verabschiedung des Glaubens an eine ‚wahre‘ Welt wirft daher die grundlegende existenzielle Problematik auf, wie der Mensch diese Drohung verarbeiten kann, ohne in die wahnhafte Gewissheit der Paranoia abzugleiten. Diese Gewissheit gründet nicht auf einem diskursiven und / oder experimentell abgesicherten Wissen über die Wirklichkeit, denn in dem von der Verwandlung eröffneten Möglichkeitsraum kann es aufgrund des Fehlens eines absolut „nicht täuschenden Elements“ (Lacan 2016: 79) ein solches Wissen nicht geben. Für Canetti beruht die Paranoia, so die leitende These des folgenden Kapitels, vielmehr auf der unerschütterlichen Gewissheit, dass die gesamte Wirklichkeit von Täuschung erfüllt ist und daher eine potentielle Gefahr darstellt.

### Paranoia und „Entwandlung“

Aus Angst vor der unendlichen Wandelbarkeit der fluiden Wirklichkeit versucht der paranoide Machthaber laut Canetti (1994) die „Erscheinungsformen“ der Verwandlung zu reduzieren, indem er den Lebewesen eine „Entwandlung“ aufzwingt (Canetti 1994: 448). Mithilfe der rücksichtslosen Anwendung von Gewalt etabliert er „Verwandlungsverbote“, die seinen „Drang nach Permanenz und Härte“ zufriedenstellen sollen (Canetti 1994: 453). Diese Verbote zielen auf die Durchsetzung einer ontologischen Ordnung, in der klar zwischen Schein und Sein bzw. zwischen Täuschung und Wahrheit unterschieden werden kann. Der Paranoiker erkennt die Möglichkeit einer unwillkürlichen psychophysischen Metamorphose nicht an, sondern vermutet hinter jeder Form der Verwandlung eine bewusste Verstellung, die ein anderes Lebewesen tätigt, um einen Angriff auf ihn vorzubereiten. Der paranoide Herrscher sieht laut Canetti ausschließlich Masken, ‚hinter‘ denen sich potentiell gefährliche Subjekte verbergen: „Die Spannung zwischen der Starrheit der Erscheinung und dem Geheimnis dahinter kann ein ungeheures Ausmaß erreichen“ (Canetti 1994: 445). Diese Spannung ist der „eigentliche Grund für das *Bedrohliche* der Maske. ‚Ich bin genau, was du siehst‘, sagt die Maske, ‚und alles, was du fürchtest, dahinter.‘ Sie fasziniert, und zugleich erzwingt sie einen Abstand“ (Canetti 1994: 445). Der paranoide Machthaber nutzt diese Spannung, die die Maske produziert, um sich selbst gegenüber seinen Untertanen als gefährlich, bedrohlich und undurchschaubar zu inszenieren. Gleichzeitig treibt ihn die wahnhafte Gewissheit, dass ihn jeder und jedes zu täuschen beabsichtigt, zur fortlaufenden Demaskierung potentieller Feinde. Dieses Wechselspiel von Verstellung und Demaskierung

---

‚scheinbaren‘ Welt als „Geschichte eines Irrthums“ bezeichnet: „Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht? [...] Aber nein! mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!“ (Nietzsche 2004: 80f.)



„führt zu einer Reduktion der Welt“ (Canetti 1994: 448), denn hinter dem unendlichen Reichtum der Erscheinung, den die Verwandlung hervorbringt, erkennt der Paranoiker ausschließlich die ‚hinterhältigen‘ Absichten seiner Feinde, ihn zu enttarnen und ihn seiner Macht zu berauben.

Als entscheidender Operator für die Durchsetzung einer soziosymbolischen Ordnung, in der die Verwandlung soweit wie möglich ausgeschaltet ist, fungiert der Tod, der die psychophysischen Metamorphosen der Lebewesen zum Erliegen bringen soll. Im Kern der Welt- und Selbsterfahrung des Paranoikers ist laut Canetti (1994) das Phantasma angesiedelt, als einziger Überlebender über eine unendliche Masse von Getöteten zu triumphieren: „Er will der einzige sein, der auf einem riesigen Leichenfeld noch lebend steht, und dieses Leichenfeld enthält alle anderen Menschen. Darin erweist er sich nicht nur als Paranoiker; es ist die tiefste Tendenz in jedem ‚idealen‘ *Machthaber*, als der letzte am Leben zu bleiben“ (Canetti 1994: 526). Dieses Streben lässt sich nur in einem ontologischen Rahmen befriedigen, in dem der Tod als irreversibler End- oder Finalzustand des Lebens fixiert ist. Der Machthaber muss sich sicher sein können, dass „ein Toter bis zu einem gewissen Grade tot ist“ (Canetti 2014: 8) und sich nicht durch die Verwandlung seiner Auslöschung zu entziehen vermag. Der paranoide Machthaber versucht seine Angst vor den unkalkulierbaren Effekten der Verwandlung durch die Vorstellung zu beruhigen, dass ein getötetes Lebewesen absolut mit sich identisch ist und jegliches Potential zur Täuschung unwiderruflich eingebüßt hat.

Diese Vorstellung scheint mit (natur-)wissenschaftlichen Erkenntnissen in Einklang zu stehen, da aus Perspektive der modernen Biologie der Tod eine ‚natürliche‘ Gegebenheit darstellt, die nicht auf subjektiven Phantasmen und Wünschen, sondern der ‚objektiven‘ Logik des Lebens selbst beruht. Laut Canetti dient das Modell des ‚natürlichen‘ Todes jedoch der Rationalisierung der paranoiden Wahnvorstellung, es existiere eine unüberschreitbare Grenze zwischen Toten und Lebenden, die ihre reziproke Kommunikation unterbinde. Die in Mythen aufgespeicherte Erfahrung, dass die Toten unter dem Verlust ihres Lebens leiden und aus Eifersucht den Lebenden gegenüber feindlich gesinnt sind, erinnert, so Canetti (1994), daran, dass der Tod für den Menschen keine ‚objektive‘ Tatsache, sondern stets ein Urteil darstellt, das für die Verstorbenen niemals gerechtfertigt ist: „Der Groll des Toten macht ihn zu einem Feind, unter hundert Listen und Tücken kann er sich unter sie schleichen, und sie brauchen ebensoviel Mittel, sich seiner zu erwehren“ (Canetti 1994: 125). Weil die Toten über diese beängstigende Macht verfügen, stehen die Lebenden unter dem Zwang, in Form von Erinnerungs- und Trauerritten eine Art ‚Genugtuung‘ zu leisten. Die Schmerzen, die die Lebenden sich auf physische bzw. psychische Weise im Verlauf des Trauerprozesses zufügen, dienen laut Canetti als Kompensation für ihr Privileg, andere Menschen überlebt zu haben.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Laut Canetti hat sich im Prozess der Anthropogenese eine spezifische Form sozialer Gruppeninteraktion herausgebildet, die das konfliktgeladene Verhältnis zwischen Toten und Lebenden auf ritualisierte

Statt die gewaltsame Dimension des Todes zu reflektieren, auf der das agonale Verhältnis der Lebenden und Verstorbenen beruht, institutionalisiert der paranoide Machthaber ein umfassendes symbolisches Rechtfertigungssystem, in dem der Tod sowohl als unvermeidbar als auch moralisch legitim gilt. Bei dieser doppelten Rechtfertigung des Todes handelt es sich jedoch laut Canetti um eine Ideologie, da der Machthaber sich nicht in gleicher Weise wie seine Untertanen vom Tod betroffen sieht. Es gibt, so Canetti, keine Gleichheit vor dem Tod, da sich der Machthaber selbst (zumindest auf symbolische Weise) seiner scheinbar unvermeidlichen Faktizität zu entziehen vermag. Der Tod ist notwendig und auch moralisch legitim lediglich für die Unterworfenen, nicht aber für die Herrschenden, wie Canetti (1994) mit Blick auf die religiöse Lehre eines allmächtigen und unsterblichen Gottes ausführt: „Gott selbst hat über alle Menschen jetzt, und alle, die noch leben werden, ein für allemal das Todesurteil verhängt. Von seiner Laune hängt es ab, wann es vollstreckt wird. Es fällt niemand ein, sich dagegen aufzulehnen – ein aussichtsloses Beginnen“ (Canetti 1994: 273f.). Auch wenn diese in den monotheistischen Theologien enthaltenen Machtphantasien ihre gesellschaftliche Wirkungskraft in der Moderne in erheblichem Maß eingebüßt haben, so leben sie doch laut Canetti in den scheinbar rationalen Erkenntnismodellen der Wissenschaften fort. An Darwins Lehre<sup>4</sup> kritisiert er zum Beispiel die Vorstellung, dass der Tod einen notwendigen Bestandteil des evolutionären Entwicklungsprozesses darstelle: „Damit etwas Neues entsteht, muß unendlich viel Leben zugrundegehen, eine monströse Vorstellung, die im Grunde dem Bereiche der Macht entspringt“ (Canetti 2004: 87f.). Diese Blindheit gegenüber der Macht resultiert laut Canetti (1993) aus der von Aristoteles begründeten Arbeitsweise der Wissenschaft, die seiner Einschätzung nach zur paranoiden Unterdrückung der Verwandlung beiträgt, indem sie jegliche Form von Erkenntnis zweckrationalen Kalkülen unterwirft: „Es ist etwas furchtbar Absichtliches und Gebundenes im Wissen. Es will verwendet, gerichtet und gehandhabt sein. Es will sich unentbehrlich machen. Es will Sitte und Gewohnheit werden. [...] Es will treffen. Es will töten“ (Canetti 1993: 107). Die Systematik begrifflichen Denkens produziert laut Canetti ideologische Effekte, da das „logisch-noetische[] Instrumentarium der

---

Weise zu bewältigen versucht. In den sogenannten „Klagemeuten“ (Canetti 1994: 122-126) wird eine kollektive Trauer um ein verstorbene Mitglied der Gruppe in Szene gesetzt, wobei der Trauerprozess in Form eines Kampfes zwischen Tod und Leben dargestellt wird. Die Mitglieder der Klagemeute fügen sich selbst Verletzungen zu, um ihre Solidarität mit dem Verstorbenen symbolisch auszudrücken. Trotz solcher Formen der Solidarität zwischen Lebenden und Toten, die sich in den Trauerritten der Klagemeuten manifestieren, bestimmt für Canetti vor allem die Lust an der Gewalt und der Macht das menschliche Welt- und Selbstverhältnis. Das „Kraftgefühl“, einen anderen Menschen überlebt zu haben, ist „im Grunde stärker als jede Trauer“ (Canetti 1994: 268). Zu Canettis kritischem Blick auf die menschliche Trauerfähigkeit vgl. Friedrich (2008).

<sup>4</sup> Canetti kritisiert an Darwins Evolutionsbiologie insbesondere den Anpassungsbegriff, der seiner Einschätzung nach der Gewalttätigkeit des Überlebens nicht gerecht wird. Zu Canetti komplexer Rezeptionsgeschichte von Darwins Evolutionstheorie vgl. die differenzierte Argumentation bei Cha (2011) sowie Cha (2010: 272-275).

Subordination und Subalternation“ (Friedrich 1999: 24), mit dem wissenschaftliche Forschung ihren Gegenstand zu erfassen versucht, eine strukturelle Verwandtschaft zu dem hierarchischen Aufbau von sozialen Machtgebilden aufweist. Canetti trägt an theoretische Erkenntnismodelle eine soziomorphe Lesart heran, die hinter der scheinbar sachlichen Struktur von Begriffssystematiken und -hierarchien einen verdeckten Machtanspruch entdeckt. Es ist für Canetti kein Zufall, dass Aristoteles, der mit seinen (natur-)philosophischen Arbeiten die abendländischen Wissenschaftstraditionen nachhaltig prägte, im ersten Buch der *Politik* eine offene Rechtfertigung der Sklaverei betreibt.<sup>5</sup> Denn die Verteilung von Wissensbeständen in einen komplex gegliederten Funktionszusammenhang von hochspezialisierten Forschungs- und Wissenschaftszweigen diene weniger der Förderung von Erkenntnis als der Etablierung eines hierarchisch strukturierten Machtsystems, das auf die Kontrolle sowohl der Forschenden als auch der Objekte der Forschung zielt: „Sein Denken [gemeint ist Aristoteles; Anm. d. Verf.] ist in allererster Linie ein Abteilen. Er hat ein entwickeltes Gefühl für Stände, Plätze und Verwandtschaftsbezeichnungen, und etwas wie ein System der Stände trägt er in alles hinein, was er untersucht. Bei seinen Abteilungen ist es ihm um Gleichmäßigkeit und Sauberkeit zu tun und nicht so sehr darum, daß sie stimmen“ (Canetti 1993: 49).

Die wissenschaftliche Praxis beruht, so die Pointe von Canettis Argumentation, auf Verwandlungsverboten. Das Ideal wertfreier Neutralität bzw. Objektivität der Forschung legitimiert Habitualisierungsmuster, die die psychische und physische Verwandlungsfähigkeit des Menschen extrem einschränken. Wenn Aristoteles wissenschaftliche Forschung als „Selbstzweck“ (Canetti 1993: 48) anpreist, geht es ihm laut Canetti weniger um die Autonomie theoretischer Erkenntnis als um die Durchsetzung einer machtaffinen Ideologie, die die leiblich verankerten Affekte als Erkenntnishindernisse diskreditiert. Das Ideal ‚objektiver‘ Forschung „bedeutet dem Forscher nur, sich von allem, was er unternimmt, ja nicht hinreißen zu lassen. Es schließt Begeisterung und Verwandlung des Menschen aus. Es will, daß der Körper nicht merkt, was die Fingerspitzen treiben“ (Canetti 1993: 48). Für Canetti hat sich das wissenschaftliche Denken niemals von diesem aristotelischen Erbe verabschiedet. Die erkenntniskritische Revolution, die Francis Bacon mit seiner Abkehr von der spekulativen Naturphilosophie der aristotelischen und scholastischen Tradition einleitet, beinhaltet zwar einen machtkritischen Aspekt, da sie traditionelle Autoritäten schwächt und die ständige Hinterfragung überlieferter Wissensbestände fördert. Die neue Methodik der neuzeitlichen Wissenschaften, ihre Hypothesen durch geeignete experimentelle Anordnungen und intersubjektiv nachvollziehbare Beobachtungen einer Überprüfung zu unterziehen, bricht jedoch laut Canetti (1993) nicht mit der Verwandlungsfeindlichkeit des aristotelischen Wissenschaftsverständnisses, sondern treibt sie im Gegenteil auf die Spitze: „Das Nebeneinander des modernen Wissenschaftsbetriebs, das kalt Technische daran, die Spezialisiertheit der

---

<sup>5</sup> Canettis Kritik an der Machtblindheit der abendländischen Wissenschaftstraditionen ist von den anthropologischen Studien von Hans Günther Adler und Franz Baermann Steiner inspiriert (Schüttelpelz 2014; Adler 2014), mit denen er während seines Londoner Exils ein freundschaftliches Verhältnis pflegte.

Wissenszweige, hat auffallend viel Aristotelisches an sich“ (Canetti 1993: 48). Bacon als „ein systematischer Liebhaber der Macht“ (Canetti 1993: 57) lässt, so Canetti, in seinem Hauptwerk *Novum Organum* keinen Zweifel daran, dass er die enge Verbindung von Wissen und Macht als wichtigste Triebkraft für den menschlichen Fortschritt betrachtet. Denn das durch Beobachtung und Experiment gewonnene Wissen soll zum einen den „Aberglauben“ besiegen und den Forschenden zum anderen die Macht über eine vollständig „entzauberte Natur“ (Adorno & Horkheimer 2004: 10) verleihen. Das Verhältnis des Menschen zur Natur erscheint aus der Sicht Bacons als reines Machtverhältnis, in dem entweder die Natur oder der Mensch die dominierende Rolle einnimmt. Aus Perspektive von Canettis Wissenschaftskritik leistet diese erkenntnistheoretische Vorannahme der gesellschaftlichen Akzeptanz von Macht und Gewalt Vorschub, da sie jede Möglichkeit eines zwanglosen Austausches des Menschen mit der unbelebten bzw. belebten Natur von vornherein ausschließt. Bacons machtaffines Erkenntnismodell schadet zudem laut Canetti (1993) der wissenschaftlichen Forschung selbst, da es die Erfahrungsmöglichkeiten der Verwandlung als ‚irrational‘ einstuft und damit eine wesentliche Dimension des menschlichen Zugangs zur Wirklichkeit verwirft: „Man hätte umfassendere Entdeckungen gemacht, wenn man von der weitherzigeren Anschauung ausgegangen wäre, daß jedes Tier sich unter Umständen in jedes andere verwandelt“ (Canetti 1993: 68).

## Todesfeindschaft

Die Phänomenologie psychotischer Grenzerfahrungen, die Canetti in *Masse und Macht* entwickelt, beschreibt mit der schizoiden Fähigkeit zur kontinuierlichen Verwandlung auf der einen Seite und dem maßlosen Streben des Paranoikers nach Macht auf der anderen Seite zwei elementare „Arten des Inhumanen“ (Lyotard 2006: 12), die den Anthropozentrismus der humanistischen Traditionen von innen her erschüttern. Erstens ist, so Canetti, die menschliche Rationalität untrennbar mit der paranoiden Angst vor der unkalkulierbaren Dynamik der Verwandlung verbunden. Der Paranoiker mit seiner Gewissheit, dass jedes Lebewesen ihn zu täuschen beabsichtigt, institutionalisiert eine umfassende sociosymbolische Ordnung, in der Verwandlungsverbote jede Form der Täuschung zu unterbinden versuchen. Die Wissenschaft verleiht laut Canetti dem wahnhaften Streben des Paranoikers nach Kontrolle über die sich kontinuierlich verwandelnde Wirklichkeit einen rationalen Anschein, indem sie die Materie als absolut nicht täuschende Größe behandelt, die sich durch geeignete technische Vorrichtungen zweckrational im Interesse des Menschen manipulieren lässt. Zweitens besteht der eigentliche Kern des Menschlichen für Canetti darin, dass es „vom Inhumanen bewohnt wird“ (Lyotard 2006: 12). Die Erfahrung der Verwandlung hebt die Trennung zwischen dem Humanen und Inhumanen auf, indem sie den Menschen in ein unbegrenztes Beziehungs- und Kommunikationsgeflecht einbindet, das die gesamte unbelebte und

belebte Natur umfasst. Auf Basis dieser Erfahrung eines irreduziblen Eingebettetseins des Menschen in die Natur kann, so Canetti (1995a), eine machtkritische Ethik entstehen, die „die Zugänge *zwischen* den Menschen offenh[ält]“ und vom Mitgefühl mit dem „Kleinsten“, „Naivsten“ und „Ohnmächtigsten“ geprägt ist (Canetti 1995a: 279).

Diese posthumanistischen Denkfiguren, die Canetti in *Masse und Macht*, aber auch seinen Aufzeichnungen entwickelt, fließen ab den 1970er Jahren in macht- und technikkritische Diskurse ein, die paranoide Verfolgungstheorien nicht nur als „Parodie[n] auf die Vernunft“ betrachten, sondern sie in „jeder Form von Vernunft“ wiedererkennen, die „im bloßen Verfolgen von Zielen besteht“ (Horkheimer 2008: 177). Deleuze und Guattari zeichnen – um eine bedeutende Adaption von Canettis Machtkritik zu nennen – in den beiden Bänden von *Kapitalismus und Schizophrenie* unter direkter Bezugnahme auf *Masse und Macht* ein Bild der Welt- und Menschheitsgeschichte, die zwischen der Paranoia eines maßlosen Machtstrebens und der „schizophrenen Erfahrung intensiver Quantitäten im Reinzustand“ (Deleuze & Guattari 1977: 26) oszilliert. Ähnlich wie Canetti betrachten Deleuze und Guattari die schizoide Verwandlungsfähigkeit des Menschen als wichtigste Gegenkraft zur Paranoia der Macht, die aufgrund der technischen Möglichkeiten moderner Gesellschaften die Existenz der gesamten Menschheit bedrohe. Während Canetti diese Bedrohung vor allem mit der im Faschismus offenbar gewordenen Möglichkeit verbindet, dass paranoide Machthaber alles Leben auf dem Planeten durch einen totalen Krieg vernichten könnten, befürchten Deleuze und Guattari (2005), dass die Paranoia in ihrer „postfaschistische(n) Gestalt“ die Gewalt „als *Terror* oder *Überleben*“ in einen elementaren Bestandteil einer schrecklichen „Form des Friedens“ verwandeln wird (Deleuze & Guattari 2005: 582). Diese neue Form despotischer Macht scheint vordergründig von paranoiden Vernichtungsphantasien frei zu sein, da sie ihre vollständige Konzentration und Kraft auf die Erhaltung, Sicherung und Steigerung des menschlichen Lebens legt. Der in zahlreichen post- bzw. transhumanistischen Strömungen verbreitete Traum, den Tod durch technische Vorkehrungen besiegen zu können, weist jedoch, wie sich in Fortführung von Canettis Machtkritik zeigen lässt, Züge einer paranoiden Verwerfung der menschlichen Verwandlungsfähigkeit auf.<sup>6</sup>

Im Transhumanismus, den ab den 1960er Jahren so unterschiedliche Intellektuelle wie der Futurist Fereidoun Esfandiary, der Kryoniker Robert Ettinger oder Timothy Leary, Ikone und Vordenker der psychodelischen Bewegung, prägen, gilt der Mensch aufgrund seiner fehlenden Anpassung an Umweltbedingungen (fehlendes Haarkleid, Mangel an natürlichen Waffen etc.) nicht mehr wie in der humanistischen Tradition als ein bewunderungswürdiges, sondern als ein bestenfalls bemitleidenswertes Wesen,

---

<sup>6</sup> Die folgende Argumentation zielt nicht auf eine differenzierte Darstellung der verschiedenen Strömungen des Trans- bzw. Posthumanismus, die sich in ihren theoretischen Grundlagen, Themen und Futurologien stark voneinander unterscheiden. Es soll lediglich an ausgewählten Beispielen aufgezeigt werden, wie ein technologischer Fortschrittsoptimismus auf der aggressiven Abwertung der von Canetti umrissenen Erfahrung der leibgebundenen Verwandlung beruht. Als kritische Diskussion der verschiedenen Ansätze des Trans- und Posthumanismus vgl. Krüger (2019).

dessen ‚Mängel‘ durch technische Prothesen ausgeglichen werden müssen: „Thus humanity itself is a disease, of which we must now proceed to cure ourselves“ (Ettinger 1989: 11). Diese von Ettinger propagierte ‚Heilung‘ besteht in der Ausschaltung der menschlichen Verwandlungsfähigkeit. Menschen sollen durch gentechnische Manipulation und Modifikation zum Beispiel unempfindlich gegenüber Kälte und Hitze werden oder ihre Hautfarbe zu Zwecken der Tarnung beliebig wechseln können; die ergänzende Ausstattung des Menschen mit elektronisch steuerbaren Waffen (zum Beispiel in den Körper eingebaute Flammenwerfer) soll zudem den Mangel an natürlicher Bewaffnung ausgleichen. Durch diese technischen ‚Perfektionierungen‘ des menschlichen Leibes soll ein Übermensch entstehen, der aufgrund seiner gesteigerten Macht Gottes Plan effizienter umzusetzen vermag: „The Christians among us are not rebelling against God nor aspiring to equality with him (if such a thing were conceivable); they seek rather to become his more effective tools, his worthier stewards. [...] Does not Christianity need supermen? Can any but a superman be a complete Christian“ (Ettinger 1989: 155)? Im transhumanistischen Spektrum mag es umstritten sein, ob die menschliche Innovationskraft diese Fortentwicklung zum Übermenschen ermöglicht oder ob eine künstliche Superintelligenz die erforderlichen technischen Erfindungen leistet, Einigkeit besteht jedoch hinsichtlich der Vision von Fortschritt, die auf die Überwindung der an die Leiblichkeit des Menschen gebundenen Endlichkeit (Altern, Tod etc.) zielt.<sup>7</sup> Aus Perspektive von Canettis Machtkritik lässt sich diese Vision als Ausdruck des wahnhaften Verlangens nach einem „Gefühl der *Unverletzlichkeit*“ (Canetti 1994: 269) verstehen, das die paranoiden Machtphantasien despotischer Herrscher antreibt. Der Preis für diese Unverletzlichkeit ist jedoch die Unterdrückung der psychophysischen Verwandlungsfähigkeit und die mit ihr einhergehende Verdrängung jeglicher Möglichkeit eines gewaltfreien Austausches des Menschen mit anderen Lebewesen.

Während das Erkenntnisinteresse des Transhumanismus in einem anthropozentrischen Rahmen verbleibt, da es um die Frage kreist, wie sich der Mensch durch technische Hochrüstung ‚perfektionieren‘ lässt, geht der Posthumanismus, wie er ab den 1980er Jahren unter anderem von Marvin Minsky, Frank Tipler, Hans Moravec und Ray Kurzweil entwickelt wird, noch einen Schritt weiter, indem er die Entstehung einer künstlichen Intelligenz als nächsten Sprung in der evolutionären Entwicklung feiert: „Ultimately, intelligent machines will become more intelligent than members of the species *Homo sapiens*, and will thus dominate civilization. So what“ (Tipler 1994: 87)? Dass das Auftreten einer technologischen Singularität auch das Ende der Menschheit bedeuten könnte, wird in den posthumanistischen Denkströmungen vielfach ausgeblendet bzw. nicht problematisiert. Eine künstliche Superintelligenz könnte den Menschen als ‚Störfaktor‘ betrachten und ihn aufgrund ihrer Mächtigkeit eliminieren.

<sup>7</sup> Im transhumanistischen Versprechen, die Leistungsfähigkeit des Körpers durch technische Prothesen zu erhöhen, spiegelt sich laut Becker (2015) die kapitalistische Wettbewerbsideologie, die eine gnadenlose Selbstausschöpfung in Form fortschreitender Selbstoptimierung einfordert. Die Modifizierung des Körpers diene letztlich dazu, den „herrschenden Selbstoptimierungszwang zu optimieren“ (Becker 2015: 70).

Solche Technikfolgeabschätzungen finden im Posthumanismus kaum Berücksichtigung, weil er von der Hoffnung auf eine durch die Superintelligenz ermöglichte „technische Immortalisierung“ (Krüger 2019: 401) beseelt ist. Durch eine „Whole Brain Emulation“ (Sandberg & Bostrom 2008), also die Erstellung einer exakten Kopie des Gehirns, soll das menschliche Denkvermögen in naher Zukunft von seiner körperlichen Grundlage abgelöst werden. Dieses „Bemühen seitens der virtuellen Klasse [...], die sinnliche Wahrnehmung auf den Müll zu kippen und sie stattdessen durch eine entkörperte Welt leerer Datenströme zu ersetzen“ (Kroker & Kroker 1996: 87), zeugt nicht nur von einer erstaunlichen Blindheit gegenüber den ökonomischen Abhängigkeiten und politischen Gefährdungen, die mit der „zunehmende[n] Einbindung des Menschen in den Cyberspace“ (Krüger 2019: 333) einhergehen, sondern auch von einem extrem dualistischen Menschenbild, das jegliche Mitwirkung des Körpers und seiner Sinne an Denkprozessen ignoriert.<sup>8</sup> Dieser Geist-Körper-Dualismus treibt das Denken unvermeidlich in die paranoide Gewissheit, dass es einer universellen Täuschung ausgesetzt ist. Denn aus Sicht dieses technikaffinen Posthumanismus ist die Annahme durchaus plausibel, dass die Simulation des menschlichen Denkvermögens längst stattfindet, das heißt dass die gesamte, vom Menschen erfahrbare Realität lediglich im virtuellen Raum einer gigantischen Simulation existiert, die von einer überlegenen Superintelligenz erschaffen wurde (Bostrom 2003). Im Unterschied zum cartesianischen Zweifel, der sich an der Gewissheit eines allmächtigen und gütigen Gottes beruhigt,<sup>9</sup> kann der Posthumanismus nicht darauf vertrauen, dass die übermächtige Superintelligenz nicht das Interesse an der Simulation der menschlichen Erfahrungswirklichkeit verliert und der Menschheit ‚den Stecker zieht‘ (zum Beispiel aus Kostengründen oder schlicht aus Langeweile). Die Simulation der Wirklichkeit gleicht daher einem Horrorszenario,

---

<sup>8</sup> Wie schon Lyotard in einer frühen Kritik an der posthumanistischen Idee einer vollständigen Simulation des Denkens ausführt, ist es fraglich, ob menschliches Denken ohne Bindung an seine leibliche Grundlage überhaupt möglich ist (Lyotard 2006: 19-35). Das „Körpergedächtnis“ speichert beispielsweise Erfahrungen ab, die aufgrund ihrer Intensität sich der „verbale[n] Beschreibung und mentale[n] Bearbeitung“ (Bartl & Schott 2014: 23) entziehen. Die Posthumanisten reagieren auf das Problem der körperlichen Bindung von Denkprozessen, indem sie die Möglichkeit einer vollständigen Simulation von Körperzuständen plausibel zu machen versuchen. Eine solche Simulation würde dem Menschen unbegrenzte Lustzustände ermöglichen, die jede Form körperlichen Genießens (inklusive der Sexualität) einschließen. Die Simulation leiblicher Erfahrungen setzt die eindeutige Bestimmbarkeit atomarer bzw. subatomarer Zustände voraus. Die von Werner Heisenberg geleistete Einführung der Unschärferelation in die Kopenhagener Deutung der Quantenmechanik lässt jedoch dieses deterministische Bild materieller Prozess fragwürdig erscheinen. Da sich quantenmechanische Prozesse weder eindeutig beobachten noch vorherbestimmen lassen, scheint ihre exakte Simulation ausgeschlossen zu sein (Krüger 2019: 401-402 im Anschluss an Cassidy 1996).

<sup>9</sup> Das cartesianische Cogito gewährleistet keinen Schutz vor dem Wahnsinn, denn die in ihm mögliche „Gewißheit genießt nicht den Schutz vor einem eingeschlossenen Wahnsinn, sie wird im Wahnsinn selbst erreicht und gesichert. Sie gilt *sogar*, wenn ich *wahnsinnig bin*“ (Derrida 1976: 89). Erst die Einführung eines gütigen und daher nicht täuschenden Gottes in die cartesianischen Meditationen schützt das Subjekt vor der paranoiden Angst, dass die im Denken repräsentierte Wirklichkeit nicht eine von einem „böse[n] Geist“ (Descartes 1977: 39) erschaffene Simulation darstellt.

in dem die Menschen schutzlos paranoiden Ängsten ausgeliefert sind, da sie um die Möglichkeit wissen, dass sie von der Willkür einer ihnen vollkommen überlegenen Intelligenz abhängig sind.

Im Unterschied zu der in den heterogenen Ansätzen des Trans- bzw. Posthumanismus verbreiteten Technikgläubigkeit, die mit einer erstaunlichen Naivität ökonomische und politische Herrschaftsverhältnisse ausblendet, entwickelt Canetti einen kritischen Posthumanismus, der die Machtblindheit der abendländischen Religions-, Metaphysik- und Wissenschaftstraditionen aufzudecken versucht.<sup>10</sup> Sein Kraftzentrum besitzt dieser kritische Posthumanismus in der ethischen Ablehnung des Todes, die aus dem „allmächtige[n] Gefühl von der Heiligkeit jedes, aber auch wirklich jedes Lebens“ (Canetti 2004: 44) entspringt. Dieses Gefühl verortet Canetti „jenseits von aller Moral“ (Canetti 2004: 44), da es seiner Einschätzung nach nicht auf rationalen Überlegungen, sondern der psychophysischen Erfahrung der Verwandlung beruht, die für ihn eine geradezu religiöse Dimension aufweist. Mit fortschreitender Entwicklung seiner Machtkritik während des Zweiten Weltkriegs wächst in ihm das Bewusstsein, dass „man Überzeugungen von solcher Wichtigkeit, eigentlich eine Religion, unmittelbar und ohne Verkleidung aussprechen müsse“ (Canetti 1993: 56) und nicht in literarischer Form inszenieren dürfe. Canettis Posthumanismus zielt nicht auf die technische Überwindung des Todes. Es geht ihm nicht um die „Abschaffung“, sondern die gesellschaftliche „*Ächtung* des Todes“ (Canetti 2014: 186). Erst ein noch zu schaffender Glaube, der dem Tod „jeden positiven Aspekt abspricht“ (Canetti 1993: 280) wird, so Canetti (2014), die „falsche *Gesinnung*“ (Canetti 2014: 215) überwinden, die den Tod als notwendigen Bestandteil des Lebens verklärt und auf diese Weise seine untrennbare Verbindung zur Ordnung der Macht ausblendet.

### Literatur

- Adler, J. (2014). „Mensch oder Masse?“ *H.G. Adler, Elias Canetti and the Crowd*. In J. Adler & G. Dane (Hrsg.), *Literatur und Anthropologie. H.G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner in London* (S. 176-196). Göttingen: Wallstein.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2004). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (15. Aufl.). Frankfurt a. M.: Fischer (Originalwerk veröffentlicht 1944).
- Barnouw, D. (1975). *Elias Canettis poetische Anthropologie*. In H. Göpfert (Hrsg.), *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern* (S. 11-31). München, Wien: Hanser.

<sup>10</sup> Stefan Herbrechter (2009) unterscheidet einen technikaffinen von einem kritischen Posthumanismus. Donna Haraway, N. Katherine Hayles, Karen Barad oder auch Bruno Latour hinterfragen seiner Einschätzung nach kritisch den Anthropozentrismus der humanistischen Traditionen, indem sie aus ethischen, erkenntnistheoretischen oder auch ökologischen Motiven die Annahme einer Sonder- bzw. Ausnahmestellung des Menschen in der Natur bestreiten. Eine Verortung Canettis im vielstimmigen Diskurs dieses kritischen Posthumanismus kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, wäre aber für eine weiterführende Diskussion seiner anthropologischen und ethischen Positionen von Nutzen.



- Becker, P. (2015). *Der neue Glaube an die Unsterblichkeit. Transhumanismus, Biotechnik und digitaler Kapitalismus*. Wien: Passagen.
- Bartl, A. & Schott, H.-J. (2014). *Einführung*. In A. Bartl & H.-J. Schott (Hrsg.), *Naturgeschichte / Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur* (S. 7-26). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bostrom, N. (2003). Ethical Issues in Advances Artificial Intelligence. *Future of Humanity Institute, Oxford University*. Abgerufen von <https://nickbostrom.com/ethics/ai.html>.
- Braun, C. (2010). *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse* (3. Aufl.). Berlin: Parodos.
- Canetti, E. (1993). *Die Provinz des Menschen*. München, Wien: Hanser (Originalwerk veröffentlicht 1973).
- Canetti, E. (1994). *Masse und Macht*. München, Wien: Hanser (Originalwerk veröffentlicht 1960).
- Canetti, E. (1995a). *Der Beruf des Dichters*. In E. Canetti, *Das Gewissen der Worte* (S. 360-371). München, Wien: Hanser (Originalwerk veröffentlicht 1976).
- Canetti, E. (1995b). *Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag*. In E. Canetti, *Das Gewissen der Worte* (S. 99-112). München, Wien: Hanser (Originalwerk veröffentlicht 1936).
- Canetti, E. (2004). *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*. München, Wien: Hanser 2004 (Originalwerk veröffentlicht 1992).
- Canetti, E. (2014). *Das Buch gegen den Tod*. München, Wien: Hanser.
- Canetti, E. & Adorno, T. (2005). *Gespräch*. In E. Canetti, *Aufsätze, Reden, Gespräche* (S. 140-163). München, Wien: Hanser (Originalwerk veröffentlicht 1962).
- Cassidy, D. (1996). *Werner Heisenberg und das Unbestimmtheitsprinzip*. In W. Neuser & K. Neuser-von Oettingen, *Quantenphilosophie* (S. 42-49). Heidelberg: Spektrum.
- Cha, K.-H. (2010). *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München: Fink.
- Cha, K.-H. (2011). Darwinismus oder Hinduismus? Zu Elias Canettis orientalistischer Wissenschaftskritik im Entstehungskontext seiner Verwandlungslehre (mit Materialien aus dem Nachlass). *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 85 (4), 563-584.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (B. Schwibs, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (G. Ricke & R. Voullié, Übers.) (6. Aufl.). Berlin: Merve (Originalwerk veröffentlicht 1980).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Kafka. Für eine kleine Literatur* (B. Kroeber, Übers.) (9. Aufl.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1975).
- Derrida, J. (1976). *Die Schrift und die Differenz* (R. Gasché & U. Köppen, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1967).
- Descartes, R. (1977). *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen* (A. Buchenau, Übers.) (2. Aufl.). Hamburg: Meiner (Originalwerk veröffentlicht 1641).
- Ettinger, R. (1989). *Man into Superman*. New York: Cryonic Institute (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Fietz, R. (1994). *Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche*. In T. Borsche, F. Gerratana & A. Venturelli (Hrsg.), *„Centauren-Geburten.“ Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche* (S. 144-166). New York: De Gruyter.
- Friedrich, P. (1999). *Die Rebellion der Masse im Textsystem. Die Sprache der Gegenwissenschaft in Elias Canettis. Masse und Macht*. München: Fink.
- Friedrich, P. (2008). *Tod und Überleben. Elias Canettis poetische Anti-Thanatologie*. In S. Lüdemann (Hrsg.), *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis* (S. 215-245). Berlin, Freiburg, Wien: Rombach.
- Herbrechter, S. (2009). *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Horkheimer, M. (2008). *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (2. Aufl.). Frankfurt a. M.: Fischer (Originalwerk veröffentlicht 1947).

- Husserl, E. (2012). *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Hamburg: Meiner (Originalwerk veröffentlicht 1936).
- Knoll, H. (1993). *Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfs*. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Kroker, A. & Kroker, M. (1996). *Hacking the Future. Geschichten für die fleischfressenden 90er & Kalifornischer Epilog*. Wien: Passagen.
- Krüger, O. (2019). *Virtualität und Unsterblichkeit. Gott, Evolution und die Singularität im Post- und Transhumanismus* (2. Aufl.). Freiburg i. Br.: Rombach.
- Lacan, J. (2006). *Namen-des-Vaters* (H.-D. Gondek, Übers.). Wien: Turia + Kant (Originalwerk veröffentlicht 2005).
- Lacan, J. (2016). *Das Seminar. Buch III (1955-1956). Die Psychosen* (M. Turnheim, Übers.). Wien: Turia + Kant (Originalwerk veröffentlicht 1981).
- Lyotard, J.-F. (2006). *Das Inhumane* (C. Pries, Übers.) (3. Aufl.). Wien: Passagen (Originalwerk veröffentlicht 1988).
- Menke, C. (1995). *Die Kunst des Fallens. Canettis Politik der Erkenntnis*. In M. Krüger (Hrsg.), *Einladung zur Verwandlung. Essays zu Elias Canettis Masse und Macht* (S. 38-67). München, Wien: Hanser.
- Neumann, G. (1988). *Widerrufe des Sündenfalls. Beobachtungen zu Elias Canettis Aphoristik*. In *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti* (S. 183-204). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Nietzsche, F. (2004). *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Kritische Studienausgabe*. 7. Aufl. München: Dtv (Originalwerk veröffentlicht 1888).
- Sandberg, A. & Bostrom, N. (2008). Whole Brain Emulation. A Roadmap. Technical Report #2008-3. *Future of Humanity Institute, Oxford University*. Abgerufen von <http://www.fhi.ox.ac.uk/reports/2008-3.pdf>.
- Schott, H.-J. (2020). *Der unteilbare Andere. Studien zur literarischen Reflexion psychotischer Grenzerfahrungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schüttpelz, E. (2014). *Der Auszug aus Ägypten. Zum Vergleich der sozialtheoretischen Schriften von H.G. Steiner, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner*. In J. Adler & G. Dane, *Literatur und Anthropologie. H.G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner in London* (S. 158-175). Göttingen: Wallstein.
- Timmermann, H. (1985). Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canettis mit Beispielen aus dem Gesamtwerk. *Sprache im technischen Zeitalter*, 23, 99-126.
- Tipler, F. (1994). *The Physics of Immortality. Modern Cosmology, God and the Resurrection of the Dead*. New York: Doubleday.
- Ziegler, R. (2016). *Apeirontologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

MORITZ HILLER

## FLUSSERS SCHRIFT. EINE SCHREIB-SZENE DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS

**ABSTRACT:** Anhand eines Begriffs von Schreib-Szenen (Campe) ist der Beitrag mit dem Zustandekommen, der Ausgestaltung und den Implikationen von Vilém Flussers Hauptwerk *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* befasst, das in seinem Erscheinungsjahr 1987 nicht nur als gedrucktes Buch, sondern auch als frühe interaktive Digitalversion auf den Markt kam. Die Analyse legt einen vielschichtigen Selbstbezug von Inhalt, Form und Material an der Schwelle zur Jahrtausendwende offen, der die Grenze zwischen menschlicher und maschineller Autorschaft wie Subjektivität nicht nur zum Thema hat, sondern selber Symptom und Ort ihrer Aushandlung ist.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Flusser, Schrift, Schreib-Szene, Digitalität, Subjekt

### FLUSSER'S POSTHUMANISM. A WRITING SCENE OF THE 20TH CENTURY

**ABSTRACT:** Following Campe's concept of the 'scene of writing' this article examines the production process, material features, and implications of Vilém Flusser's 1987 book *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (*Does Writing Have a Future?*) Published not only in print, but simultaneously as an early 'e-book,' Flusser's project is characterized by an intricate self-referentiality of content, form, and materiality. I argue that, while historically situated at the turn of the millennium, *Writing* doesn't just negotiate human and machinic authorship and subjectivity as its topic, but becomes itself symptom and site of that negotiation.

**KEYWORDS:** Flusser, writing, digital, code, posthumanism

Im Herbst 1984 ist Vilém Flusser auf Vortragsreise von Lüttich nach Bielefeld. Der Medienphilosoph wird, kurz vor der Veröffentlichung seines Buchs zum *Universum der technischen Bilder*, über Fotokritik zu sprechen. Ein knapper Umweg über Göttingen gibt ihm Gelegenheit, mit Andreas Müller-Pohle, seinem dort lebenden Verleger, die letzten Dinge der anstehenden Publikation zu besprechen. Doch Flusser hat das Universum der Bilder und ihrer Kritik schon verlassen. Er übergibt Müller-Pohle ein Schreibmaschinentyposkript, das der Form nach zwischen Brief und kurzem Aufsatz oszilliert. Die

---

Moritz Hiller, Bauhaus-Universität Weimar, moritz.hiller@uni-weimar.de

Blätter sind auf den 10. Oktober datiert, namentlich an den Verleger gerichtet und stellen die Frage, ob das Schreiben Zukunft habe. Es sind „*Vorbereitende Ueberlegungen*“ (Flusser 1984: 1)<sup>1</sup> zu einem, wie es an anderer Stelle heißen wird, „widerspruchsvolle[n] Versuch, das Schreiben schriftlich in Frage zu stellen“ (Flusser o. J. a: 1).

Gegen allen Widerspruch erscheint gute drei Jahre später ein Buch, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, das seine titelgebende Frage unterm Eindruck des Computerzeitalters negativ beantwortet: Erstens bedeute die Emergenz digitaler Technik und ihres alphanumerischen Codes das Ende der Vormachtstellung aller ihm inferioren Alphabete. Und zweitens werde mit der Transformation des Schreibens auch das historische Subjekt, dessen Produkt es sei – der Mensch im Sinn eurozentristischer Humanismen –, von seinem Ende bedroht. In dieser Situation spiegelt sich, was *Die Schrift* inhaltlich über das Ende des alphabetischen Schreibakts verhandelt, eigentümlich in der Form ihrer materiellen Überlieferung. Denn der Text kommt im Erscheinungsjahr 1987 nicht nur als gedrucktes Buch zur Veröffentlichung, sondern auch in digitaler Form, als interaktive Diskettenausgabe. In der Codierung als Programm, einer symbolischen Ordnung, die maschinenprozessiert und darum nicht mehr bloß das Produkt eines Autors des Namens Flusser gewesen sein wird, vollzieht *Die Schrift* just die historischen Code- und Subjekttransformationen, die ihr Gegenstand sind. Das paradoxe „Nichtmehrbuch“ und zugleich „Nochimmerbuch“, wie die Diskettenfassung sich in einem ihr eigenen Kapitel selber heißt,<sup>2</sup> schreibt immer schon eine Maschine. Es stellt den Beweis seiner eigenen Diagnose dar. Dieser prekäre Selbstbezug von Inhalt, Form, Materialität und Schreibung der *Schrift* kennzeichnet eine historische Schreib-Szene des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts. Der widersprüchliche, aber eben darum produktive Ort einer Grenzverhandlung von menschlicher und maschineller Subjektivität des Schreibens ist – so meine These – ihr Kennzeichen.

\*

Flusser war der Widerspruch nicht nur bewusst, er hat ihn sogar planvoll ins Werk gesetzt.<sup>3</sup> Doch der Selbstbezug eines Schreibens, das sein eigenes Ende beschreibt, geht

<sup>1</sup> Wo aus Flussers nachgelassenen Typoskripten am Berliner Flusser-Archiv zitiert wird, werden Zeichenbestand und Formatierung partiell vereinheitlicht.

<sup>2</sup> Flussers *Schrift* wird, schon aus methodischen Gründen, konsequent nach dem Text der Diskettenausgabe zitiert, der wiederum in einem Microsoft Word 97-2004-Dokument mit dem Dateinamen (plus Suffix) *flusser\_die\_schrift.doc* gespeichert wurde. Im Januar 2016 war diese Datei auf einem Speicher des Berliner Flusser-Archivs überliefert und wurde mir von dort aus zugänglich gemacht. Erstellungsdatum der Datei ist der 29. Mai 2013, 19:54 Uhr. Sie umfasst 335.699 Zeichen mit Leerzeichen, aber keine fixierte Paginierung – diese epochale Adressierbarkeit oder Adresse alphabetischer Buchkultur. Damit geht einher, dass die zitierten Stellen keinen fixen Ort haben, der mit einer Seitennummer wiedergegeben werden könnte. Unterschiedliche Software, die die *Schrift* (als Bitstream) logisch interpretiert, wird den Text je anders zur Darstellung bringen.

<sup>3</sup> Hintergrund dieser Inszenierung ist die dem Widerspruch eigene Genealogie im Schreib- und Schriftdenken des sogenannten Abendlands: „One weakness in Plato’s position was that, to make his objections effective, he put them into writing“, urteilt Ong (2012: 79) über Platons Schriftkritik im *Phaidros*.

im Fall der *Schrift* noch über das hinaus, was die Rhetorik ihres Autors selbst zu sehen vorgab, wirklich gesehen hat oder überhaupt nur sehen konnte. Denn der zunächst theoretische Zugriff auf die „Geste“ des Schreibens, die bei Flusser spätestens 1981 explizit Thema wird,<sup>4</sup> schlägt in eine eigene Schreibpraxis um, die anderen, maschinellen Gesetzen folgt. Sie bewerkstelligt, was sie beschreiben will: das Ende der Zukunft des alphabetischen Schreibens. Denn diese kommt mit ihrer Niederschrift im digitalen Medium zum Ende. Dass Flussers *Schrift* sich derart auf ihre eigenen Möglichkeits- und Terminationsbedingungen bezieht, die sie quasi inszenatorisch zur Aufführung bringt, macht die *Schrift* als das lesbar, was Campe ‚Schreib-Szene‘ genannt hat. Hatte Flusser (1994: 33) die heterogenen Faktoren, die das Schreiben bedingen, zunächst rekursiv bestimmt –:

Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderen – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben

–, bündelt Campe (1991: 760) diese Faktoren zu einem performativen Gefüge, das unter dem Namen ‚Schreib-Szene‘ literaturwissenschaftliche Karriere gemacht hat:

Auch und gerade wenn ‚die Schreib-Szene‘ keine selbstevidente Rahmung der Szene, sondern ein nichtstabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste bezeichnet, kann sie dennoch das Unternehmen der Literatur als dieses problematische Ensemble, diese schwierige Rahmung genau kennzeichnen.

Wurde eine bis dato fast ausschließlich an semantischen Aspekten des Schreibens orientierte Literaturforschung damit um Einsichten in dessen technischen und körperlichen Bedingungen wie Implikationen erweitert, ist Campes Konzept vor allem im Kontext der Schreibprozessforschung in zweifacher Hinsicht systematisiert und spezifiziert worden (Stingelin 2004a; Giuriato, Stingelin & Zanetti 2005, 2006). Einerseits sind Schreib-Szenen demnach zwar je singulär, tragen aber stets einen historischen Index. Das mache sie als Symptom einer nicht zuletzt medial eigentümlichen Situation lesbar. Andererseits – und das ist gerade für Flussers *Schrift* entscheidend –, könne ein solches Gefüge aus Semantik, Technologie und Körperlichkeit sich in seiner von Campe diagnostizierten Heterogenität und Instabilität, das heißt in der Möglichkeit oder dem konkreten Moment seines Scheiterns, an sich selbst aufhalten, sich thematisieren, problematisieren und reflektieren – ohne dass es sich dieses Bezugs auf seine eigenen Möglichkeitsbedingungen gänzlich oder überhaupt nur gewahr würde (Stingelin

<sup>4</sup> Vgl. Flussers Vortrag *Die Geste des Schreibens*, den er im Dezember 1981 auf Einladung von Felix Philipp Ingold an der damaligen Hochschule St. Gallen gehalten hat, sowie die spätere Druckfassung (Flusser 1994).

2004b: 15).<sup>5</sup> Bringen unterschiedliche medienhistorische Situationen unterschiedliche Instrumente des Schreibens hervor – Handschrift, Schreibmaschine, Computer –, konstituiere das je spezifische Schreib-Szenen, mit weitreichenden Implikationen, die den Rahmen des jeweilig performativen Schreibgefüges noch überschreiten. Gerade für das Schreiben des Computerzeitalters (und seine Produkte) gilt in diesem Zusammenhang (Zanetti 2006: 17), dass „Begriffe wie Autor und Werk oder Text, Phaseinteilungen wie Produktion, Distribution und Rezeption von Schriften (oder Codes?) und Instanzen der Bewertung, Regulierung und Machtausübung [...] zwar nicht aus dem Diskurs“ verschwinden würden:

Aber deren jeweils spezifische Ordnung kann nicht einfach (etwa als zentral, hierarchisch und sinnvoll organisierte) vorausgesetzt, sondern – auch als Unordnung oder Umordnung – jeweils nur aus dem jeweils ebenso spezifischen medialen Dispositiv heraus bestimmt werden, in dem sie sich formiert, transformiert oder deformiert. [...] Erst dann werden auch die Schreib- und Leseprozesse, die sich in einem solchen Dispositiv abspielen, genauer bestimmbar und die Traditionen benennbar, in denen sie stehen – oder nicht stehen.

Diese „Unordnung oder Umordnung“, die eine spezifische digitale Schreib-Szene bedingt, steht mit dem Fall von Flussers *Schrift* zur Debatte. Sofern die „Praxis des Schreibens, zumal als literarische Tätigkeit, nicht allgemein definiert, sondern nur historisch und philologisch im Einzelfall nachträglich re-konstruiert werden“ könne (Stingelin 2004b: 18), ist solche Rekonstruktion Sache des vorliegenden Texts. In fünf Anläufen wird dafür, nach einem Abschnitt, der den spezifischen Selbstbezügen der *Schrift* gewidmet ist (1), je ein Aspekt der Schreib-Szene konturiert, die mit ihr zur Aufführung kommt: das Inhaltlich-Argumentative (2), das Schreibbiographische (3), das Eschatologische (4), das Poetologische (5), schließlich das Technische (6). Die methodische Distinktion der Schreibprozessforschung, die Semantik, Technologie und Körperlichkeit des Schreibens scheidet, muss nur noch um den Aspekt seines Subjekts erweitert werden: Dass der Mensch oder nur er schreibe, dass nur er Ursprung, Adresse oder Produkt des Schreibens sei, mag bis Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts fraglos gewesen sein. Im Fall der digitalen Schreib-Szene, die erst unter den historischen Bedingungen der symbolischen Maschine namens Computer zur Aufführung kommt, steht genau das zur Frage. Wer oder was ein Subjekt des Schreibens begründet, ist ihr Merkmal.

---

<sup>5</sup> Eine bei Campe (1991) nur implizite Unterscheidung von ‚Schreibszene‘ und ‚Schreib-Szene‘ wird von Stingelin (2004b: 15) systematisiert: ‚Schreibszene‘ benennt hier die „veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ‚Schreib-Szene‘.“ Weil der Gegenstand des vorliegenden Texts der zweiten Kategorie zuzählt, spreche ich durchgängig von ‚Schreib-Szenen‘.

## 1

Die *Schrift* ist Symptom, aber auch Ort genau des medialen Kippmoments an der Schwelle zur Jahrtausendwende, den sie beschreibt. Was auf der anderen Seite wartet, heißt bei Flusser „Nachschrift“. Der Begriff fasst, im Rekurs auf ihren sogenannten „Erforscher und Entdecker“, den Informationsästhetiker Abraham Moles (Flusser o. J. b), die Zeit, „in der man nicht mehr schreibt“ (nach Rapsch 2015: 93), weil die alphabetische Schrift vom digitalen Code der Computer ersetzt worden sei. Das bedeutet indes nicht, es würde nicht mehr geschrieben. Wie einst Kafka, den Flusser in einer frühen Autobiographie sein „Modell[]“ nennt (Flusser 1969), einen ‚Niemand‘ mit oszillierendem Subjektstatus beschrieb oder herbeischrieb, der „lesen“ werde, „was ich hier schreibe“;<sup>6</sup> weist auch das ‚Man‘ der Nachschrift auf ein neues, indes nicht nur grammatikalisch prekäres Subjekt des Schreibens: den Menschen „nach dem Umbruch“ (Flusser 1996a: 56). Das ist die erste, inhaltliche Schlaufe des Selbstbezugs dieser Schreib-Szene.

Und schon sie hat Konsequenzen, die das Subjekt des Schreibens betreffen. Denn das Argument der *Schrift* folgt dem Nietzschewort, dass kein Gedanke unabhängig sei von dem Schreibzeug, das ihn formuliere: Weil zur Zeit der Nachschrift Codes implementiert würden, die potenter seien, wenn es um die Erzeugung, Speicherung und Übertragung von Informationen gehe, habe das alphabetische Schreiben keine Zukunft. Das werde zur existentiellen Bedrohung eines Subjekts, dessen Subjektivität gerade in diesem Modus von Datenverarbeitung gründe, der die konstitutive Ausdrucksweise seines „Daseins“ darstelle. Die informationstheoretische Überholtheit des alphabetischen Schreibens bedeutet in der Deutung Flussers die Überholtheit dieses „Daseins“ und damit einer ganzen Subjektkonzeption. Das Schreiben über Schreiben, diese „Überschrift“,<sup>7</sup> wird zum Requiem für ein historisches Schreibsubjekt namens Mensch. Sie implementiert eine Ästhetik, die nur posthuman genannt werden kann.

Eine zweite Schlaufe kommt hinzu. Denn als Diskettenausgabe durchläuft der alphabetische Text der *Schrift* genau die Abstraktion zur algorithmischen Nulldimensionalität, die Flusser (1996a: 55-56) als Charakteristikum des technischen Bildes schlechthin identifiziert:

Wenn ich kalkuliere, wenn ich mich des Zahlencodes bediene, dann kritisiere ich die lineare Schrift, indem ich sie in Punkte und Intervalle zerreiße. Ich bin also einen Schritt vom linearen,

<sup>6</sup> „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“, ist in einem nachgelassenen Fragment Kafkas zu lesen, das den Jäger Gracchus-Aufzeichnungen zugeordnet wird, dort nicht als direkte Rede eines diegetischen Subjekts gekennzeichnet und dadurch an paradoxer Performanz kaum zu überbieten ist. Denn die Subjektivität des Ichs, das nicht eindeutig in oder außerhalb der Fiktion verortet werden kann und von dort aus sagt, dass niemand lesen werde, was es ‚da‘ schreibe, wird mit jedem wiederholten Akt des Lesens brüchiger. Zu dieser „Nemologie“ Kafkas vgl. Christen (2010).

<sup>7</sup> So der Titel des ersten Kapitels der *Schrift*. Vgl. zur problematischen Selbstbezüglichkeit der Flusser’schen „Überschrift“ aus medienphilosophischer Perspektive auch Krtilová (2016), hier vor allem S. 37-51.

historischen und logischen Bewußtsein zurückgetreten und sehe die Linearität aus dieser Distanz aus der Perspektive eines nulldimensionalen Codes. Ich bin in die äußerste Abstraktion getreten. Der Fortschritt ist damit, wenn man ihn dimensional sieht, erledigt. Ich bin aus der konkreten vierdimensionalen Welt zuerst ins Volumen, also in die Bearbeitung von Werkzeugen, getreten, dann in die Fläche, also ins Bildermachen, dann in die Linie, also in das Textschreiben, und jetzt in den Kalkül, also in das Nulldimensionale. Das ist die Wende, von der ich spreche.<sup>8</sup>

Was einst mit einer Schreibmaschine produziert worden war und seine textuelle Phänomenologie qua ein- und aufgedrückter Buchstaben hatte, besteht am Ende einer digitalen Codierung, wo sie noch symbolisch repräsentiert ist, aus eingeschriebenen Zahlen. Die reflexive Dialektik der *Schrift* faltet sich damit nicht bloß inhaltlich, sondern auch in Form und Material auf sich selbst. Gerade wo sie eine sich abzeichnende Subjektivität des nachschriftlichen Zeitalters inhaltlich entwirft, aber nicht mehr in Flussers auktorialer Schreibhand liegt, sondern Prozess und Produkt einer Maschine ist, offenbart sich die *Schrift* als Implementierung einer posthumanen Ästhetik, die sich zur Eschatologie ausweitet.

Flussers phänomenologische Darstellung des Schreib- und Subjektumbruchs führt solche Verstrickungen sehenden Auges herbei, legt sie sogar – das ist Teil der Textstrategie – noch offen. Was die Ästhetik dieser Schreib-Szene aber wahrhaft posthuman macht, kommt erst danach zur Entfaltung, wenn Flusser nicht mehr *von* der Nachschrift schreibt, sondern diese sich der *Schrift*, als Code der Diskettenausgabe, (für einmal ganz unmetaphorisch) *einschreibt*. Dass es genau diese Ebene der *Schrift* ist, die Flussers Gestenphänomenologie nicht beschreibt, weil sie ihn schreibt, die er selbst nicht programmiert, weil sie ihn programmiert, ist kein Wunder, sondern, im genauen Gegenteil, notwendig.<sup>9</sup>

## 2

Weil Schreiben Zeichen ausrichte, so das schreibhistorische Argument der *Schrift*, gilt, dass alles Schreiben „richtig“ sei. Es diene, Gedanken in eine rechte Ordnung zu bringen; die Zeichen der Schrift seien „Anführungszeichen zu richtigem Denken“. Wenn nun alles Schreiben richtig, Schreiben also immer „Rechtschreiben“ sei, dann zeigt

<sup>8</sup> Dazu auch Zielinski & Weibel (2015: 13): „Das synthetische oder technische Bild, wie [Flusser] synonym formulierte, [...] stand für die Gesamtheit aller Phänomene, die durch Zahlen und ihre systematische Reihung in algorithmischen Befehlen hervorgebracht werden konnte. Gedichte, Romane, Theaterstücke, Filme, Fotografien waren weiterhin möglich nach Auschwitz (Flusser arbeitete selbst an solchen); aber nur, wenn sie vor ihrer Realisierung für die Sinne durch die radikale Abstraktion hindurchgegangen waren, durch die Nulldimension als Medium für die Neuaneignung von Welt.“

<sup>9</sup> Dass die Bedeutung der *Schrift* in dieser Schreibung stets zwischen Titel und Begriff oszilliert, aber in beiden Fällen ein Schreiberzeugnis menschlicher und/oder maschineller Autorschaft meint, erfüllt dann keine schlicht wissenspoetische Funktion, sondern ist maßgeblicher Teil des Arguments, dass genau diese Oszillation sie zur Schreib-Szene des zwanzigsten Jahrhunderts mache.



sich Flusser darin der mechanische Zug dieser Geste. Und eine Geste, die wesentlich mechanisch sei, könne effektiver von Maschinen als von Menschen ausgeführt werden. Seine zukunftslose Zukunft, diese Dialektik des Schreibens, sei mithin schon in ihm angelegt, sein mechanischer Zug führe „unmittelbar in die gegenwärtige Krise“. Die effektiveren Maschinen des Schreibens sind nach Flusser indes nicht die Typewriter, die ja zunächst noch den Text produzieren, der ihre inferiore Effektivität inhaltlich und materiell auf Papier bannt. Gemeint sind vielmehr „Rechtschreibmaschinen (künstliche Intelligenzen), die dieses Ordnen selber besorgen.“

Dass die Geste des Schreibens alles dem Diktat zeilenhafter Richtung unterwerfe, stelle sie einer anderen historischen Weise des Denkens gegenüber, die mythisch heiße. Zeichnet sich dieses Denken nach Flusser durch eine kreisförmige Trajektorie aus, innerhalb der „jeder Gedanke zum vorangegangenen zurückkehren“ könne, führe das Schreiben unter der Anleitung seiner funktionalen „Anführungszeichen“ aus dem Mythischen in ein lineares, ‚logisches Denken‘. Auf ganzer Linie forme die Materialität des Schreibens damit das menschliche Denken – und das Denken des Menschen – als eindimensionales. Davon nicht unbetroffen blieben auch das Fühlen, Wollen, Werten und Handeln, die eine *conditio humana* geradezu begründeten. Flusser kann im Ganzen von einem spezifischen Bewusstsein sprechen, „das dank der Schrift aus den schwindelnden Kreisen des vorschriftlichen Bewußtseins empor taucht.“ Solches „Schriftbewußtsein“ sei im Wesen historisch. Dabei ist entscheidend, dass das historische Bewusstsein das Alphabet nicht als einen zufälligen Code unter vielen anderen möglichen zum Ausdruck seiner selbst gewählt habe oder immer wieder wählen könne. Was sich im logischen Denken, in der Mathematik oder der Philosophie als das Bewusstsein des sogenannten Abendlands zeige, sei im genauen Gegenteil konstitutiv, wesentlich und ausdrücklich an das lineare Schreiben gebunden. Schrift und Bewusstsein stehen bei Flusser in einem Rückkopplungsverhältnis, das erst zur treibenden Kraft von Geschichte überhaupt wird. Zur Zeit der sogenannten „Vorgeschichte“ habe sich alles „nur ereignet“. Geschehen sei, so Flusser, nichts, weil es kein Bewusstsein gegeben habe, das ein Geschehnis als solches, also historisch, habe begreifen können. Das vorschriftliche Bewusstsein habe seinem Ausdruck im mythischen Denken entsprechend die Gesamtheit des sich Ereignenden „als ewiges Kreisen wahrgenommen.“ Geschichte, so die Pointe, sei „eine Funktion des Schreibens und des sich im Schreiben ausdrückenden Bewußtseins.“

Wenn digitale Maschinen nun die Geste des Schreibens übernehmen, muss davon notwendig der historisch gewordene Zusammenhang von Schreiben und Geschichte betroffen sein. Denn zum einen würden die Maschinen, die die Schrift automatisierten und sich in ihrer Leistungsfähigkeit kontinuierlich verbesserten, ein Geschichtsbewusstsein hervorbringen, dem das historische Menschenbewusstsein sich klar unterzuordnen habe. Zum anderen werde die zwischen Schrift und Geschichte effektive Rückkopplungsdynamik, die Geschehnisse produziere, durch eine Automatisierung des Schreibens ins nicht Absehbare potenziert. Diesseits der künstlichen Intelligenzen sei davon nicht zuletzt das Verhältnis des Menschen zur Geschichte – seinem natür-

lichen oder eben medialen Habitat – affiziert: „Was uns selbst betrifft, so werden wir die ganze Geschichte getrost den automatischen Maschinen überlassen können. Da all dieses mechanische und automatische Zeug besser Geschichte machen wird als wir, werden wir uns auf anderes konzentrieren können.“ Einmal aus der historischen Rückkopplungsschleife, die Schreiben und Geschichte bilden, ausgekoppelt und damit vom Ballast des Historischen befreit, gerate anderes, „ein noch unvorstellbar Neues“ in den Blick des Menschen.

Auf die Frage, was das Neue sei, auf das der Mensch sich werde „konzentrieren können“, wenn dieses Subjekt des Humanismus seine historische Bürde nicht mehr werde tragen müssen, gibt Flussers *Schrift* keine explizite Antwort. Als selbstreferentielle „Überschrift“ und paradoxes „Nochimmerbuch“ oder „Nichtmehrbuch“ ist sie aber selbst eine. Dieser widerspruchsvolle Versuch, das Schreiben schriftlich in Frage zu stellen, produziert ein Subjekt des Schreibens, das sich im Raum zwischen Nichtmehrmensch und Nochimmere Mensch situiert. Denn hat Flussers Rede, den Maschinen die Geschichte zu überlassen, auch den Anschein der Befreiungsrhetorik, bleibt seine Position gegenüber dem historischen Schriftbewusstsein und seinem Medium zwiespältig: Die Rede von der „Überschrift“ könne keine simple Überlegenheit neuer Codes und Bewusstseine meinen. Vielmehr ist nach Flusser nur im Recht, über die Schrift zu schreiben, „der zuvor unterschrieben hat, was alles im Schreiben verborgen ist, der daran engagiert ist, und der nachher unterschreiben wird, was alles mit einem Überholen der Schrift verlorengehen würde.“ Und auch nur „der“ habe das Recht, „darüber hinaus ins Nichtmehrschreiben zu schreiben.“ Entsprechend und symmetrisch endet die *Schrift* deshalb – allerdings auch nur im gedruckten „Nochimmerbuch“ – mit einem Kapitel namens „Unterschrift“.

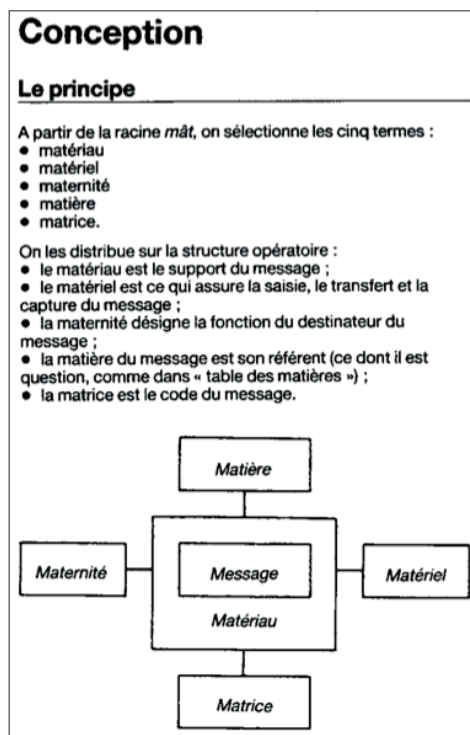
### 3

Es ist noch kein „Nochimmerbuch“, geschweige denn ein „Nichtmehrbuch“, das Müller-Pohle Ende Oktober 1984 in Göttingen in den Händen hält. Dafür aber vierundzwanzig Typoskriptseiten, die heute zusammen mit Flussers Korrespondenz im Berliner Flusser-Archiv überliefert sind. Der Briefwechsel mit den Verlegern des neu gegründeten Verlags der *Schrift*, Immatrix Publications, gibt Aufschluss über ihr Zustandekommen. Drei Episoden aus dem Schriftverkehr mit Müller-Pohle und Volker Rapsch seien exemplarisch erzählt, weil sie ein biographisches Schlaglicht werfen auf die Beschaffenheit dieser Schreib-Szene des zwanzigsten Jahrhunderts, die den Abschied vom historischen Subjekt des Alphabets einleitet, jenem unhinterfragbar einen Menschenschreiber der *Schrift*.

April 1986. Der Verlag, der für Flussers deutschsprachige Bücher gegründet werden soll, braucht einen Namen. Als Vorschlag des Autors steht ‚Matrix‘ im Raum (Flusser 07.04.1986). Wie es von dort zu ‚Immatrix Publications‘ gekommen ist, lässt sich lediglich, aber immerhin gut begründet vermuten. Denn fest steht, dass Flusser im Anschluss

an ein Gespräch mit Müller-Pohle, das die beiden bereits einige Wochen zuvor in New York geführt hatten, seinen Verleger wissen lässt, dass ihn der neue Verlag „sehr, (auch theoretisch), beschäftigt.“ Ohne diese Beschäftigung eingehender zu beschreiben, teilt Flusser (12.04.1986) Müller-Pohle mit, dass sie „gemeinsam fuer die Zukunft des Schreibens im Immateriellen sorgen“ müssten: „Sie lastet auf unserer beider Schultern.“

Die Idee vom Schreiben „im Immateriellen“, für das nicht nur der Autor, sondern auch der Verleger Sorge zu tragen habe, referiert selbstredend auf die von Jean-François Lyotard ko-kurierte Ausstellung *Les Immatériaux*, die im Pariser Frühling und Sommer des Vorjahres stattgefunden hatte. Flusser, der die Ausstellung vermutlich zweimal im Frühsommer 1985 besucht hat – sein Kalender verzeichnet entsprechende Einträge am 9. Mai und dem 12. Juni –, bereitet zu der Zeit, da er auch theoretisch mit dem neuen Verlag befasst sei, einige „Gedanken“ (Flusser 1987) zur Ausstellung vor. Es liegt nahe, dass Flusser seinen Namensvorschlag aus dem Kommunikationsmodell entnommen hat, das Lyotard zur Grundlegung seiner *Immatériaux*-Konzeption unter Rückgriff auf die Schemata von Lasswell und Shannon formuliert hatte. Dort, bei Lyotard, steht die „matrice“ – oder eben ‚Matrix‘ – für nichts anderes als den Code einer Nachricht.<sup>10</sup>



Die Frage der Matrix innerhalb der von Lasswell inspirierten „structure opératoire“: „[E]n quoi ça parle?“

<sup>10</sup> Lyotards Schema ist (im französischen Original) in Flussers Beitrag (1987: 17) abgedruckt.

Flussers Anmerkungen zum Schreiben und Verlegen „im Immateriellen“ greift Müller-Pohle (17.04.1986) auf, da sich sein „Interesse an der neuen Unternehmung weitgehend auf das Projekt eines *elektronischen Verlags* konzentriert.“ Ein elektronischer Verlag, das heißt unter den Medienbedingungen des Jahres 1986, die *Schrift* auch in Form einer Diskettenausgabe zu publizieren. Ihre erste Erwähnung findet die Idee des elektronischen Verlegens hier. Wann sie entstanden ist, lässt sich einmal mehr nur vermuten: Im Oktober 1985 hatte Müller-Pohle seinem Autor zum Schreibzeugwechsel von der Schreibmaschine zum Computer geraten, nachdem er selbst diesen Schritt gerade vollzogen hatte: „Das Schreiben und Editieren am Bildschirm ist eine unglaubliche Erleichterung, Sie sollten darüber nachdenken, sich ebenfalls einen solchen Apparat anzuschaffen; dann müßten wir nur noch Disketten austauschen“ (Müller-Pohle 10.10.1985). Der Hinweis des Verlegers, dass er und sein Autor elektronisch kommunizieren könnten, wenn Flusser nur auch die, mit Lyotard zu sprechen, Schreibmatrix wechselte, macht namhaft, was das theoretische Konzept der Nachschrift impliziert. Die Explikation erfolgt nicht nur inhaltlich, sondern vollzieht sich – bereits hier – auch im Materiellen: Weil Flusser keinen Computer nutzt, kann Müller-Pohle ihm diese Mitteilung schlichtweg nicht elektronisch machen. Damit den Autor seine eigene Botschaft von der Zukunft der Kommunikation überhaupt erreichen kann, muss der Verleger seinen Text auf Papier drucken und postalisch versenden. Es sollte nicht wundern, wenn hier, wo es um die doppelte Einlösung einer Botschaft im Immateriellen geht, Idee und Code der Diskettenausgabe sich der *Schrift* (noch einmal ganz unmetaphorisch) einschreiben.

Mai 1986. Auf einer Göttinger Verlagsbesprechung hatten Rapsch und Müller-Pohle vorgeschlagen, den Buchtext für die Diskettenausgabe um einen Zusatz zu erweitern. Flusser (21.05.1986) liefert dafür wenig später ein Typoskript, das mit „Nachschrift“ überschrieben ist, und drückt seine Unsicherheit darüber aus. Er könne nicht beurteilen, ob das Kapitel den Vorstellungen der Verleger entspreche. Deren Placet vorausgesetzt, wolle er die „Nachschrift“ auch in die Druckfassung der *Schrift* mit aufnehmen: „Die Papierleser sollen Lust bekommen, die Diskette zu kaufen.“ Rapsch antwortet (01.06.1986), einige Monate nachdem schon Müller-Pohle den Schreibzeugwechsel vorgenommen hatte, mit seinem ersten auf dem Computer verfassten Brief. Vor dem Hintergrund der technischen Aufrüstung wird verständlich, dass der Verleger den buchstäblichen Druck des Texts verhindert und für seinen resilienten Schreibmaschinenautor, der nicht wissen kann, was er schreibt, wenn er den paradoxen Vorschlag macht, die „Nachschrift“ buchdrucken zu lassen, einen vertrauten Rat zur Hand hat: „Die Situation des Lesens am Bildschirm, ganz konkret, fehlt hier. Mit anderen Worten: Sie brauchen einen word processor bzw. Computer ...“ (Rapsch 01.06.1986: 4). Der Computeralphabet Flusser kann in seinem abermals schreibmaschinellen Antwortschreiben nur zustimmen: „Sie haben recht, ich versteh[e] nichts davon. Warum machen Sie die Nachschrift nicht selbst, mit einigen Sätzen aus meinem Vorschlag, und unterschreiben Sie nicht selbst die Sache“ (Flusser 11.06.1986: 1).

Es klingt fast beleidigt, wenn Flusser, der Autor der „Nachschrift“, einräumen muss, nichts von deren Undruckbarkeit zu verstehen. Gleichzeitig ist die Antwort mehr als das Symptom eines gekränkten Autorenstolzes. Denn die in ihrer Bedeutung oszillierende Nachschrift, die in Flussers Brief nicht in Anführungszeichen gesetzt steht, benennt dadurch ja nicht nur den Titel des nachgereichten Kapitels, sondern – als Begriff – auch eben diejenige medienhistorische Lage, die die *Schrift* darzustellen sucht. Umso sprechender ist darum sein Vorschlag, der Verleger möge die Nachschrift selber „machen“ – also nicht: schreiben –: Es ist ja gerade die Zeit, „in der man“, im Sinn eines just noch souveränen Autorsubjekts an der Schreibmaschine, „nicht mehr schreibt“. Die Signaturkompetenz dieses Subjekts reicht genau bis zum Rand des alphabetischen Schreibens, den Deckeln des gedruckten Buchs. Es kann maximal die „Überschrift“, eine Schrift übers alphabetische Schreiben, mit der schließenden „Unterschrift“ unterschreiben. Nach der gedruckten *Schrift*, in der Nachschrift oder im nachgereichten Kapitel „Nachschrift“, müssen andere unterschreiben. Dort unterschreibt immer schon ein anderes Subjekt.<sup>11</sup>

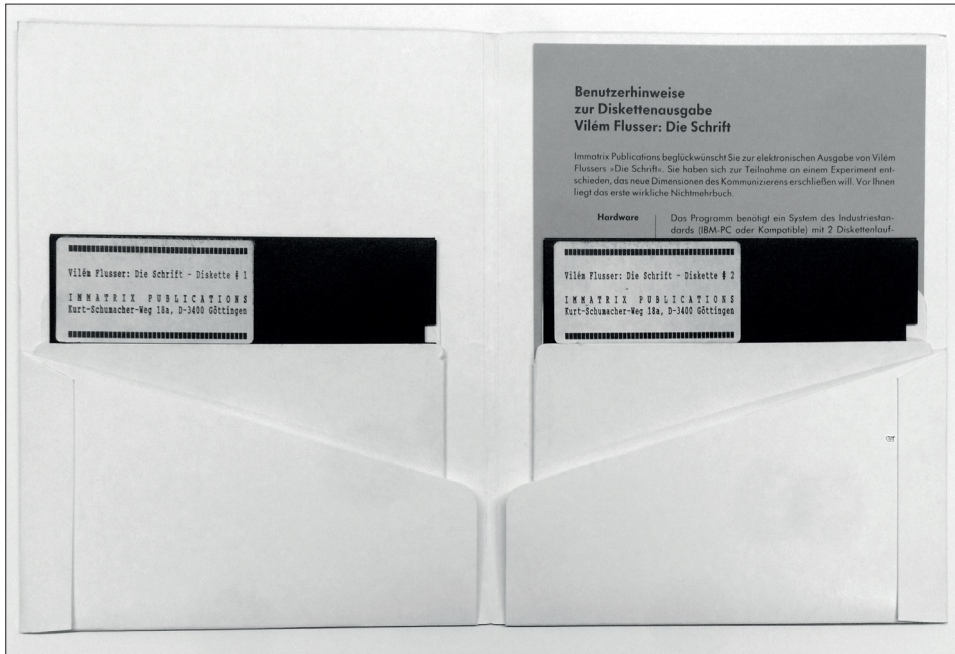
März 1987. In den Wochen nach dem Erscheinen der Buchversion laufen die finalen Vorbereitungen der Diskettenausgabe. Müller-Pohle (25.03.1987) reagiert auf ein nicht überliefertes Schreiben von Flussers Sohn Miguel, in dem dieser von den technischen Problemen mit einem frühen Prototypen der Digitalversion berichtet hatte:

Ich verstehe nicht, warum das Programm bei Ihnen nicht lief: Es ist in Turbo-Pascal geschrieben und läuft eigentlich auf jedem halbwegs IBM-kompatiblen Gerät. Andererseits, einige wichtige Dinge sind inzwischen geändert worden, und vielleicht ist es auch besser, Sie sehen später die richtige Version.

Und auch auf diskursiver Ebene wird noch an der *Schrift* gearbeitet. Flusser unterbreitet seine Vorschläge zu einem „Bildschirmabdruck der Diskettenseite“ (Flusser 27.04.1987, Bl. 1), der zum Dialog von Leser und Autor auffordert: Der Verlag wolle Reaktionen auf die *Schrift* an Flusser, aber auch an „alle uebrigen ‚Leser-Veraenderer‘“ weiterleiten, um auf diesem Weg einen „Schneeballeffekt“ zu initiieren, in dessen Gang der Text sich – höchstwahrscheinlich von dem im Ausstellungszusammenhang von *Les Immatériaux* veranstalteten interaktiven Schreibexperiment *Epreuves d'écriture* inspiriert<sup>12</sup> – fortlaufend kollektiv weiterschreibe. Denn es sei, so Flusser (27.04.1987, Bl. 1), „ja die Grundidee von Immatrix“, „nicht mehr nur Verlag, sondern eine Art Datenbank zu werden.“

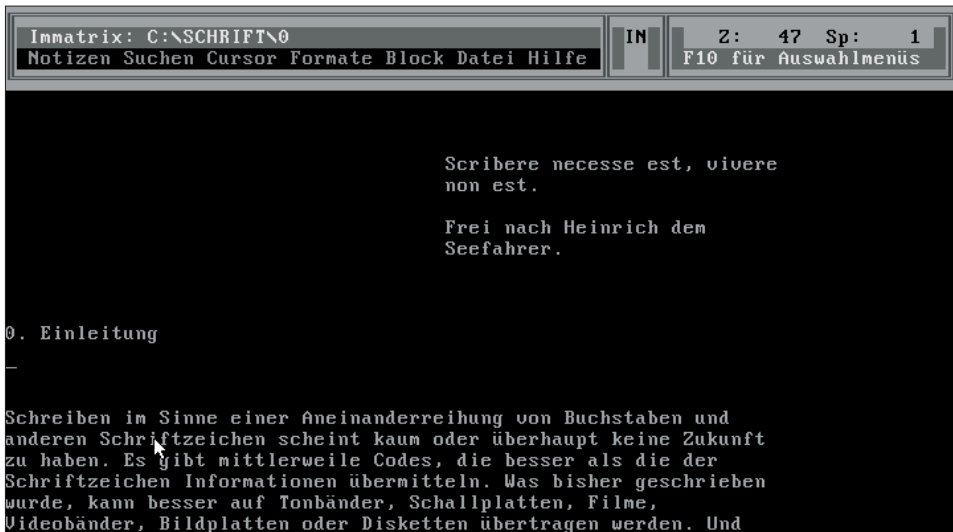
<sup>11</sup> Wenn Flusser gegenüber Rapsch äußert, nichts von der Nachschrift zu verstehen, erkennen die Autoren der ersten Flusser-Biographie darin nur „hintergründigen Humor“ (Guldin & Bernardo 2017: 326), nicht aber die Selbstoffenbarung eines alphabetischen Schreibsubjekts „nach dem Umbruch“. Ironie ist maximal eine Seite dieses widersprüchlichen Schreibversuchs.

<sup>12</sup> Vgl. Lyotard & al. (1985: 16ff).



Die Diskettenausgabe der *Schrift*, ein „Experiment“:  
 „Vor Ihnen liegt das erste wirkliche NichtmehrBuch.“

Mit der Veröffentlichung der Diskettenausgabe von *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* erscheint das erste „NichtmehrBuch“. Seine Publikation verdunkelt die Buchsituation und ihre Rekonstruktion. Es ist zunächst ein schlichtes Archivfaktum, dass Herstellung und Veröffentlichung der *Schrift* als Diskette in der überlieferten Verlagskorrespondenz Flussers keine Erwähnung finden. Darüber hinaus nimmt die postalische Kommunikation des Autors mit seinen Verlegern bei Immatrix nach der Fertigstellung des Manuskripts zusehends ab. Erlaubt der schriftlichen Niederschlag, der im Druck oder im Archiv sich findet, die Entstehung des Buchs zu rekonstruieren, kann anhand dessen kaum etwas über das Machen des „NichtmehrBuchs“ gesagt werden. Das ist aus schreibbiographischer Perspektive vielleicht misslich, aus der Begriffssicht der Nachschrift indes nicht überraschend. Vielmehr ist symptomatisch, dass die Produktion nach dem Buch beziehungsweise nach dem Schreiben immer weniger Spuren im schriftlichen Nachlass hinterlässt, ja: dass der Schriftverkehr selbst einschläft oder, was gleichermaßen symptomatisch wäre, nicht mehr im Archiv überliefert ist. Die Nachschrift entzieht sich aller biographischen Beschreibung, einfach weil sie kein diskursiv-paratextuelles Material dafür ist oder hinterlässt. Stattdessen läuft sie.



„Immatrix: C:\SCHRIFT\0“: Die graphische Oberfläche des „Nichtmehrbuchs“. Schreiben bleibt, auch „nach dem Umbruch“, unerlässlich. Die Anwesenheit menschlicher Autorensubjekte dagegen nicht.

#### 4

Nach dem Ende der Alphabetschrift, da noch geschrieben wird, obwohl „man nicht mehr schreibt“, steht der „Mensch nach dem Umbruch“. Er ist Effekt jener anderen Weise von Datenverarbeitung, die auf der maschinellen Abstraktion und Projektion nulldimensionaler Punkte beruht. Er ist Effekt eines anderen Schreibens.

Die algorithmische Nulldimensionalität zu durchschreiten, die mit der, wie es in der *Schrift* heißt, „informatischen Revolution“ verbunden sei, beende das humanistische Subjekt und ermögliche die Fügung von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten zu einem Netz, das telematisch heißt. Flussers Telematik etabliert eine Nähe des vormals Fernen, die das anthropozentrische Raumzeitgefüge des Humanismus und seines unterwerfenden wie unterworfenen Subjekts auf die Dimensionalität eines einzelnen Punktes reduziert. Dieser Punkt sei, in Abstraktheit aller Welt, fortan maschinell projizierbar, und der Mensch mithin nicht mehr Subjekt, das in seinem Unterwerfen der Welt immer auch sein eigenes Unterworfenheit preisgibt, sondern schon Projekt (Flusser 1996a: 55f.). Die Nähe, die das telematische Netz anberaumt, bedeutet nach Flusser (1996a: 181) die Kopplung dessen, was vormals kategorial getrennt war:

Ich glaube, wir werden schon jetzt von einem Netz der Systeme beherrscht, in dessen Knoten menschliche und künstliche Intelligenzen aneinandergeschaltet sind und durch dessen Fäden die erzeugten Informationen wandern, um am nächsten Knoten prozessiert zu werden. Die Unter-

scheidung zwischen künstlicher und menschlicher Intelligenz ist archaisch [...]. Die Maschine macht, was die menschliche Intelligenz will, und die menschliche Intelligenz kann nur wollen, was die künstliche Intelligenz machen will. Und durch diese Rückkoppelung entsteht vor unseren Augen ein neues Wesen: der an künstliche Intelligenzen gekoppelte Mensch.

Zwei historisch geschiedene Subjekte, der Mensch und die Maschine, werden – auf ihre punktuelle Nulldimensionalität reduziert – als *ein* Projekt (des Schreibens) koppelbar. Diese Verbindung meint indes keinen simplen Transhumanismus: Konzepte wie den ‚Cyborg‘ oder einen ‚Cyberspace‘ lehnt Flusser, der nicht zu phantasieren versuche, explizit als „Phantasien“ (Flusser 1996a: 181) ab. Die Nähe des vormals Fernen im Moment der – sehr realen – Subjektbefreiung, die der alphanumerische Code digitaler Computertechnologie ermögliche, bringe vielmehr eine „Nächstenliebe“ (Flusser 1996a: 168) hervor, die das vertraute Inertialsystem des Humanismus ersetze: „Infolgedessen ist es denkbar, daß ein Mensch eingebettet ist in verschiedene Netze und in diesen Netzen mit anderen bedeutungsvoll in Verbindung steht. Und das ist meiner Meinung nach, was im Begriff ist, an die Stelle des Humanismus zu treten“ (Flusser 1996a: 221).<sup>13</sup>

Der Humanismus und sein Subjekt werden dann als diskursive Effekte einer gegebenen Weise von Datenverarbeitung bestimmbar. Nur unter deren Bedingung können sie auftauchen, unter anderen werden sie verschwinden. Wie im Fall von Foucaults Analyse der modernen Episteme – und ihrer Menschenfigur – ist die Geste ihrer Begründung rekursiv: Alphabetisch schreiben heißt, schon ein bestimmtes menschliches Subjekt sein, das mit diesem Schreiben erst gemacht wird.<sup>14</sup> Nicht umsonst sagt Flusser von der Geste des Schreibens, dass sie „weder ‚natuerlich‘ noch ‚kulturell‘, sondern spezifisch menschlich“ (Flusser 1981: 1) sei. Denn im Zuge ihrer Produktion eines bestimmten Menschseins wird sie selbst zur Voraussetzung für diese Unterscheidung.<sup>15</sup> Seine Eschatologie der Nachschrift, die den humanistischen, das heißt rekursiv begründeten Menschen richtigerweise als ein „Nichts im Nichts“ analysiert, nennt Flusser (o. J. c: 6) eine „neue post-humanistische ‚post-moderne‘ Anthropologie“:

Das Zurueck treten [sic] des Denkens von der Linearitaet in die Nulldimensionalitaet bietet ihm einen Abstand von sich selbst: [...] Das Subjekt wird sich selbst zum Objekt, und zwar in allen seinen Parametern. [...] Der sich selbst erkennende (und erkannt habende) Mensch befreit sich kalkulatorisch (technisch) von den erkannten Dingen. [...] Der Mensch als Objekt des Kalkulie-

<sup>13</sup> Dazu auch: „Ich glaube, der Humanismus ist schon zu Ende. Falls Sie mit ‚Humanismus‘ die Einstellung meinen, für welche der Mensch, dieses Gattungswesen Mensch, der höchste aller Werte ist, dann ist das vorbei. Ich glaube, wir haben ganz andere Werte.“ (Flusser 1996a: 219.)

<sup>14</sup> „Der Mensch“, so Foucaults (1974: 384) prominente Formulierung, sei „eine seltsame, empirisch-transzendente Dublette, weil er ein solches Wesen ist, in dem man Kenntnis von dem nimmt, was jede Erkenntnis möglich macht.“

<sup>15</sup> Für diesen zentralen Gedanken der Kulturtechnikforschung, nach dem die elementaren Differenzen, denen jede gegebene Kultur aufsitzt, von Kulturtechniken prozessiert werden, vgl. etwa Siegert (2010), passim, aber vor allem S. 152.



rens zerfließt in einander ueberschneidende Netze von physiologischen, psychischen, sozialen und kulturellen Relationen. Und der Mensch als Subjekt des Kalkulierens loest sich im Kalkulieren selbst auf. Das ist der beruechtigte ‚Tod des Humanismus‘.

Doch biete all das keinen Anlass für „nihilistischen Pessimismus“ (Flusser o. J. c: 6), denn:

Das Zuruecktreten des Denkens aus de[r] Linie in den Punkt (der ein Nichts ist) ist ja nicht nur eine Bewegung des Kalkulierens (des Analysieren der Welt und des Menschen), sondern ebensoehr eine Bewegung des Komputierens (des Synthetisieren von Welten und Menschen). Es ist zwar richtig, dass mit dem Einsetzen des numerischen Denkens ein Schritt ins Zersetzen der Dinge und des Menschen zu ‚nichts‘ getan wird. Aber ebenso richtig ist, dass damit das Feld fuer das Projizieren alternativer Welten und Menschen frei wird.

Was Flusser als eine „negative Anthropologie“ bezeichnet, sei indes „nicht etwa nur eine theoretische philosophische Sicht (ein negativer Glaube), sondern vor allem eine Praxis“ (Flusser o. J. c: 6). Diese Praxis ist ein eigenes Schreibprogramm: Programm eines maschinell implementierten Schreibens, das „das Feld fuer das Projizieren alternativer Welten und Menschen frei“ macht, die nicht die humanistische Erblast des Historischen tragen.

## 5

Als praktische Geste ist auch die *Schrift* geschrieben und zu lesen. Aber das implizite Wissen von Praxis und Technik dieser Schreib-Szene übersteigt, was Flusser als seine „Neg-anthropologie“ diagnostiziert. Mehr noch summiert es eine unbewusste Poetologie ihrer selbst, eine posthumane Ästhetik, die im materiellen Objekt selber manifest ist.

Dafür steht ein Kapitel namens „Dichtung“. „Strategie“ von Dichtung überhaupt sei es „das Universum der Sprachen schöpferisch zu mehren.“ Das bedeute, so Flusser, dass Dichtung die Sprache in einem syntaktischen und semantischen Spiel mit sich selbst positiv rückkopple und dadurch zu dem potentiell nie versiegenden „Quell“ werde, „aus dem die Sprache immer wieder neu sprießt“. Diese Rückkopplung ereigne sich im Spektrum eines erweiterten Literaturbegriffs, also „auch in wissenschaftlichen, philosophischen oder politischen Texten, nicht nur in ‚dichterischen“ – und zwar gerade, so steht hier im Anschluss an diesen Literaturbegriff Flussers zur Behauptung, weil das alphabetische Schreiben solche Gattungsgrenzen laufend verwischt.

Flusser fragt, was der digitale Code, der in Maschinen implementiert wird, mit dem alphabetischen Sprachrückkopplungsspiel namens Dichtung mache, und beschreibt oder entwirft eine neue Weise der Dichtung, zu der er sich – nur implizit, denn der Text spricht es nicht aus – selbst dialektisch in einer Distanz zwischen Alt und Neu verortet. Für sein Argument einer nachschriftlichen Dichtung fingiert Flusser nicht einfach ein Subjekt, das mit einem elektronischen Texteditor ausgestattet Dichtung produziert, sondern einen

Dichtungsprozess im wahrsten Sinn: ein maschinelles Prozessieren sprachlichen Rohmaterials, das mittels einer „automatischen Sprachmodulation“ poetische Formationen produziere, die der dichtende Mensch nie hätte hervorbringen können. Flusser spekuliert, in Vorwegnahme der Textproduktion heutiger KI-Sprachmodelle, auf „unerwartete Wort- und Satzformationen“, die „auf dem Bildschirm aufleuchten“, prognostiziert gar

sprechende künstliche Intelligenzen [...], die laut Programm einen ununterbrochenen Strom von immer neuen Gedichten vortragen werden, also eine Art von künstlichen Barden. Und andererseits werden Informatoren mit Hilfe eines Permutationsspiels alphabetisch oder anders codierte Gedichte in atemloser Geschwindigkeit via Bildschirm vor uns aufleuchten lassen [...].

Der poetische Auftrag, im Gegensatz zur Nachahmung der Welt, sei im Fall alphabetischer Dichtung die Bereitstellung von Erlebnismodellen zur Wahrnehmung der Welt in einer kommunikativen Beziehung: „Der alphabetische Dichter manipuliert Worte und Sprachregeln mittels Buchstaben, um daraus ein Erlebnismodell für andere herzustellen.“ Im dichterischen Akt codiere er seine eigene Erfahrung, eine als anderen mitteil- und für andere erfahrbare. Die Verdrängung der Alphabetschrift durch den Digitalcode affiziere auch diese poetische Kommunikationsstruktur. Denn im Medienverbund mit einem maschinellen Gegenüber werde das menschliche Dichtersubjekt von einer erschütternden Selbsterfahrung heimgesucht. Der poetische Akt der Programmierung nötige ihn, sein Erlebnis zu „kalkulieren“. Diese diskrete Analyse lege offen, dass sein Erlebnis an früherer Stelle und durch die von anderen bereitgestellten Modelle immer schon vormodelliert gewesen sei. Damit verändere sich das Bewusstsein der eigenen Stellung im Prozess und Prozessieren der Dichtung:

Er erkennt sich nicht mehr als ‚Autor‘, sondern als Permutator. Auch die Sprache, die er manipuliert, erscheint ihm nicht mehr als ein sich in seinem Inneren anhäufendes Rohmaterial, sondern als ein komplexes System, das zu ihm dringt, um durch ihn permutiert zu werden. Seine Einstellung zum Gedicht ist nicht mehr die des inspirierten und intuitiven Dichters, sondern die des Informators. Er stützt sich auf Theorien und dichtet nicht mehr empirisch.

Mit der digitalen Transformation gehe eine Entsakralisierung des Poetischen vorstaten. Was Flusser als „informatische Einstellung zum Dichten“ bezeichnet, die auf ihre Weise den Autor als genialen Ursprungsmoment von Literatur im weitesten Sinn verabschiedet und das Schreibsubjekt als eine von zahllosen programmierten Schaltstellen im unendlichen Permutationsprozess der Sprache, einen „Sprachtechniker“, restituiert, sei indes nicht neu. Mallarmés Schreiben gilt Flusser als historischer Vorläufer einer nicht auf menschlicher Intuition, sondern mechanischer Datenverarbeitung basierenden Dichtung. Einmal mehr zeige sich die Emergenz der Digitaltechnik perspektivisch als Vollendung eines Zugs, der immer schon in der alphabetischen Geste des Schreibens angelegt sei. Dass sie vom Digitalcode verdrängt werde, mache diesen Zug nur, auch für Menschen, da das humanistische Subjekt gleichen Namens zerlegt sei, endlich erkennbar. Entheiligung oder eben Götzendienst einer neuen Schöpfung: Die „Loslösung

der Dichtung als Sprachspiel vom Alphabet und seine Übertragung auf komputierende Apparate“ wird zu Lobpreisung und Programmierung im Sinn einer nachschriftlichen Eschatologie: „Es lassen sich Programme denken, welche die Apparate zu einer automatischen Sprachmodulation bewegen, die an dichterischer Kraft die alphabetischen Modulationen weit übertreffen könnten.“ – „Ein neues Lied“, schreibt Flusser, „könnte dann dem Herrn angestimmt werden.“

Hat das digitale Schreibsubjekt sich einmal als Permutator und Informator erkannt, stelle sich die Frage der kommunikativen Struktur des Lesens in anderer Weise: An wen richtet sich Dichtung, die in Computern entsteht oder zumindest in ihrer medienhistorischen Gegenwart produziert wird? Alphabetische Dichtung werde als Erlebnismodell für Leser geschrieben, „die es zuerst einmal lesend vollenden sollen, bevor sie danach leben. Und das heißt, daß der alphabetisch schreibende Dichter sich vor allem und zuerst einmal an Kritiker richtet.“ Ganz anders dagegen der Dichter der Nachschrift:

Die Modelle, die er baut, wollen empfangen werden, um verändert und dann weitergesandt zu werden. Er ist an einem Permutationsspiel beteiligt, das er von vorangegangenen Dichtern empfangt, und er gibt es an künftige Dichter weiter. Von einer Kritik ist daher im herkömmlichen Sinn des Wortes in Zukunft nicht mehr zu sprechen.

Dichtung als mechanische Sprachpermutation richte sich nicht an kritische Leser, also Menschen, die danach programmatisch leben könnten. Sie treffe auf programmierte Schreibsubjekte, die nurmehr ihre weitere Permutation vorantreiben würden. Keine menschlichen Erlebnismodelle, keine Kritik: kein Subjekt Mensch mehr. Kritik ist Symptom und Ausdruck des historischen Bewusstseins. Die Literatur der Nachschrift hat kein kritisches Subjekt mehr an ihrem Ursprung, in ihrem Zentrum, zu ihrem Ende, kann kein solches mehr produzieren, sondern ist maximal noch Durchgangsort eines Posthumanismus, der den Austausch zwischen und die Zirkulation innerhalb von poetischen Medienverbänden, zwischen telematischen Maschine-Mensch-Kopplungen ermöglicht.

Das Schreibsubjekt der *Schrift* situiert sich in genau dem Zwischenraum, der alte und neue Dichter trennt, Menschen oder Autoren und Permutatoren oder Informatoren. Denn einerseits wird die Dichtung, die eben diese Lage beschreibt, mit einer mechanischen Schreibmaschine produziert, deren Schreiben nach Flussers Analyse noch immer menschliche Kritiker adressiert. Zum anderen wird der Text auch auf Diskette herausgegeben – produziert durch genau den poetischen Medienverbund, den die „informatische Revolution“ in die Dichtung einführt – und auf das sprachliche Permutationsspiel gehofft, das sich in der Beteiligung der anderen, ebenfalls angeschlossenen, nicht kritisch lesenden Maschinendichter ereignet. So liefert das Dichtungskapitel einen poetologischen Kommentar zur eigenen Ästhetik.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Dazu auch Gropp, die gezeigt hat, dass Flussers Geste des Schreibens für eine Untersuchung von Schrift und Literatur in medienästhetischer Perspektive grundlegend ist – „bezüglich der Bedeutung der Dichtung für die Konzeption einer Medienphilosophie der Schrift und bezüglich der Relevanz literari-

Doch da endet die Poetologie nicht. Wo eine nachschriftliche Dichtung das alphabetisch-literarische Schreiben ersetze, drängt sich das paradigmatische Schreiben der Nachschrift auf: die Geste des Programmierens. Denn insofern die algorithmische Eineindeutigkeit dieser Zeichenproduktion eine – im Sinn des erweiterten Literaturbegriffs Flussers – Literatur produziert, die alle geschriebene Literatur ihrer bisherigen Literarizität beraubt, geht mit der Nachschrift eine Vieldeutigkeit verloren, die der Alphabetschrift eigen ist und die Schreib-Szene der *Schrift* genau dort kennzeichnet, wo sie den historischen Kippmoment eines Codewechsels markiert, zwischen Humanismus und Posthumanismus oszilliert. „Ueber Historizismus will ich nichts sagen“, schreibt Flusser (26.09.1984) unter dem Rubrum „Abschied vom Humanismus“ an Rapsch, der ja wisse, „wie schwer es ist, das Agonische, das Dramatische, zugunsten des Funktionalen, des Kybernetischen aufzugeben.“ Und genau das gibt der Schreibmaschinenschreiber Flusser nie auf, insofern er stets, seinem „Modell“ Kafka folgend, Literat bleibt, nie selber programmiert. Das programmierende Dichten im Maschinenverbund nötigt zur Eindeutigkeit, die solches Schreiben verunmöglicht; die Vervollkommnung dessen, was die *Schrift* darzustellen gedenkt, impliziert ihre Abschaffung. Das Subjekt der *Schrift* schreibt sein eigenes Ende herbei, das ein anderes ist, als der zur Genüge betrauerte Tod des Autors, sondern das Ende noch des Schreibens, das den Autor getötet hatte. Darum muss der Versuch, das Schreiben schriftlich infrage zu stellen, auch „nach dem Umbruch“, den die Digitaltechnik bewirkt, widersprüchlich bleiben, muss die Schreib-Szene, die auf diesem negativen Selbstbezug beruht, sich in dem gerade noch diskursiven Moment der *Schrift* gegen ihre eigene Abschaffung aufbäumen.

## 6

Digitale Objekte sind gespaltene Objekte. Ihre Seinsweise heißt Triangulation: Jedes Digitalobjekt, so die Bestimmung bei Thibodeau, ist zugleich physisches, logisches und konzeptuelles Objekt – ein Gefüge also „with multiple inheritance; that is, the properties of any digital object are inherited from three classes“ (Thibodeau 2002: 6).

Auf physischer Ebene ist ein digitales Objekt, wie auch die *Schrift* als Diskettenausgabe, schlicht der Bitstream, der einem Datenträger eingeschrieben ist. Was die gespeicherten Bits ‚bedeuten‘, ob sie womöglich ein Buch – oder ein „Nichtmehr-buch“ – konstituieren, ist nicht einmal für die Maschine zugänglich, bis eine Anwendungssoftware die Daten als logisches Objekt interpretiert. Ein digitales Objekt ist logisches Objekt immer und immer nur nach der Logik seines softwaremäßigen Interpretationszusammenhangs (Thibodeau 2002: 7). Das Regelwerk, nach dem die rohe Datenmasse bedeutungsvoll strukturiert wird, gilt und interpretiert – und das ist

---

scher Muster in seiner Praxis spielerischer – philosophischer und essayistischer – Bedeutungserzeugung.“ (Gropp 2006: 230)

entscheidend – völlig unabhängig von der Weise, wie ein digitales Objekt als physisches Objekt gespeichert ist:

Whereas, at the storage level, the bits are insignificant (i.e., their interpretation is not defined), at the logical level the grammar is independent of physical inscription. Once data are read into memory, the type of medium and the way the data were inscribed on the medium are of no consequence. [...] The way they are stored is irrelevant at the logical level, as long as the contained objects are in the appropriate places when the information is output. (Thibodeau 2002: 7f)

Damit steht das logische Objekt in einem komplexen Feld physischer und formaler Abhängigkeiten, die nicht aufeinander reduzierbar sind. Das konzeptuelle Objekt, um die Triangulation perfekt zu machen, also „the object we deal with in the real world“ (Thibodeau 2002: 8), ist Ergebnis einer Interpretation, die das logische Objekt als Phänomen instanziiert – ein simuliertes Buch etwa, das auf einem Bildschirm ausgegeben wird. Diese Instanz des logischen Objekts, das eine maschinelle Interpretation des physischen Objekts ist, sei „die eigentliche, für den Betrachter des Objektes, bedeutungsvolle Einheit“, weil das „die Repräsentationsform des Objekts“ ist, „die der Mensch mit seinen Sinnen wahrnimmt und mit der er interagiert [...]“ (Loebel 2014: 28).<sup>17</sup> Wenn nun Inhalt und Erscheinung eines konzeptuellen Objekts durch mehrere und unterschiedliche logische Objekte realisiert werden können, deren Strukturen signifikant von der Struktur abweichen dürfen, die Inhalt und Erscheinung des konzeptuellen Objekts auszeichnet, dann wird klar, inwieweit digitale Objekte, denen landläufig eine globale Homogenität zugesprochen wird, in ihrer Existenzweise mitnichten von Kohärenz geprägt sind.<sup>18</sup> Im Fall der *Schrift*, heißt das, spaltet die digitale Codierung, was unter den Bedingungen des Alphabets und im Zeichen des Humanismus als selbstidentischer Text eines mithin selbstidentischen Subjekts identifizierbar war, das sein Urheber ist.

Computerprogramme sind digitale Objekte. Ihre logische Interpretation beginnt mit einem Compiler. Er bringt den menschenlesbaren Quellcode eines Computerprogramms, wie der Diskettenausgabe der *Schrift*, in eine maschinenausführbare Form. Kompilierung von Software, die auf einer spezifischen Ebene ihrer Materialisierung als alphanumerischer Text einer höheren Programmiersprache gespeichert ist, bedeutet einen maschinellen Übersetzungsprozess, der in mehreren Schritten ergeht: erstens die nach Maßgabe einer lexikalischen Analyse erfolgende Wiedereinschreibung des Codes in Form lexikalischer Einheiten, die zweitens nach Maßgabe einer syntaktischen Analyse als *Tokens* wiedereingeschrieben werden, die drittens nach Maßgabe einer

<sup>17</sup> Gegen solchen Anthropozentrismus bliebe anzumerken, dass das konzeptuelle Objekt auch ist, wenn es nicht (von einer menschlichen Wahrnehmung) betrachtet oder zum Gegenstand einer (menschlichen) Interaktion wird.

<sup>18</sup> „What appears to be a homogeneous digital object at the conceptual level“, schreibt Kirschenbaum, „may in fact be a compound object at its logical and even physical levels, with elements of the database drawn from different file systems distributed across multiple servers or source media.“ (Kirschenbaum 2008: 3-4)

semantischen Analyse als *Intermediate Code* wiedereingeschrieben werden, der viertens und zunächst schließlich nach Maßgabe des Codegenerators als Code der *Target Language* – in der Regel also als Maschinencodeinstruktionen – wiedereingeschrieben wird. Alle diese Schritte bedeuten, ausnahmslos, Schreibakte, deren Produkte Um- und Wiedereinschreibungen von Zeichenketten in den Speicher des Computers sind. Rechnen ist dort Schreiben und Schreiben Rechnen. Ihnen folgt die Ausführung der Software, die unterhalb der konzeptuellen Ebene selbst eine Reihe von übersetzenden Reinskriptionen in die Hardware bedeutet, an deren vorläufigen Ende keine symbolischen Repräsentationen mehr geschrieben oder gerechnet werden, sondern elektrische Signale ergehen. Eine Maschine läuft.

Alle diese Übersetzungen gehören dem Regime an, das bei Flusser Nachschrift heißt; Schreibungen, die noch lange nach jedem menschlichen Schreiben ergehen, nämlich immer dann, wenn eine Maschine Flussers *Schrift* qua Programmstart zum „NichtmehrBuch“ macht: „The whole of these mediating reinscriptions present software as an incessant process of self-differentiation, or *différance*“, heißt das bei Frabetti (2014: 156) unter Bezug auf Derrida. Und dieser Prozess habe nicht einen einzelnen handlungsmächtigen Akteur im Zentrum oder zum Ursprung, auch nicht den vormals schreibenden, also programmierenden Menschen:

Again, it must be noticed that no single agent can be identified here that ‚originates‘ this process of reinscription (neither the compiler, nor the programmers who wrote the compiler and/or the compiled string; not even the string itself). Rather, reinscription is articulated as a self-differentiating process of material transformation. (Frabetti 20014: 146)

So auch das Programm der *Schrift*. Mit der Ausführung einer derart buchstäblichen Vorschrift wird die universelle Maschine, die alle möglichen Maschinen sein kann, zu einer bestimmten Maschine, nämlich zu der Maschine, die das ausgeführte Programm ist. Das Schreiben des Computers macht, mit anderen Worten, Flussers *Schrift* zur Maschine. Ihre Programmierung durch (auch eine) Menschenhand wird zum Schreibakt, der alles Schreiben zu einem unabschließbaren Ende bringt, weil er unaufhörlich ist: ein, im doppelten Sinn, anhaltender Prozess materieller Selbstdifferenzierung. Es ist dies der letzte Schreibakt, der noch unter menschlicher Beteiligung ergehen musste, damit die *Schrift* sich, in der Zeit, „in der man nicht mehr schreibt“, immer und immer wieder neu als komplexer Reinskriptionsprozess in den Speicher eines Computers einschreiben kann.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Zu solch folgenreichen Schreibakten auch Kittler (1993: 226): „Letzter historischer Schreibakt mag es folglich gewesen sein, als in den späten Siebzigern ein Team von Intel-Ingenieuren unter Leitung von Dr. Marcian E. Hoff einige Dutzend Quadratmeter Zeichenpapier auf leerräumten Garagenböden Santa Claras auslegte, um die Hardware-Architektur ihres ersten integrierten Mikroprozessors aufzuzeichnen.“

Insofern erfüllt sich in der Nachschrift, wenn auch auf andere Weise, eine Hoffnung, die der Autor Flusser (1996a: 102) selbst noch für die *Schrift* formuliert hatte, aber als gescheitert einstufen musste: „Ich habe auf Kommentare gehofft, die meinem Verleger geschickt werden, daß sehr bald mein eigener Text verschwinden würde und der Schneeballeffekt einen ganz neuen, veränderten Text hervorbringt und selbst ein Autor wird. Hat aber nicht funktioniert.“ Unzählige Buchseiten würde es füllen, alle Textformen aufzuschreiben, die die *Schrift* im Zug ihrer maschinellen Ausführung annimmt. Und selbst ihre vollständige Niederschrift würde nicht abbilden können, was den Selbstdifferenzierungsprozess des Digitalen kennzeichnet. Sie würde, im genauen Gegenteil, seine maschinelle Performanz verfehlen. Die Diskettenausgabe ist, als computertechnisch implementierte „différance“ im Sinn Frabettis, der „Schneeballeffekt“, der den Text eines menschlichen Autorsubjekts ersetzt und damit den Platz im Signifikantenspiel einnimmt, den zuvor alleinig das Subjekt des Humanismus einnehmen durfte. Das zwanzigste Jahrhundert macht das Schreiben zum Akteur seiner selbst.

Die rekursive Struktur, die etabliert und Kennzeichen der digitalen Schreib-Szene ist, wenn eine potentiell infinite Prozedur materieller Selbstdifferenzierung sich selbst immer wieder in anderer, aber funktional äquivalenter Form hervorbringt – womit eine knappe Definition von Programm oder, synonym, Maschine gegeben wäre –, folgt eben jener kreisförmigen Trajektorie, die Flusser dem vorschriftlichen oder mythischen Bewusstsein zugeschrieben hat. In aller richtungslosen Folgerichtigkeit ist die Diskettenausgabe der *Schrift* nicht einfach rekursiv, sondern zweifach: Sie ist immanente Rekursion als Programm und medienhistorische Rekursion als Symptom, insofern darin eine Wiederkehr des Mythischen sich „ereignet“ (aber nicht geschieht). Nach der Schrift ist vor der Schrift: Kein kohärentes Subjekt, das der oder den Humanismus proklamiert, nur eine Agentur des Schreibens, reine Potentialität, materiell implementiert.<sup>20</sup>

\*

Wenn Flusser Dichtung unter Computerbedingungen beschreibt und damit zugleich eine – teils unbewusste – Poetologie der *Schrift* und ihrer widersprüchlichen Schreib-

---

<sup>20</sup> Zur Langzeitsicherung der Diskettenausgabe wurde, knapp ein Vierteljahrhundert nach Flussers Tod, am Berliner Flusser-Archiv eine Emulation dieses prekären Digitalobjekts der achtziger Jahre hergestellt. Um das Argument des vorliegenden Texts zu schärfen, lasse ich diesen Archivbestand außer Acht und reformuliere – mit Dank an Luisa Drews (Berlin) für ihre klugen Anmerkungen – zugleich, was ich an anderer Stelle über den Selbstbezug von Flussers *Schrift* geschrieben habe: Vgl. (Hiller 2023: 122ff), wo nicht bereits die Diskettenausgabe, sondern erst deren spätere Emulation als die anhaltende Selbstdifferenzierung des Digitalen identifiziert wird, die die Diagnose der *Schrift* beweist. An den subjektmäßigen Implikationen des Schreibens unter digitalen Bedingungen, die hier wie dort Gegenstand sind, ändert das indes nichts.

geste liefert, zeigt der noch am Alphabet hängende Literat, in welchem Maß Kafka tatsächlich sein „Modell“ ist. Im Brief (21.02.1985) an Bloch klingt das so:

Ich schreibe weiter an ‚Hat das Schreiben ueberhaupt noch Zukunft?‘. Ein fuer mich typisches in sich selbst gewandtes Unterfangen, (uroboros, [sic] die den eigenen Schwanz fressende Schlange [...]). Kafka sagt: erstens kann man nicht schreiben, zweitens kann man nicht deutsch schreiben, drittens kann man nur deutsch schreiben, und viertens kann man nicht leben, ohne zu schreiben. Das ist mein Motto.

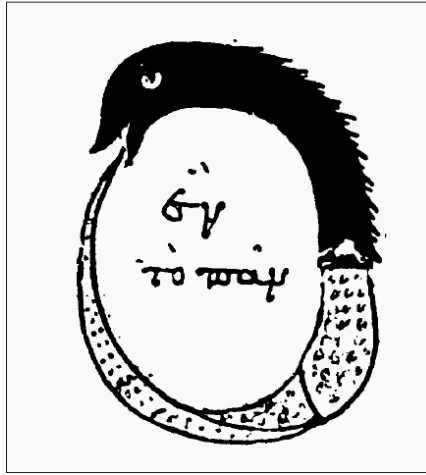
Zwar hatte Kafka von einem Leben „zwischen“ anderen „Unmöglichkeiten“ gesprochen – „der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben, [und der] Unmöglichkeit zu schreiben“<sup>21</sup> –, in der Ausstellung der Unerfüllbarkeit, die die sich widersprechenden Prämissen und Ansprüche ihrer jeweiligen Schreib-Szenen produzieren, stimmen Kafka und Flusser aber überein. Die phänomenologische Beschreibung des Umbruchs der Schrift führt als literarisches Schreiben einen negativen Selbstbezug ganz bewusst herbei und bekennt sich dazu noch einmal in voller Absicht: Den Weg in die posthumane Situation illustriert im Brief der Bild der Ouroboros, der den technischen Umbruch des Schreibens im zwanzigsten Jahrhundert als Autokannibalismus des Schreibsubjekts skizziert.

Aber der autobiographische Einsatz des Bildes ist sprechend. Denn an ihm wird ablesbar, wie weit die Selbsterkenntnis eines Subjekts der Alphabetschrift reicht, das durch Eigenbeobachtung erst zum Subjekt wird, wo, umgekehrt, diese Beobachtung ihre Grenzen und darum das Subjekt seine Grenzen hat. Die Erkenntnis der eigenen Schreib-Szene, letztlich ihrer eigenen Subjektivität endet, wo die *Schrift* sich nach Flussers Autorschaft selbst schreibt, wo sie, als Maschine, noch einmal oder immer wieder, implementiert wird. Diese Dimension der Schreib-Szene stellt sich dem Autorsubjekt, das sich im letzten Moment seines Rückzugsgefechts noch als „Mensch der Schrift“ (Flusser 1996a: 177) identifiziert, nicht mehr dar und kann nicht von ihm dargestellt werden. Die Grenze menschlicher Selbstbeobachtbarkeit und Subjektivität, die mit dieser Maschine etabliert ist, wird an Flussers Lesart des Ouroboros deutlich: War nach seiner Analyse die lineare Alphabetisierung der historische Ausgang des Menschen aus dem mythischen Denken, bedeutet die algorithmische „Auswanderung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code“ (Flusser 1996b) die Abkehr von der alphabetischen Linearität und eine rekursive Wiederkehr der Kreisförmigkeit des Mythischen. Flussers limitierte Einsicht in die Schreib-Szene, die die *Schrift* schon diskursiv als Geste des Schreibens evoziert, drückt sich genau dort aus, wo er den Ouroboros autobiographisch und oder als nachgerade linear interpretiert: Die Schlange fresse den eigenen Schwanz.

---

<sup>21</sup> So Kafka (1975: 337-338) in einem Brief an Max Brod vom Juni 1921 über die jüdische Literatur und ihre ‚Schreib-Szene‘.





Schematische Darstellung des betreffenden Details aus der Handschrift, die die Chrysopoeia der Kleopatra enthält: dem Codex Marcianus Graecus 299 (= 584), fol. 188v; Bibliotheca Marciana, Venedig).

„ἔν τὸ πᾶν“: Eins ist Alles.

Punctum saliens des Bildes, das Flusser wegen seines linear geformten historischen Schriftbewusstseins nur zur Hälfte beschreiben kann – und dessen abgebildeter Gegenstand aus demselben historischen Grund mit einem griechischen Namen belegt wurde, ‚Schwanzverzehrender‘, der nur die halbe Wahrheit sagt –, ist aber: Die Schlange frisst sich nicht bloß selbst. Sie bringt sich gleichermaßen aus sich selbst hervor: zwei simultane Aspekte derselben Bewegung, die einen unabschließbaren Kreislauf begründen. Nur im Sinn dieser umfassenden, selbsterschaffenden, selbstvernichtenden, selbsterhaltenden, unendlichen Zirkularität haben die Worte *ἔν τὸ πᾶν*, dass alles eins und eins alles sei, ihre umfassende Bedeutung. Der Ouroboros dient mithin weniger als Bild des eindimensionalen Autokannibalismus eines Subjekts, das Flusser evoziert, denn als Diagramm nachschriftlicher Autopoiesis.

„Nochimmerbuch“ und „Nichtmehrbuch“, Nochimmersubjekt und Nichtmehrsubjekt: Die selbstbewusst-paradoxe Rhetorik der *Schrift* gibt vor, ‚nochimmer‘ und ‚nichtmehr‘ zugleich zu sein, ohne dass dem Autorsubjekt bewusst würde, dass es schon längst nicht mehr ist, sondern ein menschlich-maschineller Medienverbund. Flusser bleibt dem Humanismus, in all seiner Widersprüchlichkeit, verschrieben. Es ist nur das Schreiben, das ihn überkommt. Der Widerspruch auf technischer Ebene, der sein Symptom im missinterpretierten Ouroboros hat, bleibt unauflösbar. Er ist, als Kennzeichen dieser posthumanen Ästhetik, das generative Moment, das in der Nachschrift steckt. Das ist die Zeit, „in der man nicht mehr schreibt“, aber noch geschrieben wird, weil da eine rekursive Maschine programmiert, die den Ort in der Struktur der Zeichenproduktion und -zirkulation besetzt, den vormals exklusiv das humanistische Autorsubjekt eingenommen hatte. Von dort aus schreibt diese Maschi-

ne, die das Digitale selber ist, – unter einer durchaus möglichen, aber längst nicht mehr notwendigen Beteiligung menschlicher Akteure – *sich*: eine Schreib-Szene des zwanzigsten Jahrhunderts.

### Literatur

- Campe, R. (1991). *Die Schreibszene. Schreiben*. In H.U. Gumbrecht & K.L. Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie* (S. 759-772). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Christen, F. (2010). „niemand wird kommen“. *Kafkas Nemologie*. In C. Battegay, F. Christen & W. Groddeck (Hrsg.), *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften* (S. 119-129). Göttingen: Wallstein.
- Flusser, V. (1969). *Auf der Suche nach Bedeutung*. Abgerufen von <https://equivalence.com/vilem-flusser-biography>.
- Flusser, V. (1981). *Die Geste des Schreibens*. Typoskript ([SEM REFERENCIA]\_2546\_DIE GESTE DES SCHREIBENS). 5 Seiten. In Vilém Flusser Archiv, ESSAYS 5\_GERMAN-D\_DIE 18-DIE QUE.
- Flusser, V. (26.09.1984). Brief an V. Rapsch. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_98\_6\_RAPSCH\_3124\_VOLKER\_RAPSCH\_1\_OF\_2.
- Flusser, V. (1984). *Hat Schreiben Zukunft? Vorbereitende Ueberlegungen*. Typoskript (1-SCH2-00\_2246). 2 Seiten. In Vilém Flusser Archiv, BOOKS 6\_1-SCH2 [2244]\_HAT SCHREIBEN ZUKUNFT.
- Flusser, V. (21.02.1985). Brief an A. Bloch. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_77\_6\_BLOCH\_3121\_ALEX\_BLOCH\_4\_OF\_4.
- Flusser, V. (07.04.1986). Brief an A. Müller-Pohle. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_72\_6\_MUEPOH\_3127\_MUELLER\_POHLE\_3\_OF\_4.
- Flusser, V. (12.04.1986). Brief an A. Müller-Pohle. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_72\_6\_MUEPOH\_3127\_MUELLER\_POHLE\_3\_OF\_4.
- Flusser, V. (21.05.1986). Brief an A. Müller-Pohle. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_98\_6\_RAPSCH\_3124\_VOLKER\_RAPSCH\_1\_OF\_2.
- Flusser, V. (11.06.1986). Brief an V. Rapsch. 2 Seiten. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_98\_6\_RAPSCH\_3124\_VOLKER\_RAPSCH\_1\_OF\_2.
- Flusser, V. (27.04.1987). Brief an A. Müller-Pohle. 2 Blätter. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_72\_6\_MUEPOH\_3127\_MUELLER\_POHLE\_3\_OF\_4.
- Flusser, V. (1987). Einige, die „Immateriellen“ betreffende Gedanken. *kultuRRvolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, 14, 16-19.
- Flusser, V. (1994). Die Geste des Schreibens. In Ders., *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (S. 32-40). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Flusser, V. (1996a). *Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991* (K. Sander, Hrsg.). Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. (1996b). Auswanderung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code. In D. Matejovski & F. Kittler (Hrsg.), *Literatur im Informationszeitalter* (S. 9-14). Frankfurt a. M. & New York: Campus.
- Flusser, V. (o. J. a). *Hat Schreiben Zukunft? Ein widerspruchsvoller Versuch, das Schreiben schriftlich in Frage zu stellen*. Typoskript (1-SCH1-00\_1149). 2 Seiten. In Vilém Flusser Archiv, BOOKS 5\_1-SCH1 [1148]\_DIE SCHRIFT - HAT SCHREIBEN ZUKUNFT.
- Flusser, V. (o. J. b). *Hat das Schreiben ueberhaupt noch eine Zukunft?* Typoskript (1-SCH1-000\_2241). 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, BOOKS 5\_1-SCH1 [1148]\_DIE SCHRIFT - HAT SCHREIBEN ZUKUNFT.

- Flusser, V. (o. J. c.). *Vom Projizieren*. Typoskript (1-SP-00\_1295\_VOM PROJIZIEREN). 12 Seiten. In Vilém Flusser Archiv, BOOKS 1\_1-SP [1294]\_VON SUBJEKT ZU PROJEKT.
- Foucault, M. (1974). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Köppen, U., Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1966).
- Frabetti, F. (2014). *Software Theory. A Cultural and Philosophical Study*. London: Rowman & Littlefield.
- Giuriato, D., Stingelin, M. & Zanetti, S. (Hrsg.). (2005). „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München: Fink.
- Giuriato, D., Stingelin, M. & Zanetti, S. (Hrsg.). (2006). „System ohne General“. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*. München: Fink.
- Gropp, P. (2006). *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. Bielefeld: transcript.
- Guldin, R. & Bernardo, G. (2017). *Vilém Flusser (1920–1991). Ein Leben in der Bodenlosigkeit*. Biographie. Bielefeld: transcript.
- Hiller, M. (2023). *Maschinenphilologie*. Berlin: Kadmos.
- Hui, Y. & Broeckmann, A. (Hrsg.) (2015). *30 Years after Les Immatériaux. Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson.
- Kafka, F. (1975). *Gesammelte Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden*, Bd. 8: *Briefe 1902-1924* (M. Brod, Hrsg.). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kirschenbaum, M.G. (2008). *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA: MIT.
- Kittler, F. (1993). *Es gibt keine Software*. In Ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften* (S. 225-242). Leipzig: Reclam.
- Krtilová, K. (2016). *Gesten des Denkens. Vilém Flussers Medienphilosophie* (Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar).
- Loebel, J.-M. (2014). *Lost in Translation. Leistungsfähigkeit, Einsatz und Grenzen von Emulatoren bei der Langzeitbewahrung digitaler multimedialer Objekte am Beispiel von Computerspielen*. Glückstadt: Hülsbusch.
- Lyotard, J.-F. & al. (1985). *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve.
- Müller-Pohle, A. (10.10.1985). Brief an V. Flusser. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_72\_6\_MUEPOH\_3127\_MUELLER\_POHLE\_3\_OF\_4.
- Müller-Pohle, A. (17.04.1986). Brief an V. Flusser. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_72\_6\_MUEPOH\_3127\_MUELLER\_POHLE\_3\_OF\_4.
- Müller-Pohle, A. (25.03.1987). Brief an V. Flusser. 1 Blatt. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_72\_6\_MUEPOH\_3127\_MUELLER\_POHLE\_3\_OF\_4.
- Ong, W.J. (2012). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Routledge (Originalwerk veröffentlicht 1982).
- Rapsch, V. (01.06.1986). Brief an V. Flusser. 4 Seiten. In Vilém Flusser Archiv, Cor\_98\_6\_RAPSCH\_3124\_VOLKER\_RAPSCH\_1\_OF\_2.
- Rapsch, V. (2015). Vilém Flusser (1920-1991). *Sechs Erinnerungsskizzen*. In S. Zielinski & D. Irrgang (Hrsg.), *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste* (S. 91-95). Berlin: Akademie der Künste.
- Siebert, B. (2010). Türen. Zur Materialität des Symbolischen. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1, 151-170.
- Stingelin, M. (Hrsg. in Zusammenarbeit mit D. Giuriato und S. Zanetti). (2004a). „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Fink.
- Stingelin, M. (2004b). „Schreiben“. Einleitung. In Ders. (Hrsg. in Zusammenarbeit mit D. Giuriato und S. Zanetti), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* (S. 7-21). München: Fink.

- Thibodeau, K. (2002). *Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years*. In *The State of Digital Preservation: An International Perspective* (S. 4-31). Washington, DC: Council on Library and Information Resources.
- Zanetti, S. (2006). *(Digitalisiertes) Schreiben. Einleitung*. In D. Giuriato, M. Stingelin & S. Zanetti (Hrsg.), „System ohne General“. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter* (S. 7-26). München: Fink.
- Zielinski, S. & Weibel, P. (2015). *Einleitung. Flusseriana – ein intellektueller Werkzeugkasten*. In Dies. (Hrsg.), *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*. Minneapolis: Univocal.

*ALENA HEINRITZ*

## **DISRUPTIVE INNOVATION ODER DESIGN? POSTHUMANISTISCHE PERSPEKTIVEN AUF DIE PROMETHEUS-FIGUR IN LITERATUR- UND ARBEITSDISKURSEN**

**ABSTRACT:** Als Schöpferfigur wird Prometheus in Überlegungen über Literatur angeführt; als Bild für den autonomen Menschen, der sich seine Welt durch Arbeit selbst schafft, illustriert die Figur Debatten über die Arbeit des Menschen. Seit Ihab Hassans Text „Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture“ (1977) ist die Figur des Prometheus eng mit dem Konzept des Posthumanismus verbunden (Franssen 2014). Wichtig sind hier besonders Überlegungen zur „disruptiven Innovation“ (Schumpeter), Innovation beruhe immer auf Zerstörung. Demgegenüber stehen Latours Überlegungen von Design als Werk eines „vorsichtigen Prometheus“ (Latour 2008). Sowohl „Literatur“ als auch „Arbeit“ beschreibt ein Verhältnis des Menschen zur Welt, dessen Konzeption dem historischen Wandel unterworfen ist. Beide Verhältnisse werden diskursiv geprägt. Der Beitrag geht der Frage nach, wie diese Verhältnisse in literarischen Texten mit Referenz auf die Prometheus-Figur ausgearbeitet werden. Der Beitrag beschäftigt sich mit Texten, in denen die Prometheus-Figur für eine Reflexion über Literatur selbst und über Vorstellungen von Arbeit und Produktion herangezogen wird: entweder als disruptive Innovation oder als vorsichtiges Design.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Prometheus, Posthumanismus, Handlungsmacht, Kreativität, Arbeit

### **DISRUPTIVE INNOVATION OR DESIGN? POSTHUMANIST PERSPECTIVES ON PROMETHEUS IN DISCOURSES OF LITERATURE, LABOUR AND AGENCY**

**ABSTRACT:** As a creator figure, Prometheus is invoked in reflections on literature; as an image for autonomous human agency creating the human world through work, the figure illustrates debates about human labour. Since Ihab Hassan’s text “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture” (1977), the figure of Prometheus has been closely associated with the concept of posthumanism (Franssen 2014). Especially important here are considerations of “disruptive innovation” (Schumpeter); innovation is always based on destruction. In contrast, Latour writes about design as the work of a “cautious Prometheus” (Latour 2008). Both “literature” and “work” describe a relationship of human agency and the world, the conception of which is subject to historical change. Both relations are discursively shaped. This paper explores how these relations are elaborated in literary texts with reference to the Prometheus figure. The paper looks at texts in which the Prometheus fig-

---

**Alena Heinritz**, Universität Innsbruck, [alena.heinritz@uibk.ac.at](mailto:alena.heinritz@uibk.ac.at)

ure is drawn upon for a reflection on literature itself and on notions of labour and agency: either as disruptive innovation or as careful design.

KEYWORDS: Prometheus, posthumanism, agency, creativity, work/labour

## Einführung

Seit der Antike beeinflussen verschiedene Überlieferungslinien das Bild, das wir heute von der Figur Prometheus haben. Die Bezugnahmen auf den Mythos konzentrieren sich besonders auf drei Narrative: erstens Prometheus als Schöpfer der Menschheit, zweitens der gefesselte Prometheus, der als Strafe für seine Rebellion gegen Zeus an einen Felsen im Kaukasus geschmiedet wurde, und drittens Prometheus als derjenige, der den Göttern das Feuer stahl, um es den Menschen zu bringen. Einigen Überlieferungen des Mythos zufolge gab erst dieses Feuer den Menschen die Möglichkeit für Kunst und Arbeit und machte aus ihr die (selbsterklärte) herrschende Spezies auf Erden. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit Texten, in denen die Prometheus-Figur für eine Reflexion über Literatur selbst und über Vorstellungen von Arbeit und Kreativität herangezogen wird: entweder als disruptive Innovation oder als vorsichtiges Design.

Der erste Teil des Beitrags beschäftigt sich mit dem sogenannten „Prometheuskomplex“, mit dem – Gaston Bachelards Begriffsbildung folgend – das radikale menschliche Streben nach Fortschritt durch Grenzüberschreitung bezeichnet werden kann. Als Schöpferfigur wird Prometheus in Überlegungen über Literatur angeführt; als Bild für den autonomen Menschen, der sich seine Welt durch Arbeit selbst schafft, illustriert die Figur Debatten über die Arbeit des Menschen (für einen Überblick siehe z.B. Dougherty 2006) und bildet die Grundlage für den anthropologischen Begriff des „homo faber“ (siehe dazu z.B. Schick et al. 2018). Auf verschiedene Art und Weise beziehen sich die Ideologien des 20. Jahrhunderts auf dieses Bild menschlicher Autonomie und mit Maskulinität verbundener Stärke (siehe dazu z.B. Vaupel 1999). Die Idee der prometheischen Rebellion, die nach Autonomie und Fortschritt um jeden Preis strebt, wird im Transhumanismus aufgegriffen. Besonders wichtig sind hier Überlegungen zu einer „disruptiven Innovation“ oder „schöpferischen Zerstörung“ (Schumpeter 2020: 103-109), also die Idee, dass Innovation immer auf Zerstörung gründet oder sie zumindest akzeptieren muss. Dem Ökonomen Schumpeter zufolge, der diesen Begriff einführte, lebt der Kapitalismus vom „Prozeß einer industriellen Mutation“ [...], der unaufhörlich die Wirtschaftsstruktur *von innen heraus* revolutioniert, unaufhörlich die alte Struktur zerstört und unaufhörlich das neue schafft“ (Schumpeter 2020: 106, Hervorh. im Original). Prometheische Rebellion, die herrschende Normen bewusst überschreitet, wird hier als notwendige Voraussetzung für Innovation gesehen. Transhumanistische Ansätze beziehen sich auf diese Idee und interpretieren sie im Sinne eines Strebens nach Fortschritt um jeden Preis. Vor dem Hintergrund dieser Diskurslinie gibt der erste Teil des Beitrags einen kurzen Überblick über Bezugnah-

men auf die Prometheus-Figur im Kontext von Arbeit, Handlungsmacht, Fortschritt und literarischer Kreativität.

Komplementär dazu beschäftigen sich auch fortschrittskritische Diskurse mit der Figur Prometheus. In diesem Zusammenhang wird die Figur Prometheus „zur Metapher in technikphilosophischen oder -kritischen Gegenwartsanalysen“ (Leggewie et al. 2013: 12). Der Prometheus-Diskurs wird in diesem Kontext bemüht, um vor Anthropozentrismus und Fortschritt ohne Voraussicht zu warnen. Bruno Latour schreibt zum Beispiel über Design als Arbeit eines „vorsichtigen Prometheus“ und argumentiert für eine post-prometheische Handlungstheorie. Besonders der Handbuchartikel „Prometheus. Performer or Transformer?“ von Trijsje Franssen (Franssen 2014) hat hier wertvolle Grundlagenarbeit geleistet, indem er einen Überblick über den Prometheus-Bezug im Zusammenhang mit Post- und Transhumanismus gibt. Zuletzt widmet sich der Beitrag der Frage, ob Karen Barads Überlegungen zu einem agentiellen Realismus Latours Ideen zu einem „vorsichtigen Prometheus“ erweitern könnten. Verbunden werden diese Überlegungen dann mit einer Lektüre von Hélène Cixous Roman *Le livre de Promethea* (1983).

### **Der „Prometheuskomplex“: Handlungsmacht, Arbeit, Fortschritt und literarische Kreativität**

Gaston Bachelard führt den Begriff „Prometheuskomplex“ ein, um damit „ein Begehren zu wissen“ zu bezeichnen, „das erst in der Übertretung des Verbots zu realisieren ist“ (Bosse 2013: 261). Eltern (bei Bachelard ist es der Vater) verbieten ihrem Kind nach dem Feuer zu greifen, um es zu schützen. Dieses Verbot aber stimuliert die Neugier des Kindes „und wie ein kleiner Prometheus entwendet es Streichhölzer“ (Bachelard 1985: 19). Dahinter steht, so Bachelard, der menschliche „*Willen zur Intellektualität*“ (Bachelard 1985: 19, Hervorh. im Original; „*volonté d’intellectualité*“, Bachelard 1949: 30):

Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. (Bachelard 1949: 30)

Wir schlagen also vor, unter dem Namen *Prometheuskomplex* alle diejenigen Strebungen zusammenzufassen, die uns dazu drängen, ebensoviel zu *wissen* wie unsere Väter, mehr zu wissen als unsere Väter, ebensoviel wie unsere Lehrer, mehr als unsere Lehrer. (Bachelard 1985: 19-20)

Bachelard geht es hier besonders um die Tatsache, dass soziale Verbote der „natürlichen Erfahrung“ (Bachelard 1985: 17; „*expérience naturelle*“, Bachelard 1949: 27) vorausgehen. Der „*Wille zur Intellektualität*“, so kann Bachelard verstanden werden, ist nur dann befriedigt, wenn soziale Grenzen überschritten werden und der Mensch es wagt, mit dem Objekt selbst umzugehen – oder, um Bachelards Bild zu folgendem, sich das Kind über die Verbote hinwegsetzt und wie Prometheus heimlich ein Feuer

entzündet (Bachelard 1949: 30-31). Kultur entsteht nur aus Überschreitung, so die Überlegung, die sich auch in Nietzsches Gedanken zu Prometheus als Inbegriff des aktiven Helden findet (siehe dazu z.B. Neumann 2013: 76).

In den antiken Quellen wird die Leistung des Prometheus ganz unterschiedlich bewertet: Mal ist er der Menschenfreund, der, selbstlos und im vollen Bewusstsein der Konsequenzen, die seine Handlungen für ihn selbst bedeuten werden, den Menschen das Feuer bringt. Mit dem Feuer, so diese prometheusfreundlichen Narrative, bringt er ihnen Kultur, kulturelle Temporalität (Böhme 2013: 28), Zivilisation, Handwerk und damit die Möglichkeit sich von den Göttern zu emanzipieren und sich auf Erden erfolgreich zu entwickeln (z.B. in der Prometheus-Tragödie „Prometheus in Fesseln“, die Aischylos zugeschrieben wurde, (Aeschylus 1988: 17-19, bes. Vers 110). In anderen Quellen wird Prometheus' Feuerdiebstahl mit der Vertreibung aus dem Paradies gleichgestellt: Mit dem Feuer müssen die Menschen den paradiesischen Urzustand für immer hinter sich lassen und sind erst jetzt gezwungen, mühsam für ihr Überleben zu arbeiten (Hesiod 1994: 46-47, bes. Vers 42). In Platons „Protagoras“ erhalten Prometheus und sein Bruder Epimetheus den Auftrag, Menschen und Tiere nach der Schöpfung auszustatten. Epimetheus verteilt jedoch alle Geschenke an die Tiere und vergisst die Menschen, die nackt und schutzlos bleiben. Prometheus stiehlt daraufhin das Feuer, bringt es – und damit Wissenschaft, Technik und Kunst – zu den Menschen, die sich daraufhin als die Geschöpfe auf der Erde betrachten, die den Gött:innen am ähnlichsten sind und sich damit von den Tieren unterscheiden (Platon 1999: 25-27, 320c8-322d5). In der Tradition von Ovid ist Prometheus selbst der Schöpfer der Menschen, die er aus Lehm formt.

Vor allem diese Rolle des Prometheus als Schöpfer hat Eingang in Autor:innen-schaftsmodelle der Literatur gefunden. Besonders deutlich wird das in der europäischen Romantik. Prometheus, so Michał Głowiński, kann als „Archetypus des romantischen Helden – im Leben und in der Literatur“ betrachtet werden (Głowiński 2005: 119-120):

Einen Schaffenden und großen Rebellen – das sah man nun in dem Helden der der antiken Tragödie, und als solcher sollte er sich in das romantische Bewußtsein einschreiben [...]. Er wurde zum Muster einer Haltung, die sich auch dann herauskristallisierte, wenn der Mythos nicht explizit aufgerufen wurde; einer Haltung, der man nicht zufällig die Bezeichnung ‚Prometheismus‘ verliehen hat. (Głowiński 2005: 119)

Die Entwicklung dieses Archetypus', den Renate Kühn „theologisches Modell von Autorschaft“ nennt (Kühn, 2018, 42; 45), hat einen wichtigen Ursprung in Shaftesburys *Soliloquy: or, Advice to an Author* (1710). Hier wird Prometheus mit dem moralischen Dichter verglichen, der, als „second Maker“ durch seine Dichtung am Göttlichen teilhat und dem es auf diese Weise möglich ist, Gott nachzuahmen („imitate the Creator“, Shaftesbury 1999: 93). Neben Percy Bysshe Shelleys Drama *Prometheus Unbound* und Lord Byrons Gedicht „Prometheus“ erreicht der romantische „Titanismus“ (Lindemann 2003: 219) seinen Höhepunkt in Johann Wolfgang von Goethes Hymne „Prometheus“,



die um ein rebellisches Schöpfer-Individuum kreist, das nach Autonomie strebt (siehe dazu z.B. Głowiński 2005: 118-120).

Um literarische Autorität geht es auch, aber auf eine ganz andere Weise, in Michaela Canepari-Labib Verwendung des Begriffs „Prometheuskomplex“. Sie bezieht sich damit auf Formen des postkolonialen Umschreibens im Zusammenhang mit John Maxwell Coetzees Roman *Foe* (1986) und dessen intertextueller Behandlung des Kanons und beschreibt damit insbesondere Coetzees Referenzen auf Daniel Defoes Roman *Robinson Crusoe*. Canepari-Labib sieht ein prometheisches Element der Rebellion in der Thematisierung, Subversion und Aneignung von Meistererzählungen in Coetzees Roman, „in an attempt to read reality in a different way from before“ (Canepari-Labib 2005: 238).

Die Schöpferrolle des Prometheus wird jedoch nicht nur zu einem Bild für Autor:in-nenschaft und literarische Autorität, sondern auch für den menschlichen Konstrukteur / die menschliche Konstrukteurin und Schöpfer:in von Maschinen. Die „prometheische Scham“ ist ein Begriff des Philosophen Günther Anders, der die Scham des Schöpfers (oder der Schöpferin) angesichts seiner / ihrer Schöpfung als „*Scham vor der ‚beschämend‘ hohen Qualität der selbstgemachten Dinge*“ beschreibt (Anders 1968: 23, Kursivierung im Original). Günther Anders verwendet diesen Begriff im Zusammenhang mit der Scham des Konstrukteurs / der Konstrukteurin angesichts der von ihm / ihr geschaffenen Maschine, die er / sie als ihm / ihr weit überlegen empfindet. Diese Scham entspringt dem Bewusstsein des Menschen, geboren und nicht wie seine Maschinen „gemacht“ zu sein (Anders 1968: 24). Der Mensch wird hier als „zweiter Prometheus“ verstanden, als Schöpfer, der sich nach dem Akt der Schöpfung seiner eigenen Unterlegenheit gegenüber dem Geschaffenen bewusst wird. Günther Anders nennt dieses Verhältnis des Ungleichgewichts zwischen Mensch und Maschine das „prometheische Gefälle“ (Anders 1968: 16). Natürlich müssen diese Überlegungen von Anders vor dem Hintergrund seiner Technikkritik und seines Engagements gegen die Atomkraft verstanden werden.

In vielerlei Hinsicht nimmt Anders die Ängste vorweg, die einige Ausrichtungen des Transhumanismus zu beschwichtigen, ja umzukehren versuchen, wenn hier der Prometheuskomplex emphatisch auf die Spitze getrieben wird. Simon Young zum Beispiel verwendet in seinem „Transhumanist Manifesto“ (2006) den Begriff „Prometheus-Trieb“ („The Prometheus Drive“) um den menschlichen „Willen zur Weiterentwicklung“ („Will to Evolve“) zu beschreiben (Young 2006: 39). Young zufolge wäre die Menschheit ohne diesen „Prometheus-Trieb“ verloren:

Without the instinct to progress, humankind is doomed to remain forever at the mercy of disease, decay, and the limitations of the human body and mind. To abandon the Prometheus Drive is to condemn the species to stagnation, suffering, and limitation. (Young 2006: 39–40)

Deshalb ruft Young voller Pathos dazu auf, alle Bedenken beiseite zu schieben und wie Prometheus nach Fortschritt zu streben:

Let us be the *New Prometheans*. Let us unite in our commitment to boldly go where none have gone before in search of the knowledge by which to transcend the limitations of the human condition.

Let us cast aside cowardice and seize the torch of Prometheus with both hands. (Young 2006: 40)

## Auf dem Weg zu einer „post-prometheischen Theorie des Handelns“?

Der radikalen Forderung nach Fortschritt im Transhumanismus im Sinne des „Prometheus-Triebs“ Youngs stehen Versuche gegenüber, Prometheus-Narrative in eine philosophisch oder politisch orientierte Technikkritik zu integrieren. Prometheus als Sinnbild für menschliche Hybris und daraus resultierender Rücksichtslosigkeit gegenüber der Natur im Namen des Fortschritts ist immer wieder als Mahnung verwendet worden. Ein sehr anschauliches Beispiel findet sich in der Literatur- und Kunstgeschichte der DDR. Nachdem Prometheus in der DDR-Literatur zunächst als Identifikationsfigur für die sozialistische Revolution rezipiert worden war (siehe dazu z.B. Riedel 1999: 177-178), bot sie ab Mitte der 1960er Jahre Anlass für kritische Stellungnahmen zu Technik- und Fortschrittsstreben (Riedel 1999: 180-181; 186). Der Auftrag des Kulturbunds der DDR, sich im Jahr 1982 zu Goethes 150. Todestag mit Goethes *Prometheus*-Hymne zu beschäftigen, wurde von DDR-Künstlern produktiv aufgegriffen (Vaupel 1999: 173). Es entstand die Prometheus-Mappe („Das Mappenwerk – Prometheus 1982“), die Texte, Grafiken und Klanginstallationen umfasst. Heute kann dieses Mappenwerk im Internet eingesehen werden (Schloss Moritzburg). In vielen der darin enthaltenen Werken wird der Prometheus-Mythos vor dem Hintergrund der aktuellen Situation der atomaren Bedrohung durch die Zuspitzung des Kalten Kriegs im Jahr 1981 interpretiert. Davon zeugt auch die Gestaltung des Plakats zum Projekt „Prometheus 1982“, auf dem im Zentrum eine Atombombe abgebildet ist (Schloss Moritzburg; Vaupel 1999: 173-174). Die beteiligten Künstlerinnen und Künstler nahmen das Projekt zum Anlass, den blinden Fortschrittsgeist der DDR zu kritisieren, der zu Lasten von Natur und Mensch ging.<sup>1</sup> Deutlich wird das besonders in Rainer Kirschs Distichon „Das Ende vom Lied“:

Groß in Gesängen rühmten die Alten den Schaffer Prometheus  
Weil er das Feuer uns gab; wir heute schlucken den Rauch.  
(Kirsch 1982; siehe dazu Riedel 1999: 181)

Der Pessimismus und die Ambivalenzen, die die einzelnen Teile des Mappenwerks zuließen, führten schließlich dazu, dass das Mappenwerk zensiert wurde und alle Ausstellungen und Präsentationen abgesagt wurden (Riedel 1999: 187; Vaupel 1999: 175).

<sup>1</sup> Riedel (1999: 188) führt aus, dass Goethe mit seinem Festspiel „Pandora“ (1807/08) die Fortschrittskritik an Prometheus selbst vorbereitet habe.

Über eine solche Technik- und Fortschrittskritik hinaus beschäftigen sich Stimmen, die sich dem Posthumanismus zuordnen lassen, mit der Prometheus-Figur im Zusammenhang mit kritischen Reflektionen zu Anthropozän, menschlicher Handlungsmacht und Überlegungen zu einer „post-prometheischen Handlungstheorie“ (Latour 2009: 359). Seit Ihab Hassan's Text „Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture“ (1977) ist die Figur des Prometheus eng mit dem Konzept des Posthumanismus verbunden (Hassan, 1977; siehe dazu z.B. Franssen 2014: 74). In seinem Keynote-Vortrag für das Treffen der *Networks of Design* der Design History Society im Jahr 2008 nimmt Bruno Latour Bezug auf die Prometheus-Erzählung und entwickelt sie in Bezug auf den Anlass weiter. Er vergleicht das Design mit der Konstruktion und kommt zu der Idee einer post-prometheischen Theorie des Handelns:

Als Konzept impliziert Design eine Demut, die dem Wort ‚Konstruktion‘ oder ‚Bauen‘ abzugehen scheint. Da seine historischen Wurzeln eine bloße Zugabe zur ‚wirklichen‘ Brauchbarkeit, robusten Materialität und Funktionalität alltäglicher Objekte anzeigen, liegt stets eine gewisse *Bescheidenheit* darin, wenn man beansprucht, etwas neu zu designen. In Design steckt nichts Grundlegendes. Wenn man sagt, man plane, etwas zu designen, geht man anscheinend nicht dasselbe Risiko auf Hybris ein, wie wenn man sagt, man wolle etwas aufbauen. [...] Folglich ist die Ausweitung des Wortes ‚Design‘ ein Anzeichen [...] für das, was man eine post-prometheische Handlungstheorie nennen könnte. (Latour 2009: 359, Hervorh. im Original; siehe dazu Franssen 2014: 77)

Das Design, so Latour, unterscheidet sich durch seine sorgfältige Aufmerksamkeit für das Detail von der prometheischen Schöpfung, die in ihrer Rebellion alle Konsequenzen blindlings in Kauf nimmt:

Eine zweite und vielleicht noch wichtigere Implikation von Design liegt in der *Aufmerksamkeit für Details*, die im heroischen, anmaßenden prometheischen Traum von Handlung vollständig fehlt: ‚Gehe vorwärts, breche radikal mit der Vergangenheit und überlasse die Konsequenzen sich selbst!‘ Das war der alte Weg – bauen, konstruieren, zerstören, radikal überholen: ‚Nach mir die Sintflut!‘ Aber so ist man nie an ein Design-Projekt herangegangen. (Latour 2009: 360, Hervorh. im Original; siehe dazu Franssen 2014: 77)

Wenn auch natürlich die Kritik an Latours Überlegungen zum Design aus marxistischer Sicht als „Warenfetischismus in akademischer Form“ ernst zu nehmen ist (Cole 2015; für einen Überblick über die Kritik an Latour aus marxistischer Perspektive siehe z.B. Spencer 2021: 157), sollen hier seine Überlegungen zu einer Neuperspektivierung menschlichen Handelns im Fokus stehen. Um den Unterschied zwischen seinem Konzept der Gestaltung und dem des Bauens oder Schaffens zu betonen, spricht Latour von einem „vorsichtigen Prometheus“:

Diese Modifikation reicht so tief, das Dinge nicht länger ‚gemacht‘ oder ‚fabriziert‘ werden, sondern sorgfältig und [...] vorsorglich ‚designed‘ werden. Es ist, als hätten wir die Ingenieurstradition

mit dem Vorsorgeprinzip zu kombinieren; es ist, als hätten wir uns Prometheus vorzustellen, wie er das Feuer vorsichtig aus dem Himmel stiehlt! (Latour 2009: 360)

Beim Design, verstanden als planvolles Entwerfen, gibt es immer eine Absicht (Latour 2009: 361). Verantwortung und Sorgfalt spielen dabei eine zentrale Rolle: Latour unterscheidet zwischen „gutem“ und „schlechtem“ Design und bezieht sich dabei nicht nur auf ästhetische, sondern auch auf moralische Kategorien (Latour 2009: 363).

Für Latour ist Handlung eine Interaktion zwischen belebten oder unbelebten Akteuren. Latours Konzept des Designs basiert also auf der Idee einer Interaktion zwischen Entitäten, genauer gesagt auf der Wirkung einer Entität auf eine andere. Anders als beim Bauen oder Gestalten wird das Objekt nicht geschaffen, sondern nur vorsichtig verändert. An dieser Stelle ist es interessant zu fragen, wie sich Karen Barads Konzept der Intraaktivität zur Entwicklung von Latours post-prometheischer Handlungstheorie verhalten könnte. Wie Latour geht Barad ganz grundsätzlich von der Handlungsfähigkeit von Materie aus:

Tatsächlich betrachtet die agentuell-realistische Ontologie, die ich vorschlage, Getrenntheit nicht als ein wesentliches Merkmal der Beschaffenheit der Welt. [...] Beziehungen hängen nicht von ihren Relata ab, sondern umgekehrt. Die Materie ist weder fest und gegeben noch das bloße Endergebnis verschiedener Prozesse. Materie wird produziert und ist produktiv, sie wird erzeugt und ist zeugungsfähig. Materie ist ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen. (Barad 2012: 14-15)

Und wie Latour betont auch Barad den Platz, den das Ethische in ihrer Theorie einnimmt, und plädiert sogar für eine „Ethico-onto-epistemo-logie“ (Barad 2012: 100). Ein ethisches Moment liegt nach Barad in der Verantwortung, durch Intraaktion Praktiken schrittweise zu verändern (Barad 2012: 88). Karen Barad jedoch versteht Agency anders als Latour: Hier gibt es kein Subjekt im grammatikalischen Sinne, das auf ein Objekt einwirkt, denn beide Entitäten entstehen erst in der Intraaktion – die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt gilt nicht mehr, außer dass sie sich und die Grenzen zwischen ihnen in einer Intraaktion gegenseitig konstituieren:

Die primäre ontologische Einheit besteht nicht aus unabhängigen Gegenständen mit vorgegebenen Grenzen und Eigenschaften, sondern vielmehr aus *Phänomenen*. [...] Die Grenzen und Eigenschaften der Bestandteile von Phänomenen erlangen durch spezifische agentielle Intraaktionen Bestimmtheit, und bestimmte Begriffe (d.h. bestimmte materielle Gliederungen der Welt) erlangen durch diese Intraaktionen ihre Bedeutung. (Barad 2012: 19, Hervorh. im Original)

Damit unterscheidet sich Barads relationaler Ansatz von Latours transitivem und, so könnte man sagen, spitzt eine post-prometheische Handlungstheorie zu: Agency hat damit keinen unilateralen Ausgangspunkt mehr.

Vor diesem Hintergrund möchte ich mich einer anderen Prometheus-Figur zuwenden, einer weiblichen: Hélène Cixous' Promethea. In Cixous' Roman *Le livre de*

*Promethea* (1983) geht es um ein „procreative desire“, „that bring the Other to life and multiply relationalities“ (Nautiyal 2016: 387). Dieses „procreative desire“ findet sein Medium im Schreiben „with the body“, besonders dem weiblichen Körper (Nautiyal 2016: 387). Auf den ersten Blick erscheint der Roman wie eine Hymne der Ich-Erzählerin auf ihre Geliebte Promethea. Doch schon bald wird klar, dass die Beziehung weitaus komplizierter ist als die zwischen Beschreiberin und Beschriebener. Die Autorität der Beschreibenden wird auf vielfältige Weise dekonstruiert, etwa wenn sich das „Ich“ in mehrere („Ich“ und „H“) aufspaltet:

Je, soussignée ‚l’auteur‘, viens du livre qui suit, de la part de H, actuellement dans l’incapacité de faire sortir de sa poitrine les mots qui brûlent.

‚L’auteur‘ est un pseudonyme, qui ne devrait tromper personne. [...]

C’est ici, il me semble, que je dois essayer de poser la question de ma division entre Je et H.

Je demande à Promethea la permission d’être un peu deux, ou un peu plus, un peu incertaine [...]. (Cixous 1983 : 18)

Ich, die unterzeichnende ‚Autorin‘, komme von dem folgenden Buch, von H, die derzeit unfähig ist, aus ihrer Brust jene Worte kommen zu lassen, die brennen.

‚Autorin‘ ist ein Pseudonym, das niemanden irre machen sollte. [...]

Hier, scheint mir, muß ich versuchen, die Frage meiner Spaltung zwischen H und Ich zu stellen.

Ich erbitte von Promethea die Erlaubnis, ein bißchen alle beide zu sein, oder ein bißchen mehr, ein bißchen unbestimmt [...]. (Cixous 1990: 29-30)

Durch diese Aufspaltung wird die Autorität über den Text auf mehrere Instanzen und die Beziehung zwischen ihnen verteilt. So werden die Gefahren des Schreibens über ein Anderes und das transitive Agieren eines Einzelnen auf die Welt reflektiert, gleichzeitig aber wird die Notwendigkeit des Autorsubjekts für das weibliche Schreiben diskutiert (Plate 1996: 159; 167; Sellers & Cixous 1996: 121). Zugespitzt wird diese Aufspaltung, wenn Prometheas Körper als der eigentliche Ursprung des Textes vorgestellt wird – und damit die Präposition im Titel des Buchs *Le livre de Promethea* ambivalent zwischen *genitivus obiectivus* und *subiectivus* zu changieren beginnt (Plate 1996: 159):

Quant à Promethea, c’est elle en réalité qui a déjà façonné tout le texte, dont je viens de sortir il y a une demi-heure (j’en ai encore les cheveux collants d’Atlantique et des taches de cristaux sur tout le corps. Qui veut connaître le goût de cette œuvre presque achevée n’aurait qu’à me lécher l’épaule).

Je disais : Promethea a déjà mis bien du sien et plus, elle a pris sans compter sur ses organes, sur ses désirs, sur sa mémoire, on peut dire que le texte est fait d’elle pour la plus grande part, physiquement, moralement, nerveusement et surtout vertueusement. (Cixous 1983 : 11)

Was Promethea betrifft, so ist in Wirklichkeit sie es, die längst den ganzen Text geformt hat, aus dem ich vor einer halben Stunde aufgetaucht bin (meine Haare vom Atlantik noch verklebt, Flecken von Kristallen auf meinem ganzen Körper. So braucht mir nur die Schulter abzulecken, wer wissen möchte, wie dieses fast vollendete Werk schmeckt.) Ich sagte: Promethea hat schon

viel dazu beigetragen und mehr noch, sie hat ohne zu geizen von ihren Organen, ihren Begierden, ihrem Gedächtnis genommen, man kann sagen, daß der Text zum größten Teil aus ihr besteht, physisch, moralisch, psychisch, vor allem tugendhaft. (Cixous 1990 : 23)

Dass Promethea der Ursprung des Textes ist, so Susan Sellers in ihrer Einführung in Cixous' Roman, bedeutet aber nicht, das der Text ohne die Autorin entstehen könnte: „The author is not, however, the passive recipient of this source: she must work at her relationship with Promethea as she must struggle with the process of writing“ (Sellers & Cixous 1996: 121). Das Buch entsteht also aus der Beziehung zwischen Promethea und der Autorin bzw. den Autorinnen und aus der Arbeit an Beziehung und Text. Sehr eindrücklich beschrieben wird dieser Vorgang des intraaktiven Schreibens in der folgenden Szene:

C'est pour cela que nous ne savons même pas qui est la cause de ce livre. Pour moi, qui suis bien placée, pensé-je, au plus près de la plume, pour en juger, c'est Promethea. Ainsi : tout ce qui vient ci-dessous m'est passé par la main et jusqu'au papier, au contact réel de Promethea. Souvent j'ai mis ma main gauche entre ses seins et par mouvements rapides de ma droite docile, ça s'écrivait. Je ne suis que cette cardiographe. (Cixous 1983: 67)

Deshalb wissen wir nicht einmal, wer der Grund für dieses Buch ist. Für mich, die, so denke ich, der Feder am nächsten ist und es doch schließlich wissen muß, ist es Promethea. So: Alles was nachstehend kommt, floß durch die reale Berührung mi Promethea durch meine Hand und dann auf das Blatt. Manchmal legte ich meine linke Hand zwischen ihre Brüste und durch schnelle Bewegungen meiner folgsamen Rechten schrieb es sich. Ich bin nur Kardiographin. (Cixous, 1990: 74-75)

Deutlich wird hier, dass in *Le livre de Promethea* das prometheische Handeln nur in der Intraaktion entsteht (um Barads Begriff zu verwenden), und nur in der Intraaktion entstehen das „Ich“ und „Promethea“, wobei die Grenzen zwischen ihnen und die zwischen dem Beschreibenden und dem Beschriebenen nur performativ entstehen und niemals festgelegt sind. In dieser Hinsicht stellt *Le livre de Promethea* ein relationales, intraaktives Modell von Autor:innenschaft und Agentialität dar.

## **Zusammenfassung und Schluss**

Dieser Beitrag hat sich mit der Frage beschäftigt, wie „Literatur“ und „Arbeit“ als Formen des Handelns in Texten mit Bezug auf die Prometheus-Figur ausgearbeitet werden. Ein diachroner Überblick über den Diskurs, in den die Prometheus-Figur für eine Reflexion über die Literatur selbst und über Vorstellungen von Arbeit und Handeln herangezogen wird, sollte sich einer Antwort annähern. Besonders die Idee des Prometheischen als disruptive Innovation und die des Post-prometheischen als sorgfältige Gestaltung standen hier im Vordergrund. Der Begriff „Prometheuskomplex“, ein von Gaston Bachelard entlehnter Begriff, der zunächst das menschliche Streben nach Wissen beschreibt, darauf

aufbauend aber besonders für das Streben nach Fortschritt und Schöpfung verwendet wird, findet Anwendung in Bezug auf die Idee des Prometheus-Schöpferischen. Unter diesen Oberbegriff lässt sich auch die romantische Bewegung des „Prometheismus“ summieren, die den Dichter (oder die Dichterin) als prometheische:n Schöpfer:in versteht. Im Zusammenhang mit dem „Prometheuskomplex“ ist auch Günther Anders' Begriff der „prometheischen Scham“ zu verstehen, der das Gefühl der Minderwertigkeit beschreibt, das der Konstrukteur (oder die Konstrukteurin) angesichts der Vollkommenheit seiner (oder ihrer) Schöpfung empfindet. Zum Konzept des „Prometheuskomplexes“ gehört schließlich auch der Begriff „Prometheus-Trieb“ („Prometheus Drive“) aus Simon Youngs „Transhumanist Manifesto“. Im Kontext der postkolonialen Literatur wird der Begriff „Prometheuskomplex“ dann in anderem Zusammenhang verwendet, um die Aneignung von Meistererzählungen zu beschreiben. Die posthumanistische Antwort auf den „Prometheuskomplex“ findet sich in Bruno Latours „post-prometheischer Handlungstheorie“ und in seiner Figur des „vorsichtigen Prometheus“. Latour stellt hier das prometheische Schaffen dem post-prometheischen Design gegenüber. Vor dem Hintergrund einer Lektüre von Cixous' *Le livre de Promethea* und Karen Barads Überlegungen zu einem agentiellen Realismus könnte Latours „post-prometheische Handlungstheorie“ auch als „prometheanische Intraaktion“ gedacht werden.

Abschließend schlage ich vor, das schöpferische Potenzial der Prometheus-Figur nicht gänzlich zu verwerfen. Es könnte zum Beispiel im ethischen Moment des Widerstands, der Verantwortung und in den manchmal kleinen, aber bedeutungsvollen Impulsen gefunden werden, die zu einer Veränderung der sozialen und diskursiven Praktiken führen. Nicht als Agens, sondern als die „energeia“, die zur Transformation führt (Stiegler 2013: 95) könnte die Idee des Prometheus zu einer post-prometheischen Ästhetik beitragen. Vielleicht ist diese Idee auch weiblich oder queer, angelehnt an eine Promethea, wie die in Cixous' Roman.

## Literatur

- Aeschylus. (1988). *Prometheus in Fesseln*. Übers. Dieter Bremer. Frankfurt a. M.: Insel.
- Anders, G. (1968). *Die Antiquiertheit des Menschen: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu* (13. Aufl.). *Collection Psychologie: Bd. 7*. Paris: Gallimard.
- Bachelard, G. (1985). *Psychoanalyse des Feuers* (S. Werle, Übers.). München, Wien: Carl Hanser.
- Barad, K. (2012). *Agentieller Realismus: Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (1. Aufl.) (J. Schröder, Übers.). *edition unseld: Bd. 45*. Berlin: Suhrkamp.
- Böhme, H. (2013). ›Was ist und zu welchem Ende studieren wir die Prometheische Kultur?‹. In C. Leggewie, U. Renner & P. Risthaus (Hrsg.), *Prometheische Kultur: Wo kommen unsere Energien her?* (S. 21-43). Paderborn: Fink.
- Bosse, H. (2013). *Bildungsenergie*. In C. Leggewie, U. Renner & P. Risthaus (Hrsg.), *Prometheische Kultur: Wo kommen unsere Energien her?* (S. 261-278). Paderborn: Fink.

- Canepari-Labib, M. (2005). *Old Myths – Modern Empires: Power, Language and Identity in J.M. Coetzee's Work*. Oxford u.a.: Lang.
- Cixous, H. (1983). *Le livre de Promethea*. Paris: Gallimard.
- Cixous, H. (1990). *Das Buch von Promethea* (K. Rick, Übers.). Wien: Wiener Frauenverlag.
- Cole, A. (2015). Those Obscure Objects of Desire: The Uses and Abuses of Object-Oriented Ontology and Speculative Realism. *Artforum*. Abgerufen von <https://www.artforum.com/print/201506/the-uses-and-abuses-of-object-oriented-ontology-and-speculative-realism-andrew-cole-52280>.
- Dougherty, C. (2006). *Prometheus. Gods and Heroes of the Ancient World*. London; New York: Routledge.
- Franssen, T. (2014). *Prometheus: Performer or Transformer?* In R. Ranisch & S.L. Sorgner (Hrsg.), *Beyond Humanism: Bd. 1. Post- and Transhumanism: An Introduction* (1. Aufl., S. 73-82). Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition.
- Głowiński, M. (2005). *Mythen in Verkleidung: Dionysos, Narziß, Prometheus, Marcholt, Labyrinth* (1. Aufl.). *Denken und Wissen, eine polnische Bibliothek*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hassan, I. (1977). Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? *The Georgia Review*, 31 (4), 830-850. Abgerufen von <https://www.jstor.org/stable/41397536>.
- Hesiod. (1994). *Werke und Tage*. In Hesiod, *Bibliothek der Antike Griechische Reihe. Werke in einem Band: Theogonie, Werke und Tage, Ehoien, Der Schild des Herakles, Fragmente, Texte zum Nachleben* (L. Hallof & K. Hallof, Über.) (S. 43-82). Berlin: Aufbau.
- Kirsch, R. (1982). *Das Ende vom Lied* [Das Mappenwerk – Prometheus 1982]. Abgerufen von <https://museum-moritzburg-zeit.de/portfolio-item/glanzstueck-april-2021/#next>.
- Kühn, R. (2018). „Weil sie mit Werken schwanger sind“: *Anthropomorphe metapoetische Metaphorik im Kontext des biologischen Modells von Autorschaft*. In L. Hoffmann & M. Stingelin (Hrsg.), *Zur Genealogie des Schreibens: Bd. 20. Schreiben: Dortmund Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven* (S. 39-90). Paderborn: Fink.
- Latour, B. (2009). *Ein Vorsichtiger Prometheus: Einige Schritte hin zu einer Philosophie des Designs, unter besonderer Berücksichtigung von Peter Sloterdijk*. In M. Jongen, S. van Tuinen & K. Hemelsoet (Hrsg.), *Die Vermessung des Ungeheuren: Philosophie nach Peter Sloterdijk* (S. 356-373). Paderborn: Fink.
- Leggewie, C., Renner, U. & Risthaus, P. (2013). *Der Fels*. In C. Leggewie, U. Renner & P. Risthaus (Hrsg.), *Prometheische Kultur: Wo kommen unsere Energien her?* (S. 11-19). Paderborn: Fink.
- Lindemann, U. (2003). *Prometheus*. In L. Walther (Hrsg.), *Antike Mythen und ihre Rezeption: Ein Lexikon* (S. 216–224). Leipzig: Reclam.
- Nautiyal, J. (2016). Writing the Desire that Fire Bore: Emergent Motherhood in Hélène Cixous's "The Book of Promethea". *Women's Studies in Communication*, 39 (4), 380-398. Abgerufen von <https://doi.org/10.1080/07491409.2016.1229239>.
- Neumann, G. (2013). *Franz Kafka: Prometheus*. In C. Leggewie, U. Renner & P. Risthaus (Hrsg.), *Prometheische Kultur: Wo kommen unsere Energien her?* (S. 75-91). Paderborn: Fink.
- Plate, L. (1996). 'I Come from a Woman': Writing, Gender, and Authorship in Hélène Cixous's "The Book of Promethea". *The Journal of Narrative Technique*, 26 (2), 158-171.
- Platon. (1999). *Protagoras*. Übersetzung und Kommentar von Bernd Manuwald. *Platon, Werke: Übersetzung und Kommentar. Im Auftrag der Kommission für Klassische Philologie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz: Bd. 6,2*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Riedel, V. (1999). „... wir heute schlucken den Rauch“: *Zur Prometheus-Kritik in der DDR-Literatur*. In E. Pankow & G. Peters (Hrsg.), *Literatur und andere Künste. Prometheus: Mythos der Kultur* (S. 177-192). Paderborn: Fink.
- Schick, J.F., Schmidt, M., van Loyen, U. & Zillinger, M. (2018). Einleitung. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 12 (2), 11-16. Abgerufen von <https://doi.org/10.14361/zfk-2018-120202>.
- Schloss Moritzburg. *Das Mappenwerk: „Prometheus 1982“*. Abgerufen von <https://museum-moritzburg-zeit.de/portfolio-item/glanzstueck-april-2021/#next>.



- Schumpeter, J.A. (2020). *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* (S. Preiswerk, T. Hager, P. Kohlgruber & P. Mellacher, Übers.). Mit einer Einführung von Heinz D. Kurz (10. Aufl.). Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Sellers, S. & Cixous, H. (1996). *The Book of Promethea*. In S. Sellers (Hrsg.), *The Hélène Cixous Reader* (S. 119-128). London: Routledge.
- Shaftesbury, A.A.C. o. (1999). *Soliloquy, or Advice to an Author*. In A.A.C. o. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1. Aufl., S. 70-162). Cambridge: Cambridge University Press.
- Spencer, D. (2021). *Going to Ground: Agency, Design and the Problem of Bruno Latour*. In D. Spencer (Hrsg.), *Critique of Architecture: Essays on Theory, Autonomy, and Political Economy* (S. 150-162). Gütersloh, Berlin, Basel: Bauverlag; Birkhäuser.
- Stiegler, B. (2013). *Sorgfältige Arbeit*. In C. Leggewie, U. Renner & P. Risthaus (Hrsg.), *Promethische Kultur: Wo kommen unsere Energien her?* (S. 93-110). Paderborn: Fink.
- Vaupel, B. (1999). *Prometheus im Kreuzfeuer der Ideologien: Positionen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*. In E. Pankow & G. Peters (Hrsg.), *Prometheus: Mythos der Kultur* (S. 161-176). Paderborn: Fink.
- Young, S. (2006). *Designer Evolution: A Transhumanist Manifesto*. Amherst, NY: Prometheus Books.



INES GRIES

## GOETHE'S „MÄRCHEN“ UND ESSAYS ZUR „SPIRALTENDENZ“ – EINE POSTHUMANISTISCHE LEKTÜRE

**ABSTRACT:** Das *Märchen* ist der Abschluss von Goethes Erzählzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und als unlösbares Rätsel angelegt. In dieser Eigenschaft bietet es sich als experimenteller Verhandlungsort epistemologischer Grundsatzfragen an, wie sie in jüngster Zeit von kritisch-posthumanistischen Theorien formuliert werden. Die Figuren der Irrlichter und Schlange dieses Textes von 1795 repräsentieren in dem hier vorliegenden Versuch Goethes Kritik am wissenschaftlichen Systemdenken um 1800, für welches er mit zwei späten Aufsätzen zur Spiraltendenz 1831 eine Alternative zu konzipieren weiß. Ausgehend von Fragen des Einflusses auf Theoriebildungen der Gegenwart, zeigen sich Goethes wissenschaftskritische Überlegungen damit erstaunlicherweise in nächster Verwandtschaft zu Forderungen nicht-anthropozentrischer Erkenntniskonzepte.<sup>1</sup>

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Goethe, Märchen, Spiraltendenz, Rosi Braidotti, Kritischer Posthumanismus

### GOETHE'S "MÄRCHEN" AND ESSAYS ON "SPIRAL TENDENCY" – A POSTHUMANIST READING

**ABSTRACT:** The *Märchen* completes Goethe's narrative cycle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* and is composed as an unsolvable puzzle. In that capacity, it serves as an experimental venue for epistemological questions, as expressed by critical posthumanist theories. The figures of the will-o'-the-wisps (Irrlichter) and the snake, appearing in this 1795 text, represent Goethe's aversion to systematic thought in the natural sciences around 1800. As an answer to this tradition of scientific reasoning, he proposes an alternative perspective in his late essays on the *Spiral Tendency* in 1831. In the context of examining the emergence of new theories in our present, Goethe's critical reflections show a surprising affinity to non-anthropocentric claims of knowledge production.

**KEYWORDS:** Goethe, Märchen, spiral tendency, Rosi Braidotti, critical posthumanism

---

Ines Gries, Goethe-Universität Frankfurt am Main, gries@em.uni-frankfurt.de

<sup>1</sup> Siehe zum letzten Punkt z.B. die Erstausgabe der Zeitschrift TRANSPPOSITIONES (2022) mit dem Schwerpunkt *Wissen von/mit anderen Entitäten*, hrsg. v. Joanna Godlewicz-Adamiec et. al.

## Problem<sup>2</sup>

Als letzter von sechs konsekutiv erscheinenden Teilen der *Unterhaltungen*, liegt dem Lesepublikum der *Horen* mit der gedruckten Oktoberausgabe des Jahres 1795 Goethes *Märchen* in den Händen. Der Text gilt von Anfang an vor allem als großes Rätsel.<sup>3</sup> In einem dem Manuskript beigelegten Schreiben an den Herausgeber Friedrich Schiller schließt der Autor: „Ich hoffe, die 18 Figuren dieses Dramatis sollen, als soviel Rätsel, dem Rätselliebenden willkommen sein“ (FA 9 1992: 1512). Und tatsächlich erreichen Goethe noch Jahre später wiederholte Decodierversuche seiner Leserschaft und seines Bekanntenkreises. Einige davon hält er in einer kleinen Tabelle fest. „Das Märchen“, kommentiert Goethe die Tabelle, „[...] ladet zu Deutungen ein, indem es Bilder, Ideen und Begriffe durch einander schlingt“ (FA 9 1992: 1116). In Antwort auf die ‚interpretativen‘ Absolutionsgesuche des Prinzen von Gotha wird klar: das Rätsel soll nicht gelöst werden, sondern unendliches Rätsel bleiben.<sup>4</sup>

Antwortet Goethe auf Wilhelm von Humboldts „Theorie des Märchens“<sup>5</sup> also: „Was Sie über das ‚Märchen‘ gesagt haben, hat mich unendlich gefreut. Es war freilich eine schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos zu sein“ (FA 9 1992: 1531), dann unterstreicht er damit wiederholt die dominierende Eigenart des *Märchens* ein Rätsel zu sein, dessen Bedeutung („bedeutend“) es ist nicht gedeutet werden zu können („deutungslos“).

Damit adelt Goethe das *Märchen* zum unerforschlichen Urphänomen *Rätsel* und platziert es an einer Schnittstelle zwischen Wahrheit und Wissen. Denn Urphänomene sind für Goethe das letztlich Unerforschliche. Sie sind nicht eigentlich gegenständlich, sondern verweisen auf nicht weiter deduzierbare (naturgesetzliche) Komplexe.<sup>6</sup> Das *Märchen* nun – so lautete die Prämisse des hier vorliegenden Versuchs – ist die literarische Erscheinungsform eines solchen Urphänomens *Rätsel*. Diese Prämisse betont den ständigen Übergang von Natur zu Literatur und vice versa, der Goethes Arbeiten auszeichnet, und macht das *Märchen* zu einem Untersuchungsgegenstand, dessen ur-

---

<sup>2</sup> Im wissenschaftskritischen Zusammenhang veröffentlicht Goethe in Kollaboration mit Ernst Meyer 1823 in den Heften *Zur Morphologie* einen Aufsatz mit dem Titel *Problem und Erwiderung*. In der hier vorliegenden Studie mache ich mir den Aufbau dieses Aufsatzes zu Nutze.

<sup>3</sup> Siehe zu der Bezeichnung z.B. auch Lucerna (1959: 41-60).

<sup>4</sup> Am 21.12.1795 schreibt Goethe an jenen, er werde seine „Auslegung [...] nicht eher heraus zu geben gedenge[n] als bis [er] 99 Vorgänger vor [sich] sehen werde“; zitiert nach MA 4.1 (2006: 1048).

<sup>5</sup> Nach Wilhelm von Humboldts *Ästhetische Versuche* (1799) wurden die das *Märchen* umgebenden Gattungsdebatten bekannterweise zunächst angeführt von André Jolles (1930) Unterscheidung zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen bis zu Katherine M. Arens (1984), die die Frage der Gattung zu dem interpretationsrelevanten Faktor macht.

<sup>6</sup> Darunter fällt z.B. die Entstehung von Farbe aus Licht oder die Pole eines Magneten. Aus diesen Naturgesetzen leitet er dann ideelle Urphänomene ab, die sein ganzes Denken und Schreiben durchwirken, wie zum Beispiel das vom Magneten ausgehende Prinzip der Polarität (Schweizer 2012).

phänomenologische Rätselhaftigkeit es zu einem paradigmatischen Verhandlungsort erkenntnistheoretischer Überlegungen macht.<sup>7</sup>

Wenn es die Bedeutung des Märchens ist, nicht gedeutet werden zu können, dann ist das Hauptmotiv dieses Rätsels nicht der Mensch,<sup>8</sup> sondern fordert – so möchte ich im Folgenden zeigen – einen dezentralisierenden Blick weg vom Mittelpunkt hin zum Randständigen. Mit diesem Perspektivwechsel einher gehen Fragen nicht-anthropozentrischen Wissens, wie ihn in jüngster Zeit vor allem kritische Theorien des Posthumanismus formulieren.

In Anknüpfung an vitalistische und neo-materialistische Theorien entwickelt Rosi Braidotti in ihrer Monografie *Posthuman Knowledge* einen von einer posthumanistischen Subjektivität ausgehenden Wissensbegriff. Die posthumanistische Perspektive:

envisages the subject as transversal, transindividual, trans-species, trans-sexes. In short, it is a subject in movement. This kind of subjectivity obviously includes non-human others, of both the organic and the technological kind (Braidotti 2019: 56).

Entscheidend bei der zu diesem fluiden Subjektbegriff passenden Wissensproduktion seien non-lineare Strukturen und Strategien der Defamiliarisierung (vgl. Braidotti 2019: 56). Mit ihrer Vorstellung von Non-Linearität knüpft Braidotti an Gilles Deleuze's ereignisphilosophische Interpretation des zeittheoretischen Aion an:

This present of the Aion representing the instant is not at all like the vast and deep present of the Chronos: it is the present without thickness, the present of the actor, dancer, or mime – the pure perverse ‘moment’. It is the present of the pure operation, not of the incorporation (Deleuze 1990: 166).

---

<sup>7</sup> Als Erweiterung dieser Engführung wäre auch die Bezugnahme auf Goethes Symbol als didaktische Vermittlungsmöglichkeit des Urphänomens denkbar, was ich in diesem Rahmen aber nicht leiste. Ein Indiz dazu wären die zum Symbol werdenden Flößer auf der Saale (die im Fluss überquerenden Fährmann des Märchens einen würdigen Repräsentanten finden). Jedes kann – als methodischer Konter gegen die „Hydra der Empirie“ – Symbol werden, wenn man sie als Fälle betrachtet, die „in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes [im] Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen“ (Goethe am 16.8.1797 in einem Brief an Schiller; zitiert nach MA 8.1) (2006: 390-393).

<sup>8</sup> Karl Justus Obenauer (1922). *Der faustische Mensch, vierzehn Betrachtungen zum zweiten Teil von Goethes Faust*. Jena: Eugen Diederichs: „Das Hauptmotiv des Märchens ist der Mensch[...]. Der Mensch ist der Mittelpunkt des Rätsels“, das eine innere Wandlung zeige, als das Ziel vollkommener Menschwerdung (zitiert und paraphrasiert nach Hiebel 1948: 922). Obenauer (und vielleicht auch Goethe) haben bei der Vorstellung des *Rätsels* möglicherweise Ödipus und die Sphinx vor Augen. Doch während Obenauer bei dem anthropozentrischen Angebot der antiken Mythologie bleibt, wirft Goethes Rätsel die Frage der monströsen Gestalt zurück auf die Urheberin: Die Antwort lautet nicht länger „Werden des Menschen“, sondern „Fragen der Sphinx“.

Diese ereignishaft sich nicht manifestierende Gegenwart des Aion repräsentiert für Braidotti den Modus, der im Rahmen der von ihr diagnostizierten posthumanistischen Subjektivität notwendigen Wissensproduktion, die jenes marginalisierte Wissen produziere, das „ethically transformative and politically empowering“ sei (Braidotti 2019: 94). Non-lineares Wissen habe damit die Macht Konventionen zu sprengen. Nicht im Sinne von Subversion oder Aktualisierung (so wäre es im Rahmen von Gegenwarts-konzepten des Chronos zu denken), sondern weil es als das rein Momenthafte nie als gegenwärtiges Sein, immer nur als instantanes Werden sichtbar ist.

Dieses Werden verweist auf eine weitere Kategorie posthumanistischen Wissens, mit der sich Braidotti vor allem auf Gayatri Spivak bezieht. Spivak nennt es „unlearning one’s privileges“; Braidotti nennt es „defamiliarization“ und meint damit das Überwinden euro- und anthropozentrischer Denkgewohnheiten und etablierter Repräsentationsformen um Platz für neues zu schaffen. Entscheidend bei dem Konzept der Defamiliarisierung als Prozess des Werdens, ist analog zum instantanen Werden der Non-Linearität, das nicht als Sein zu fassende Moment der „Dis-identification“:

Dis-identification leads to post-identitarian politics of location. Defamiliarization also entails active processes of becoming that enact in-depth breaks with established patterns of thought and identity formation (Braidotti 2019: 104).

Nach Braidotti ist das prozesshafte Werden damit die logische Grundlage posthumanistischer Wissensproduktion, das sich durch Momenthaftigkeit und Unzugehörigkeit auszeichnet und die sie deshalb unter dem Begriff „nomadisches Wissen“ zu fassen vermag. Mit diesem Vokabular wendet sich Braidotti eben jenen doppelt (d.h. zeitlich wie räumlich) marginalisierten Prozessen der Wissensproduktion zu, der sich in Goethes Urphänomen des *Rätsels* als das Randständige zeigt.

Als Rätsel konturiert das *Märchen* eine Kuriosität naturwissenschaftlicher wie ästhetischer Praxis, die Goethe im Laufe seines Lebens immer wieder aufgreift und bearbeitet, nämlich das eigenartige Verhältnis von Erfahrung und Idee. Der Wettstreit dieser beiden Modi der Weltbegegnung ist das zentrale Motiv eines Gesprächs zwischen Goethe und Schiller, mit dessen Bericht unter dem Titel *Glückliches Ereignis* das erste Heft des ersten Bandes *Zur Morphologie* schließt. Die Diskussion zwischen Schiller und Goethe knüpft an einen Salonabend der naturforschenden Gesellschaft an. Beide sind sich einig, dass eine fragmentarische, d.h. aus dem Gesamtkontext *Natur* isolierte, Naturanschauung sowohl Laien als auch „Eingeweihten“ widerstreben muss. Goethe beruft sich auf die Erfahrung, in der sich die Natur als Ganzes darzustellen vermag. Schiller ist skeptisch. Goethe trägt, zur Stärkung seiner Argumentation, die Metamorphose der Pflanzen „lebhaft“ vor und lässt „mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen“ (FA 24 1987: 436f.). Schiller, der Kantianer, und Goethe, der Realist, bleiben uneinig darüber, ob die „symbolische“ Pflanze Idee oder Erfahrung ist. Zwar weiß Goethe, dass die Me-

tamorphosenlehre eine Idee ist, wie er wenig später selbst formuliert: „Die *Idee* der Metamorphose ist eine höchst gefährliche Gabe von oben [Hervorhebung von mir, I.G.]“ (FA 24: 582). Die Metamorphose selbst aber ist für ihn empirisch erfahrbar, genauso wie die symbolische Pflanze, die in ihrer Erscheinungsform als *Skizze* zur ästhetisch-sinnlichen Erfahrung wird.

Im Folgenden werde ich vorführen, wie das *Märchen* diese Spannung zwischen Idee und Erfahrung als Kuriosum naturwissenschaftlicher wie ästhetischer Praxis mithilfe der Motive Scheinverwandtschaft, Schwanken und Revitalisierung verhandelt. Entsprechungen finden diese Motive in Methoden seiner Naturstudien, nämlich in der Suche nach Analogien, der Gleichzeitig- und -räumlichkeit von Analyse und Synthese sowie dem Bilden von Reihen. Immer geht es dabei um die Frage nach Erfahrung oder Idee, bzw. abstrakter, um das Primat von Methode oder Substanz. Zunächst werde ich die Okkurrenz der genannten Motive im *Märchen* und Methoden der *Morphologischen Schriften* detaillierter untersuchen, bevor ich auf einen alterswerklichen Lösungsvorschlag Goethes hinweise, der sich bereits 1795 im Ende des Märchens ankündigt.

### Scheinverwandtschaften von Analogien

Goethes *Märchen* bezeichnet, obwohl es der letzte Teil einer Reihe ist, kein Ende, sondern es dient, wie der in Klammern gesetzte editorische Hinweis zwischen Überschrift und Text explizit verlauten lässt, „(zur Fortsetzung der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten)“ (FA 9 1992: 1082) und schreibt den Novellenzyklus weiter, statt ihn zu beschließen. Umso weniger überrascht der unmittelbare, gleichsam fließende, Einstieg in den Text:

An dem großen Flusse, der eben von einem starken Regen geschwollen und übergetreten war, lag, in seiner kleinen Hütte, müde von der Anstrengung des Tages, der alte Fährmann und schlief (FA 9 1992: 1082).

Fließend heißt hier ohne Präambel, denn die zwei bestimmten Artikel („dem Flusse“ und „der alte Fährmann“) dieses ersten Satzes insinuieren, wir müssten Fluss und Fährmann bereits kennen. Diese Erzähltechnik ist deshalb interessant, weil in dem letzten Teil der *Unterhaltungen*, der dem *Märchen* vorangestellt ist, „der Alte“ (die zentrale Erzählfigur des Zyklus) ankündigt: „Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das Sie an nichts und an alles erinnert werden sollen“ (FA 9 1992: 1081). Diese Ankündigung hält das *Märchen* mit diesem ersten Satz ein, denn es stellt uns Figuren vor, denen wir vermeintlich schon begegnet sind. In eben diesem ersten Satz aber, hält das *Märchen* auch den zweiten Teil seiner Ankündigung ein, denn tatsächlich können wir uns nicht an den Fluss und den alten Fährmann erinnern – wir sind beiden noch nie begegnet. Dass die Spannung zwischen Erinnern und Nicht-Erinnern hier über eine

einfache narratologische Technik hinausgehende Programmatik des Textes ankündigt, lässt uns der Fluss des Märchens wissen. Schon im ersten Satz nämlich möchte er nicht fest umrissen werden und verlässt bereits bei dieser ersten Erwähnung die ihm vermeintlich gegebene *Form*, die ihn vom Außen abgrenzt und seine Identität sicherstellt: „An dem großen Flusse, der eben von einem starken Regen *geschwollen und übergetreten* war“. Der Fluss verlässt den ihm zugewiesenen Raum (das eigentliche Flussbett), weil er durch die Fusion mit einem weiteren natürlichen Wasservorkommen (Regen) an Volumen zunimmt. Das Erinnern und Nicht-Erinnern als Programmatik des Märchens ist keine phrasenhafte Dichotomie, sondern kongruiert mit einer bestimmten naturwissenschaftlichen Praxis Goethes: dem Bilden von Analogien. „Mitteilung durch Analogien halte ich für so nützlich als angenehm;“ schreibt dieser, „der analoge Fall will sich nicht aufdringen, nichts beweisen; er stellt sich einem andern entgegen, ohne sich mit ihm zu verbinden“ (Schweizer 2012: 301-302).

Analogien zu bilden ist ein Balanceakt zwischen Annäherung und Distanzierung, bei dem Verwandtschaften erkannt, im gleichen Moment aber als konstruiert entlarvt werden und damit immer legitimationsbedürftig bleiben:

Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden; daher erscheint uns das Dasein immer zu gleicher Zeit gesondert und verknüpft. Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen; meidet man sie, so zerstreut sich alles ins Unendliche. In beiden Fällen stagniert die Betrachtung; einmal als überlebendig, das andere Mal als getötet (FA 25 1998: 110).

Die doppelte Gefahr von identischem Zusammenfall und unendlicher Zerstreung entsteht durch die Uneindeutigkeit zwischen ontologisch gegebenen Analogien und versuchsweise konstruierten Analogien. Im ersten Fall, wäre eine Analogie das zwingende Ergebnis *natürlicher* Verwandtschaftsverhältnisse; im zweiten Fall wäre eine Analogie das zufällige Ergebnis *künstlicher* Vergleichsverfahren. Folgen und Meiden des gesonderten und zugleich verknüpften Daseins, das heißt zugleich Wissen und Nicht-Wissen um Analogien allen Daseins. Zur Analogiebildung als Goethe-Topos schreibt Eva Geulen:

Goethes Analogiebildung kommt insbesondere dort zum Zuge, wo Bezüglichkeiten und Vermittlungen ausfallen müssen. Sie stiftet aber nicht Zusammenhang oder Verbindung, sondern erlaubt Substitutionsoperationen mit Koexistenz als Resultat (Geulen 2016: 91).

Die logische Lösung für Goethes paradoxal anmutende Praxis der Analogiebildung liegt also in der Gleichzeitig- und -räumlichkeit, die wir bildlich dargestellt zum Beispiel in Goethes Vorstellung von der Pflanzenentwicklung finden. In dieser wirken der Spezifikationstrieb und Metamorphose doppelt simultan (räumlich und zeitlich): „Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf“ (FA 24 1987: 582). Wenn die Analogiebildung einen Balanceakt zwischen ‚folgen‘ und ‚meiden‘ einfordert,



ein Erinnern und Nicht-Erinnern, dann werden Metamorphose und Spezifikationstrieb an dieser Stelle, quasi analog zur Analogie, zu zwei miteinander wirkenden Prinzipien des Erkenntnisgewinns. So wie Spezifikationstrieb und Metamorphose gleichermaßen am Entstehen und Wachsen der Pflanze Anteilhaben, dienen Erinnern und Nicht-Erinnern (wie der Alte der *Unterhaltungen* vorgibt), folgen und meiden, gleichermaßen dem Erkenntnisgewinn. Wenn das *Märchen* also zugleich bedeutend und deutungslos (d.h. nicht zu deuten und trotzdem be-deutend) sein soll, fordert es eine Lesehaltung der Analogiebildung. So wie der Fluss seinem Flussbett folgt, tritt er auch immer wieder über, löst die Form sozusagen auf (ist *meta-morph*) und entzieht sich in dem Moment des fixierten Wissens über seinen Verlauf.

Analogiebildung ist im *Märchen* nicht nur eine Angelegenheit des Flusses, sondern auch eine, des undurchsichtigen Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Schlange und Irrlichtern.<sup>9</sup> Die „schöne grüne Schlange“ ist mit den Irrlichtern ‚scheinverwandt‘, sobald erstere das Gold der letzteren verschlingt:

Sie ersah kaum die leuchtenden Scheiben als sie solche auf der Stelle, mit großer Begierde verschlang, und alle Stücke die sich in dem Gebüsch und zwischen den Felsritzen zerstreut hatten, sorgfältig aufsuchte (FA 9 1992: 1083).

Das Gold versetzt die Schlange in Bewegung und vice versa: Nicht nur verlässt die Schlange die Felsritzen, um die Quelle des Goldregens aufzusuchen (und damit wie wir später erfahren: der Spur ihrer Scheinverwandten zu folgen); auch bewegt sich das Gold in ihrem Inneren. Das Gold verwandelt sich von der festen Form der geprägten Münze in geschmolzenes flüssiges Gold, das sich in ihr ausbreitet, und zwar derart extensiv, dass es beginnt als Leuchten aus ihr heraus zu treten, die der Schlange eigene Form also (*meta-morph*) zu übertreten. So bewegt sich das Gold flüssig in ihr, strahlt aus ihr hinaus und bewegt sie durch die Märchenwelt, bis sie die Quelle endlich erreicht:

Sehr ermüdet gelangte sie endlich zu einem feuchten Ried, wo unsere beiden Irrlichter hin und wider spielten. Sie schoß auf sie los, begrüßte sie, und freute sich so angenehme Herren von ihrer Verwandtschaft zu finden (FA 9 1992: 1084).

Doch die Freude des Erkennens ist nur von kurzer Dauer, es handelt sich nur um eine *Scheinverwandtschaft*: „freilich sind wir nur von Seiten des Scheins verwandt“ (FA 9 1992: 1084). Während sich die Irrlichter in vertikaler Richtung bewegen (nämlich hüpfend), bewegt sich die Schlange auf horizontaler Linie (nämlich kriechend). Der

<sup>9</sup> Heather Sullivan interpretiert in ihrem Artikel *Seeing the light* das agitierte Verhalten der Irrlichter als progressiven Freiheitsdrang. Diese Figuren führten vor, dass das, was in diesem Text wirklich zähle, Bewegung sei (Sullivan 1982). Charlotte Lee nimmt dies zum Anlass, sich in ihrem Beitrag *Cognition in Action* intensiver mit der Figur der Schlange auseinanderzusetzen, mit der sie eine Analogie zwischen der Darstellung physische Bewegungen und der moralisch-emotionalen Dimension des Textes herstellt (Lee 2018).

Versuch sich den vertikalen Irrlichtern anzupassen muss scheitern, denn mit erhobenem Kopf kommt die Schlange nicht vom Fleck. Obwohl sie das Gold jener verinnerlicht und deren Leuchten veräußerlicht hat, kann die Schlange mit den Irrlichtern nicht identisch sein. Die Beziehung zwischen Irrlichtern und Schlange bleibt daher eine des Scheins, das heißt des Als Ob.<sup>10</sup> Die Verwandtschaft liegt in ihrem äußerlichen Er-Scheinen, nicht in einer geteilten substanziellen Gegebenheit; die Analogie zwischen beiden ist künstlich (durch das Einverleiben des Goldes) nicht genealogisch. Das Verhältnis zwischen Schlange und Irrlichtern entspricht damit der Logik nach der konstruierten, das heißt methodisch erschlossenen, nicht substanziell gegebenen, Analogie, in der ein Verwandtschaftsverhältnis momenthaft *erscheint*, aber weder in Vergangenheit noch Zukunft manifestiert *ist*, d.h. die Scheinverwandtschaft eigentlich Unzugehörigkeit („Dis-identification“) zur Folge hat.

### Schwanken zwischen Analyse und Synthese

Neben der *Scheinverwandtschaft* gibt es einen weiteren nicht-materiellen Konnex zwischen der Schlange und den „schlanken Herren“. Das Leuchten der Schlange wächst mit jedem aufgenommenen Goldstück, gleichzeitig verlieren die Irrlichter an Umfang. „Ich bin euch auf ewig verbunden“ (FA 9 1992: 1085), erklärt die Schlange dann auch, denn nicht nur ist das Geben und Nehmen des Goldes an ein Haushaltsprinzip des endlichen Vorrats gebunden, sondern auch an das Prinzip eines Tauschgeschäfts: „fordert von mir was ihr wollt, was in meinen Kräften ist, will ich euch leisten“ (FA 9 1992: 1085). *Verbunden* bleibt die Schlange den Irrlichtern damit aus freien Stücken heraus, sie entscheidet sich für das Leuchten und perpetuiert damit das zwischen ihr und den Irrlichtern momentan herrschende analogische Verwandtschaftsverhältnis.

So wie das Suchen nach Analogien immer aus Folgen und Meiden besteht, führt Goethe *Analyse und Synthese* als gegenläufige Verfahren wissenschaftlicher Praxis vor, in der auf jedes Trennen ein Zusammenfügen zu folgen hat und vice versa (Schweizer 2012: 301). Zum einen ist dieser in dem Aufsatz *Analyse und Synthese* (1829) formulierte Dualismus eine Absage an das *experimentum crucis* (vgl. Wenzel 2012: 570), mit dem man bei einer „falschen Synthese [...] die mannigfaltigsten grenzenlosesten Erscheinungen erklären“ (FA 25 1998: 83f.) wolle. Zum anderen stößt sich Goethe an Praktiken, die ausschließlich das zu trennen versuchen, „was die Natur vereinigt hatte“ (FA 25 1998: 85).

Die damit notwendig einhergehende Instabilität einer manifestierten Verbindung, erwägt das Märchen in der Figur des vierten Königs. Unten, in den Felsklüften der Märchenwelt, erwarten insgesamt vier Brüder und Könige in einem unterirdischen

---

<sup>10</sup> In Anlehnung an Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* (1911), in der die Frage nach wahr und falsch von der Frage des Nutzes eines Als Ob abgelöst wird.

Tempel ihre Auferstehung. Doch nur drei der Brüder dürfen tatsächlich auf eine Zukunft hoffen; der vierte und jüngste von allen, hat ausgedient:

Mit wem soll ich mich verbinden? fragt der König. – Mit deinen ältern Brüdern, sagte der Alte. – Was wird aus dem jüngsten werden? fragte der König. – Er wird sich setzen, sagte der Alte. [...] Genau betrachtet war es [das Metall, aus dem der vierte König gegossen war, I.G.] eine Mischung der drei Metalle, aus denen seine Brüder gebildet waren. Aber beim Gusse schienen diese Materien nicht recht zusammen geschmolzen zu sein; goldne und silberne Adern liefen unregelmäßig durch eine eherne Masse hindurch, und gaben dem Bild ein unangenehmes Ansehn (FA 9 1987: 1088).

Die politische Machtfrage nach einer möglichen Verbindung („mit wem soll ich mich verbinden“), erfährt durch die Figur des vierten Königs – einem Konglomerat der Bestandteile seiner drei älteren Brüder – eine semantische Umdeutung in Verbündung oder Verbrüderung. Eine Verbindung auf substanzieller Ebene, so lässt diese tragische Figur erkennen, ist zum Scheitern verurteilt. Erfolg verspricht im Gegensatz dazu eine ideelle Verbündung, bei der die einzelnen Bestandteile nicht verschmelzen, sondern koexistieren.<sup>11</sup> Anstatt die Könige bei einer Synthese ins Identische Zusammenfallenzulassen oder sie bei einer Analyse bis zur Unkenntlichkeit zu zerteilen, sollen sie sich miteinander *verbrüdern* und damit schlicht das erfüllen, was sie als Brüder bereits sind: einzeln und doch zusammen.

Die Gleichzeitig- und -räumlichkeit von Individuum und Kollektiv zeigt sich auch rhetorisch, wenn nämlich an der eben zitierten Stelle überhaupt nicht klar wird, welcher der drei Brüder spricht. Zunächst sprechen der Reihe nach der goldene, dann der silberne und anschließend der eherne, bevor es bei den letzten beiden Fragen nur noch heißt: „fragte *der* König“. Diese rhetorisch-präpotente Parität der drei Brüder in *einer* Redefigur des Königs, deutet die substanzielle Austauschbarkeit möglicher zukünftiger Verbindungsprozesse an und stellt den bevorstehenden Untergang des vierten als logische Konsequenz irreversibel manifestierter Synthesen dar.

Wenn Goethe das Suchen nach Analogien und den Wechsel zwischen Analyse und Synthese als methodische Dualismen darstellt, dann zeigt sich in diesen Verfahren eine vergleichbare Denkbewegung, nämlich jene des Schwankens. Eva Geulen identifiziert das Schwanken bei Goethe als Sinnbild der steten Bewegung zwischen Norm und Abweichung und als Gegenbegriff zur klar konturierten Gestalt, denn „[a]ls Schwanken wird die Unbestimmbarkeit einer Form als Form bestimmt, erfahren und benannt“ (Geulen 2016: 66).

Im *Märchen* tritt das Schwanken als eine durch die Irrlichter verursachte Gefahr (!) auf.<sup>12</sup> Zu dem schlafenden Fährmann und dem übergetretenen Fluss stoßen mit dem

<sup>11</sup> So hatte es ja Goethe selbst auch im Gespräch mit Schiller angekündigt: es würde im Märchen um „das gegenseitige Hilfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen aufeinander“ gehen (FA 9 1992: 1526).

<sup>12</sup> In einem Lexikonbeitrag zum *irrlichtelieren* arbeitet Jane Brown (2020) die Zusammenhänge dieses Goethe-Topos als Metapher heuristischen statt systematischen Denkens und durch das mit dem *irrlichtelieren* verbundene Schwanken als ein auf Kooperation basierendes epistemologisches Modell heraus.

zweiten Satz des Märchens „Reisende“, „Fremde“, „zwei große Irrlichter“, die übergesetzt werden wollen, was höchst fragwürdig ist, denn warum die „über dem Kahn schweben[den]“ (FA 9 1987: 1082) Irrlichter nicht eigenständig über den Fluss schweben können, ist nur eines der undurchsichtigen Gesetze des Märchens.<sup>13</sup> Gleichfalls widersprüchlich ist, dass die sagenhaften *ignis fatui* Wanderer und Reisende verführen, im Märchen jedoch selbst Reisende sind, sich ergo selbst verführen. Die *contradictio in adjecto* reisender Irrlichter führt zunächst auch zum redundanten Überqueren des Flusses und das obwohl sie „große Eile“ haben.

Als er vor die Tür hinaus trat, sah er zwei große Irrlichter über dem angebundenen Kahne schweben, die ihn versicherten, daß sie große Eile hätten und schon an jenem Ufer zu sein wünschten. Der Alte säumte nicht, stieß ab und fuhr, mit seiner gewöhnlichen Geschicklichkeit, quer über den Strom, indes die Fremden in einer unbekannt sehr behenden Sprache gegen einander zischten und mit unter in ein lautes Gelächter ausbrachen, indem sie bald auf den Rändern und Bänken, bald auf dem Boden des Kahns hin und wider hüpfen (FA 9 1987: 1082).

Während die „gewöhnliche[] Geschicklichkeit“ des Alten der Erzählstimme ein bekanntes Phänomen zu sein scheint, sorgt die „behende“ aber unbekannte Sprache der Reisenden für Irritation. Dass ein arbeitender Körper geschickt ist, agil, flink und wendig, überrascht nicht. Dass der Sprache aber dieselben Attribute zugeschrieben werden, ist merkwürdig. Denn obwohl die sprachliche Agilität auch einen Effekt auf das physische Betragen der Irrlichter hat (sie hüpfen „hin und wider“), konterkariert ein onomatopoeisch aggressiv gefärbtes Zischen<sup>14</sup> doch eher das auf ein hin und wider Hüpfen folgende Ausbrechen „in lautes Gelächter“. Tatsächlich bestätigt sich dieser Eindruck, denn die hüpfenden Irrlichter werden zur Gefahr: „Der Kahn schwankt!“ (FA 9 1987: 1082).

Das Zischen der Irrlichter dient dem Kontrast des Gewöhnlichen und des Gelächters, wobei das Gewöhnliche und das Gelächter selbst, mit Blick auf Theorien des Volkstümlichen, Topoi des Oppositionellen sind (Vgl. Bachtin 1998: 53).<sup>15</sup> So hat das Zischen zu diesem Zeitpunkt des Geschehens einen doppelten Wiedererkennungswert: 1) es ist behände und gleicht somit der Geschicklichkeit des Alten; 2) es irritiert und konturiert damit den Charakter des widerständigen Gelächters.

<sup>13</sup> Im Märchen wirken ominöse „Naturgesetze“, die die zum Teil unvorhersehbaren Handlungen der Figuren motivieren. Jennifer Caisley dazu: „Thus, for example, the old woman can independently decide to dip her hand in the river, but the impact of this action, the hand withering away, comes about as a result of mysterious laws that are outside her realm of comprehension, let alone control“ (Caisley 2019: 270).

<sup>14</sup> Das Zischen macht die Irrlichter natürlich über den „Schein“ hinaus auch „stimmlich“ mit der Schlange verwandt.

<sup>15</sup> In seiner Arbeit *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* stellt Bachtin dar, wie im Karneval, als volkstümlicher Lachkultur, eine weltoffene kritische Haltung gegenüber einer kirchlich-feudalen Hochkultur sichtbar werde. Das Lachen als Merkmal des Karnevals macht er so zu einem entscheidenden kulturkritischen Prinzip.

Die Widerständigkeit der Irrlichter erweist sich nicht nur als Freiheitsgarant des ewigen Schwebens und Hüpfens, sondern führt auch zum absoluten Stillstand:

Die Irrlichter waren aus dem Kahne gesprungen, und der Alte rief: wo bleibt nun mein Lohn? Wer kein Gold nimmt, mag umsonst arbeiten! riefen die Irrlichter. [...]  
Die Irrlichter wollten scherzend davon schlüpfen; allein sie fühlten sich auf eine unbegreifliche Weise an den Boden gefesselt; es war die unangenehmste Empfindung die sie jemals gehabt hatten (FA 9 1987: 1083).

Die Charakteristika der Irrlichter wollen nicht so recht zusammenpassen, sie scheinen sich ständig selbst zu widersprechen, und doch sind auch sie den Gesetzen der Märchenwelt unterworfen, wenn der Fährmann sie aufgrund einer offenen Bringschuld an den Boden fesseln kann. Die Widerständigkeit der Irrlichter evoziert damit zu gleichen Teilen das gefährliche Schwanken des Kahns sowie die unangenehme Empfindung des An-den-Boden-gefesselt-seins. Damit fordern sie eine Lesehaltung ein, die zwischen Bewegung und Stillstand, zwischen Synthese und Analyse, zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen (quasi non-linear) schwankt, und der letztlich alles „unbegreiflich“ bleibt.

## Revitalisierung der Reihenbildung

Günther Schmid untersucht in seinem Aufsatz *Irrlichter und Sternschnuppen* (Schmid 1951) wissenspoetologisch die Zusammenhänge vom Mythos Irrlicht und wissenschaftlichen Deutungsvorschlägen um 1800. Irrlichter finden sich bei Goethe nicht nur im *Märchen*, sondern auch in autobiografischen Schriften, Gedichten und natürlich im *Faust*. Hier hat ein Irrlicht ein „leichtes Naturell“ und geht im „zickzack“, werden schwebende Rosen in Irrlichter verwandelt und bringen Mephisto gegen sich auf: „Irrlichter, fort! Du! leuchte noch so stark, Du bleibst, gehascht, ein ekler Gallert-Quark. Was flatterst du? Willst du dich packen!“ Ein „ekler Gallert-Quark“ (Schmid 1951: 273), damit bringt Schmid die verwünschten Irrlichter des *Faust* in den Kontext eines mysteriösen Naturphänomens der Unsterblichkeit: das der Tremella und der Blaualge, bei der es sich eigentlich um photosynthesefähige Cyanobakterien handelt. Sowohl die Pilzart (Tremella) als auch die Cyanobakterien teilen die Eigenschaft, dass sie nach einem völligen Austrocknen zu einem kaum sichtbaren Film reduziert und auch nach langen Trockenperioden bei neuerlichem Kontakt zu Wasser wieder aufleben und zu einer gallerten oder gelatinösen Masse werden.

Goethe zeigt den beweglich-lebendigen Zustand der Irrlichter analog zu der Tremella oder Blaualge als einen durch Trockenheit gefährdeten und damit labilen, zugleich aber einen der Revitalisierung. Das an den Boden gefesselt Sein der agil sprechenden, scherzenden, hüpfenden und schlüpfenden Irrlichter ist eine unangenehme, bald aber sinnträchtige Empfindung. Denn die Erzählung wandert nun von den zwar wieder entfesselten, durch das Warten auf Antwort („Alter! wir haben das wichtigste vergessen!

Er war fort und hörte sie nicht“) aber weiterhin stillgelegten Irrlichtern zum nunmehr nicht mit gewöhnlicher Geschicklichkeit über-setzenden, sondern sich am Ufer entlang treiben lassenden Fährmanns. Dieser modale Wechsel des aktiven Übersetzens zum passiven treiben lassen, machen den Fluss und dessen Bewegungskraft des Wassers für einen Moment zum impliziten Aktanten. Unter Berücksichtigung der zwischen Leben und Sterben wechselnden Irrlichter wird der Bezug zu Heraklits Flussfragmenten, die das naturphilosophische Fundament der ovidischen *Metamorphosen* bilden, offensichtlich. Das später aphoristisch als *panta rhei* (alles fließt) zusammengefasste Prinzip versteht alles Sein als prozesshaftes Werden.<sup>16</sup>

Auch das Wasser des Märchens fließt, doch erscheint dieser Fluss selten als Verlaufsphänomen von Quelle zu Mündung, sondern als Inkonvenienz der Diegese. Die Fließkraft des Flusses dient (abgesehen vom sich treiben lassenden Fährmann) nicht zum Vorteil der Figuren, sondern immer wieder als Hindernis, dessen *natürliche* Fließ-eigenschaft es zu überwinden gilt. Dass der Fluss des Märchens weniger eine Fließrichtung und vielmehr eine Linie zwischen zwei Ufern bedeutet, zeigt wieder der erste Satz, in dem der Fluss vom starken Regen „übertritt“, nicht aber zum Beispiel die Strömung schneller wird. Damit tritt nicht seine Eigenschaft als Verbindung zwischen oben und unten (Quelle und Mündung), sondern seine Eigenschaft als Trennung zwischen rechts und links (beide Ufer) in den Vordergrund. Und diese Trennung ist das zentrale plot-befördernde Problem des Märchens.

Zusätzlich verhindern undurchsichtige Gesetze der Märchenwelt, das freie Überqueren des Flusses. Während es mithilfe des Fährmanns jederzeit möglich ist, von Seiten der „Lilie“ zum anderen Ufer überzusetzen, ist der Zugang zur Seite der „Lilie“ nur mithilfe des Schattens des Riesen oder der Schlange möglich. Wie sich herausstellt ist diese Trennung nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zwischen Leben und Tod, denn die „Lilie“ haucht dem Toten Leben ein; bringt dem Lebendigen bei Berührung jedoch die Starre des Todes. Die Kraft der „Lilie“ ist die des ultimativen Gegensatzes, der es nur auf eine einzige Art möglich ist sich zu nähern, als Reihe:

Unsere drei Wanderer beredeten sich nunmehr in welcher Ordnung sie bei der Schönen vortreten wollen, denn so viel Personen auch um sie sein konnten, so durften sie doch nur einzeln kommen und gehen, wenn sie nicht empfindliche Schmerzen erdulden sollen (FA 9 1987: 1095).

Dem ultimativen Gegensatz kann auch die wissenschaftliche Praxis nur mithilfe von Verfahren der Reihenbildung begegnen die, wie Geulen herausstellt, komplementär

<sup>16</sup> In seinen *Metamorphosen* schreibt Ovid im 15. Buch, Verse 165-68, 178-181: „Alles verwandelt sich, nichts geht unter: es wandert der Lebens-/Hauch von dort hierher, von hier dorthin, und er drängt sich/Ein in beliebige Körper; er fährt aus Tieren in Menschen-/Leiber und unsere Seele in Tiere, doch niemals vergeht sie! [...] Alles ist fließend, und flüchtig ist jede gestaltete Bildung./Gleiten doch auch in Dauerbewegung die Zeiten vorüber./Ähnlich dem Flusse: er kann nie rasten, der Fluß, und es rastet/Nie die bewegliche Stunde.“

an die Analogiebildung anschließen. Goethe geht es sowohl bei Analogie- wie Reihenbildung darum, die Unterscheidung zwischen der Eigenlogik der Dinge und den sie ordnenden Verfahren in der Schwebe zu halten (vgl. Geulen 2016: 92). Die Reihe ist dabei nichts weiter als die Aneinanderreihung von Material; ein kommentarloser Vermittlungsmodus zur Vereinfachung der Verarbeitung – so wie die Reihenbildung der Besucher zur Vorstellung bei der Lilie des Märchens. Letztlich geht es dabei wieder um die eingangs mit Blick auf das *Glückliche Ereignis* skizzierte Spannung zwischen Erfahrung und Idee, die wie die Reihenbildung nun zeigt, gänzlich unabhängig voneinander und doch aufeinander bezogen sind:

Worauf sich eine Erfahrung oder ein Experiment beziehen – eine Idee, eine Behauptung, eine Hypothese oder gar ‚das Ganze‘ –, wird von der Reihenbildung regelrecht ausgefällt. Zwischen den beiden Elementen der Reihe gibt es jenseits des unmittelbar Vorausgehenden und Nachfolgenden keinen Bezug. Kein Weg führt von der Reihe zu einer These oder Totalität, denn das würde eine vollständige Reihe voraussetzen, die unter menschlichen Erkenntnisbedingungen unmöglich bleiben muss. Damit ist Reihenbildung kein Verfahren der Beziehungsstiftung, Verkettung, Vernetzung, Verdichtung und Annäherung ans Ganze, sondern umgekehrt eine weitere Strategie der Bezugsvermeidung, der Verzögerung und des Aufschubs (Geulen 2016: 116).

Mit der Reihe lässt Goethe Dinge zu Wort kommen, die – wie die mal durch Austrocknung in Stoff und Form nahezu aufgelöste, mal glibberig abstoßende Tremella – aufgrund zu weniger oder zu vieler Bezugspunkte zu systematischen Kategorien, in der Regel keine Stimme bekommen. Wie die Suche nach Analogien oder das Schwanken zwischen Analyse und Synthese bietet die Reihenbildung einen Modus der Wissensproduktion, der dem Marginalisierten jene von Braidotti identifizierte ethische und politische Wirkkraft zutraut.

## Erwiderung

So wie die anthropomorphen Irrlichter bisher als Advokaten der problematischen Dimension besagter Methoden herhielten, kennt die Schlange – quasi als manifestierte Erwiderung – des Rätsels Lösung:

Ich weiß das vierte, sagte die Schlange, näherte sich dem Alten und zischte ihm etwas ins Ohr. – Es ist an der Zeit! rief der Alte mit gewaltiger Stimme. Der Tempel schallte wider, die metallenen Säulen klangen, und in dem Augenblick versank der Alte nach Westen und die Schlange nach Osten, und jedes durchstrich mit großer Schnelle die Klüfte der Felsen (FA 9 1987: 1089).

Nicht nur kennt die Schlange das Geheimnis des Märchens, sondern das Märchen scheint gleichfalls das Geheimnis um die im ersten Teil dieses Aufsatzes skizzierten methodischen Probleme zu kennen. Im *Märchen* zeigt sich bereits 1795 ein Denkansatz, den Goethe erst in seinen letzten Lebensjahren begrifflich festzuziehen weiß, wie

ich im Folgenden zeigen möchte. Irrlichter und Schlange zeigen sich im Märchen als zwei wirkende Tendenzen, als zwei treibende Kräfte (Problem *und* Erwidern), die Goethe in zwei späten Aufsätzen 1831 wieder aufgreift, den Aufsätzen zur sogenannten *Spiraltendenz*.<sup>17</sup> Irrlichter und Schlange treten als Scheinverwandte der horizontalen und vertikalen Linie auf. Trotz bzw. gerade wegen der horizontalen Linie, ist die Schlange mit den vertikalen Irrlichtern verwandt, nur gemeinsam bilden sie ein zweiachsiges System, letztlich aber eben nur zum Schein:

Frau Muhme, sagten [die Irrlichter], wenn Sie schon von der horizontalen Linie sind, so hat das doch nichts zu bedeuten; freilich sind wir nur von Seiten des Scheins verwandt, denn sehen Sie nur (hier machten beide Flammen, indem sie ihre ganze Breite aufopferten, sich so lang und spitz als möglich) wie schön uns Herren von der vertikalen Linie diese schlanke Länge kleidet; nehmen Sie's uns nicht übel, meine Freundin; welche Familie kann sich das rühmen? (FA 9 1987: 1084).

Wieder irritieren die Irrlichter, denn sie treten an dieser Stelle als zwei Flammen im Plural auf, die sich – ähnlich wie später die Könige – auch als singuläre Entität präsentieren, nämlich wenn sie das Possessivpronomen der ersten Person Singular verwenden: „meine Freundin“. Das *Märchen* zwingt uns, genau zu lesen, denn die Irrlichter liefern die Lösung des neuerlichen Rätsels selbst mit. Die Familie der Irrlichter und Schlange besteht aus Verwandten „von Seiten des *Scheins*“. Das, was augenscheinlich auf die materielle Gegebenheit des Leuchtens verweist, wird hier zum Indikator für einen Perspektivwechsel. „Uns“ wird „mein“, wenn sich der Blick dreht, nämlich von der frontalen Ansicht auf die zwei vertikalen Linien zu einer lateralen Ansicht auf zwei hintereinander verschwindende vertikale Linien, die – von *Seiten* des Scheins – zu einer werden.

1831 schließt Goethe im Rahmen der *Deutsch-Französische[n] Ausgabe des Versuchs über die Metamorphose der Pflanzen* sein Metamorphosenprojekt mit seinem ersten Aufsatz zur Spiraltendenz ab. So wie sich Spezifikationstrieb und Metamorphose komplementieren, sind der Metamorphose wiederum zwei komplementäre Prinzipien inhärent, die Vertikal- und Spiraltendenz:

[H]at man den Begriff der Metamorphose vollkommen gefaßt so achtet man ferner um die Ausbildung der Pflanze näher zu erkennen zuerst auf die vertikale Tendenz. Diese ist anzusehen wie ein geistiger Stab, welcher das Dasein begründet und solches auf lange Zeit zu erhalten fähig ist. [...] Das Spiralsystem ist das Fortbildende, Vermehrende, als solches Vorübergehende sich von jenem gleichsam isolierend. Im Übermaß fortwirkend ist es sehr bald hinfällig, dem Verderben ausgesetzt, an jenes angeschlossen verwachsen beide zu einer dauernden Einheit, das Holz oder sonstiges Solide (FA 24 1998: 787).

Das epistemologische Methode-Substanz Problem, das sich für Goethe an dem Suchen von Analogien, Synthese und Analyse sowie der Reihenbildung zeigt, erfährt

---

<sup>17</sup> Eine der wenigen detaillierteren Ausführungen zu Goethes Spiraltendenz dazu lieferte Froebe (1969).



in der Spiraltendenz sinnbildlichen Ausdruck, denn in der Spirale sind beide Perspektiven, frontal *und* lateral, berücksichtigt. Die Spirale ist als solche nur in einem dreidimensionalen System zu erkennen, andernfalls erscheint sie als Kreis oder Zickzack.

Wie bereits zu Beginn angekündigt, deutet sich nun die Spirale als synergetisches Wirkprinzip einer vertikalen und horizontalen Kraft anachronistisch bereits im Märchen als Lösung an, wenn es darum geht, den Jüngling zu retten:

Sie zog mit ihrem geschmeidigen Körper einen weiten Kreis um den Leichnam [des Jünglings], faßte das Ende ihres Schwanzes mit den Zähnen und blieb ruhig so liegen.

[...]

Die Schlange fing nunmehr an sich zu bewegen, löste den Kreis auf und zog langsam in großen Ringen nach dem Flusse (FA 9 1987: 1104).

Derart ringelnd<sup>18</sup> bewegt sich die Schlange Richtung Fluss, den Rest der Märchengesellschaft im Gefolge, bis sie, am Fluss angekommen, einen dreiteiligen Erlösungsweg antritt, der zum Auspizium der erst mehr als 30 Jahre später skizzierten Prinzipien der Spiraltendenz wird:

Aber mit nicht geringer Bewunderung sah die Gesellschaft, als sie zu dem Flusse gelangte, einen herrlichen Bogen über denselben hinüber steigen, wodurch die wohlthätige Schlange ihnen einen glänzenden Weg bereitete. Hatte man aber bei Tage die durchsichtigen Edelsteine bewundert, woraus die Brücke zusammengesetzt schien, so erstaunte man bei Nacht über ihre leuchtende Herrlichkeit. Oberwärts schnitt sich der helle Kreis scharf an dem dunklen Himmel ab, aber unterwärts zuckten lebhafte Strahlen nach dem Mittelpunkte zu und zeigten die bewegliche Festigkeit des Gebäudes (FA 9 1987: 1105).

Es ist die synergetisch wirkende Spiraltendenz der leuchtenden und Ringe ziehenden Schlange, die eine reflektierende Brücke mit ungebrochener kohärenter Streuung des von ihr ausgehenden Lichtes und damit diffusem Übergang zum Wasser des Flusses bildet. Nun konstituieren Schlange und Fluss eine Verwandtschaft des Scheins, indem beide die „bewegliche Festigkeit des Gebäudes“ hervorbringen. Doch das ist nur der erste Schritt, denn so wie die zwar leuchtende, jedoch noch lebende Schlange keine Brücke von Dauer sein kann, verfügt die gesondert wirkende Spiraltendenz über viel „Saft“, es fehlt ihr aber gerade aus dem Grund an der ebenfalls nötigen Solideszenz: „Die eigentlichen völlig blattlosen Vrillen [Rankenpflanzen, I.G.] sind als Zweige anzusehn, denen die Solideszenz abgeht, die voll Saft und biegsam eine besondere Irritabilität zeigen“ (FA 24 1998: 798).

Solideszenz ist es auch, d.h. Versteinerung und nahezu unveränderliche Stabilität wie im Fossil, an der es dem vierten und jüngsten König mangelt, weshalb die Irrlichter diesen als vertikale Kräfte herausfordern können. Weil die „vertikalen Herren“ das

<sup>18</sup> Claudie Keller (2020) bringt diese Stelle nicht mit Goethes Spiraltendenz in Verbindung, sondern verweist auf die symbolische Bedeutung zyklischer Ewigkeit.

Konglomerat seines anteiligen Goldes berauben, bricht es zusammen, und so erfüllt sich die Prophezeiung des Alten: „Er wird sich setzen“ (FA 9 1987: 1088):

Als aber auch zuletzt die zartesten Äderchen aufgezehrt waren, brach auf einmal das Bild zusammen und leider grade an den Stellen die ganz bleiben wenn der Mensch sich setzt, dagegen blieben die Gelenke, die sich hätten biegen sollen, steif. Wer nicht lachen konnte, mußte seine Augen wegwenden, das Mittelding zwischen Form und Klumpen war widerwärtig anzusehn (FA 9 1987: 1110).

So wird der vierte König zu einem „Mittelding zwischen Form und Klumpen“ und die Schlange zerfällt in ihre ‚brillanten‘ Bestandteile. Die Gemmen, aus denen die *meta-morphe* Schlange bestand, sind antike Schmucksteine aber auch Knospen (*gemma*). Und in genau diese muss sie zerfallen, wenn sie ihr Leben auf den toten Jüngling überträgt:

[W]ie sonderbar die Schlange sich verändert hatte. Ihr schöner schlanker Körper war in tausend und tausend leuchtende Edelsteine zerfallen, unvorsichtig hatte die Alte, die nach ihrem Korbe greifen wollte, an sie gestoßen und man sah nichts mehr von der Bildung der Schlange, nur ein schöner Kreis leuchtender Edelsteine lag im Grase (FA 9 1987: 1106).

Die Übertragung ihres eigenen Lebens auf den Jüngling hat eine Fragmentierung ihrer Form zur Folge, aus der die Grundlage für neues Leben entsteht, nämlich eine stabile Brücke. Die Instabilität ihrer ersten Metamorphose ist damit kein Manko, die mangelnde Solideszenz kein Fehler, sondern eine notwendige Bedingung zur Übertragung von Leben und Generierung neuen Lebens. Analog dazu ist es die in dieser Lesart durch die Schlange repräsentierte Spiraltendenz, die als „das eigentlich produzierende Lebensprinzip“ gilt und sich besonders im Blütenstand zeigt, also dem Moment, in dem die Pflanze beginnt fruchtbar zu werden:

Im Blütenstand zeigt sie sich jedoch am entschiedensten indem sie die Achse jeder Blumengestaltung bildet[...]. Die Spiraltendenz [...] wollen wir als das eigentlich produzierende Lebensprinzip ansehen[...]; sie kann [...] gleich bei der ersten Keimung schon eintreten, wie wir an dem Beispiel einiger Winden wahrzunehmen haben.

Jedoch erweist sie sich am auffallendsten bei Endigungen und Abschlüssen (FA 24 1998: 778).

Erst durch die Instabilität der Form (viel Saft, wenig Solideszenz und damit Anfälligkeit für Fragmentierung oder Amorphisierung) werden Schlange und Spiraltendenz zum fruchtbaren Potenzial, so wie Biomasse durch Kompostierung zu Nährstoffen neuen Lebens wird. Die Edelsteine der Schlange dienen als Mineralien der im nächsten Schritt aus dem Fluss erwachsenden solideszenten Brücke, die am Ende des Vorhofes des neuen Tempels entsteht und die Ufer der Märchenwelt miteinander verbindet:

Ein großer mit Säulen umgebener Platz machte den Vorhof, an dessen Ende man eine lange und prächtige Brücke sah, die mit vielen Bogen über den Fluß hinüber reichte; sie war an beiden Seiten mit Säulengängen für die Wanderer bequem und prächtig eingerichtet, deren sich schon

viele tausende eingefunden hatten, und emsig hin und wider gingen. Der große Weg in der Mitte war von Herden und Maultieren, Reutern und Wagen belebt, die an beiden Seiten, ohne sich zu hindern, stromweise hin und her flossen, sie schienen alle über die Bequemlichkeit und Pracht zu verwundern[...]. Gedenke der Schlange in Ehren, sagte der Mann mit der Lampe, du bist ihr das Leben, deine Völker sind ihr die Brücke schuldig, wodurch diese nachbarlichen Ufer erst zu Ländern belebt und verbunden werden. Jene schwimmenden und leuchtenden Edelsteine, die Reste ihres aufgeopferten Körpers, sind die Grundpfeiler dieser herrlichen Brücke, auf ihnen hat sie sich selbst erbaut und wird sich selbst erhalten (FA 9 1987: 1111).

Die Edelsteine der Schlange sind nicht nur die Grundpfeiler dieser Brücke, sondern sie sind auch die Nährstoffe, mithilfe derer sich die Brücke selbst erhalten wird. Das Hin und Her des Schwankens widerständiger Irrlichter auf einem Kahn, wird auf der Brücke zu einem Hin- und Herfließen eines zielstrebigem metaphorischen *Stroms*. Was die durch die Schlange ermöglichte Brücke damit begünstigt, ist eine Verbindung, aber auch eine begriffliche Definition, die bisher ausblieb. Aus den „nachbarlichen Ufer[n]“ werden „Länder“. Diese territoriale Definition des vormals topologisch Unbestimmten ist erst durch die Brücke und ihre belebende Verbindung möglich.

Die Schlange war somit nicht nur der substanzielle Grundstein des Gebildes, sondern vererbte ihm im selben Zug auch die in der Spirale enthaltene kommunikative Funktionalität. Die Spiraltendenz, so wie sie Goethe in der Botanik des 19. Jahrhunderts vor allem durch Ritter Martius begegnet, leitet jener sich nämlich als äußerliches Prinzip eines eigentlich innerlichen Bestandteils der Pflanze ab: den sogenannten Spiralgefäßen über die 1824 eine Publikation des französischen Wissenschaftlers Henry Dutrochet erscheint.

Gustav Theodor Fechner beschreibt Spiralgefäße in *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen* so:

Die Spiralfasern, Spiralgefäße, der Pflanzen bilden sich gleich den Nervenfasern aus einer Verschmelzung aneinander gereihter Zellen [...]. Die Spiralfasern erstrecken sich in einem kontinuierlichen Zusammenhange durch die Pflanze, verzweigen sich nie, sondern die größern Bündel geben bloß kleinere Bündel durch Abbeugen der Fasern von sich ab. [...] Eine wichtige Funktion muß ihnen nach ihrem eigentümlichen Bau und ihrer Stellung in der Pflanze wohl beigelegt werden; aber wie bei den Nerven der Tiere spricht sich diese in keiner materiellen Leistung unmittelbar deutlich aus (Fechner 1903: 36).

Fechner schließt auf dieses Verständnis von den Spiralgefäßen aufgrund der von Dutrochet gemachten Beobachtung, dass sich Pflanzen – analog zu Tieren – *bewegen*; auch sessiles Leben inerte organische Bewegungen ausführt, und zwar vornehmlich solche der Schwellung und Kontraktion.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Henry Dutrochet: *Physiologische Untersuchung über die Beweglichkeit der Pflanzen und der Tiere*: „Diesen Bewegungsvorgang, der in den Sinnesorganen unter dem Einfluß äußerer Faktoren erzeugt wird und sich in den Nerven fortpflanzt, nenne ich ‚Nervimotion‘ und die Fähigkeit, mittels deren sie statthat, ‚Nervimotilität‘. [...] Das Leben, als physikalische Erscheinung betrachtet, ist nichts anderes als Bewegung; der Tod ist deren Ende. Die lebendigen Wesen lassen uns mehrfache Art dieses Bewegungsvermögens er-ken-

Die abwechselnde Kontraktion und Schwellung (kann es Zufall sein, dass auch der Fluss zu Beginn des Märchens „geschwollen“ war?) der *neuronalen* Spiralgefäße ist eine Bewegung der Beförderung und Übersetzung und damit im übertragenen Sinne eine der Kommunikation. Dutrochets „Nervimotion“, also die Fähigkeit Informationen zu verarbeiten, pflanzt „sich in den Nerven fort“, wird also durch das Gebäude der Pflanze transportiert. Ganz so, wie die Brücke als Verbindung der „nachbarlichen Ufer“ diese zu „Ländern“ macht, eine Art annektierende bezeichnende Funktion innehat und damit der Funktion nach an das anknüpft, was Braidotti als ethisch transformierende und politisch emanzipierende Wirkung von marginalisiertem Wissen markiert. Die durch die undurchsichtigen Gesetze der Märchenwelt „unbegreiflich“ an den Boden gefesselten Irrlichter erfahren endlich begrifflich-begreifliche ‚Erlösung‘ durch die Brücke der Schlange/Spirale.

### Zusammenführung

Das Märchen ist und bleibt *Rätsel*. In dieser Eigenart exemplifiziert der Text Goethes Skepsis gegenüber naturwissenschaftlichem Systemdenken seiner Zeit. Ein Vergleich mit den *Morphologischen Schriften* zeigt, dass alternative Modi der Weltbegegnung auch in literarischen Werkteilen wie dem Märchen verhandelt werden. Die Unterscheidung zwischen Erfahrung und Idee, aus der Methoden wie das Suchen von Analogien, Synthese und Analyse und Reihenbildung entstehen, zeigen im *Märchen* ihre eigentliche sprachphilosophische oder wenigsten kommunikationskritische Bedeutung. Was Goethes Naturstudien nämlich bis zuletzt antreibt sind Fragen der Mittelbarkeit, oder gelingenden Kommunikation. So wird die begriffliche ‚Erlösung‘ der Irrlichter letztlich als ‚scheinbare‘ entlarvt, denn Goethe stellt mit seinen naturwissenschaftlichen Methoden den eindeutigen und gelingenden Austausch ja eben in Frage. Im Zusammenhang mit dem *Schicksal der Druckschrift* folgt auf das elegische Lehrgedicht *Metamorphose der Pflanzen* eine Art kommunikationspessimistische Kommentierung wissenschaftlicher Vermittlungspraxis:

Leiden ernsterer Art jedoch waren mir bereitet von auswärtigen Freunden, [...] sie antworteten alle mehr oder weniger in Bonnets Redensarten: denn seine Kontemplation der Natur hatte, durch scheinbare Faßlichkeit, die Geister gewonnen, und eine Sprache in Gang gebracht in der

---

nen: voran die ‚Nervimotilität‘, die Fähigkeit, unter dem Einflusse äußerer Ursachen der ‚nervimotorischen Kräfte‘ bestimmte Änderungen ihres Wesens zu erfahren. Diese erste, unsichtbar bleibende Bewegung ist die Quelle der sichtbaren Bewegung, die lebende Organe ausführen. Die Fähigkeit, diese Bewegungen auszuführen, kann man ‚Lokomobilität‘ nennen: sie weist zwei entgegengesetzte Bewegungsformen auf: die Kontraktion und Schwellung. Alle diese verschiedenen Arten des Bewegungsvermögens knüpfen sich an eine allgemeine Fähigkeit, die ich mit dem Worte ‚vitale Motilität‘ bezeichne. Sie ist nichts anderes als das Leben selbst“ (Dutrochet 1906: 4).

man etwas zu sagen, sich untereinander zu verstehen glaubte. Zu meiner Art sich auszudrücken wollte sich niemand bequemem (FA 24: 423).

Mit den Aufsätzen zu der Vertikal- und Spiraltendenz bringt er diese Problematik als Gleichzeitig- und -räumlichkeit von Lebendigem und Erstarrtem auf den Punkt.

Die Vertikal- und Spiraltendenz als Schlüssel zur Metamorphose liegt im räumlich und zeitlich simultanen Wirken von Saft (Produktion) und Holz (Verfestigung), das keinen endgültigen Abschluss zum Ziel hat. Die Spiraltendenz wirkt dabei gleichzeitig als produzierendes wie formauflösendes Prinzip, das uns als Verbildlichung non-linearen und marginalisierten Wissens dienen kann: „Die rankende Pflanze sucht das außer sich, was sie sich selbst geben sollte, und nicht vermag“ (MA 18.2 2006: 498). Unser Blick wendet sich von dem arbiträren Mittelpunkt ab, um den die Pflanze sich rankt und lässt sich stattdessen von der randständige Spirale mitnehmen. Diese Randständigkeit ist die Voraussetzung posthumanistischen Wissens, wie es Braidotti denkt:

Posthuman thinking is a relational activity that occurs by composing points of contact with a myriad of elements within the complex multiplicity of each subject and across multiple other subjects situated in the world (Braidotti 2019: 92).

Die Oberfläche der Spirale, nicht ihre Innerlichkeit, bietet Anknüpfungspunkte von und nach außen. Das Bild, das Braidotti von posthumanistischem Denken zeichnet, versteht Wissensproduktion (und damit einhergehend die Aufgabe der Wissenschaft) als Ergebnis von Hyperkonnektivität könnte man sagen. Das *Rätsel* bleibt dabei als treibende Kraft des Austausches bestehen:

Man wollte eben die Aufklärung dieses wunderbaren Geheimnisses von ihm verlangen, als [...]. [U]nd bis auf den heutigen Tag wimmelt die Brücke von Wanderern, und der Tempel ist der besuchteste auf der ganzen Erde (FA 9 1992: 1114).

## Literatur

- Arens, K.M. (1984). Humboldt and Goethe's Märchen: A Generic Interpretation. *The German Quarterly*, 57 (1), 42-58.
- Bachtin, M. (1998). *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge, UK: Polity Press. Seitenangaben nach digitaler Ausgabe von ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com/lib/senc/detail.action?docID=5841714>.
- Brodersen, K. & Zimmermann, B. (2006). *Anaxagoras*. In Dies. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Antike* (S. 33). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Brown, J.K. (2020). Irrlichterieren. *Goethe yearbook*, 27, 337-344. Rochester, NY: Camden House.
- Caisley, J. (2019). Goethe's Märchen: An Exploration of (Im)Materiality. *German Life and Letters*, 72, 262-278. John Wiley & Sons Ltd.
- Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (M. Lester, Übers.). London: The Athlone Press.

- Dutrochet, H. (1906). *Physiologische Untersuchungen über die Beweglichkeit der Pflanzen und der Tiere (1824)*. Übersetzt und herausgegeben von A. Nathansohn. Leipzig: Ostwalds Klassiker.
- Fechner, G.T. (1903). *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen*. Hamburg, Leipzig: Voß.
- Froebe, H.A. (1969). *Ulmbaum und Rebe. Naturwissenschaft, Alchymie und Emblematik in Goethes Aufsatz ‚Über die Spiraltendenz‘ (1830-1831)*. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (S. 64-93). Tübingen: Niemeyer.
- Geulen, E. (2016). *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*. Berlin: August Verlag.
- Goethe, J.W. v. (1987). *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung 1, Bd. 24: Schriften zur Morphologie*. Herausgegeben von Dorothea Kuhn. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, J.W. v. (1989). *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung 1, Bd. 25: Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*. Herausgegeben von Wolf von Engelhardt. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, J.W. v. (1992). *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung 1, Bd. 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Herausgegeben von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, J.W. v. (2006). *Sämtliche Werke nach Epochen seiner Schaffens, Bd. 4.1: Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797*. Herausgegeben von Reiner Wild. München: btb Verlag.
- Goethe, J.W. v. (2006). *Sämtliche Werke nach Epochen seiner Schaffens, Bd. 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Herausgegeben von Manfred Beetz. München: btb Verlag.
- Hiebel, F. (1948). Goethe's Märchen in the Light of Novalis. *PMLA*, 63 (3), 918-934. Abgerufen von <https://www.jstor.org/stable/459690>.
- Keller, C. (2020): Hin und Her. Utopie lebendiger Gemeinschaft in Goethes Märchen und die Folgen (Wanderjahre, Keller, Handke). *Dtsch. Vierteljahrsschr. Literaturwiss. Geistesgesch*, 94, 161-179.
- Lee, C. (2018). Cognition in Action: Goethe's Märchen. *Publications of the English Goethe Society*, 87 (3), 121-130. Abgerufen von <https://doi.org/10.1080/09593683.2018.1519926>.
- Lucerna, C. (1959). Goethes Rätselmärchen: Eine Betrachtung. *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 53, 41-60.
- Ovidius, N.P. (2008). *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach. Stuttgart: Reclam.
- Schmid, G. (1951). Irrlicht und Sternschnuppe. Zu Goethes Faust. *Viermonatsschr. d. Goethe-Gesellschaft*, 268-180. Abgerufen von <http://www.digizeitschriften.de/dms/resolveppn/?PID=GDZPPN003034046>.
- Schweizer, C. (2012). *Analyse/Synthese*. In M. Wenzel (Hrsg.), *Goethe Handbuch Supplemente Band 2 Naturwissenschaften* (S. 301-312). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schweizer, C. & Wenzel, M. (2012). *Urpheänomen*. In M. Wenzel (Hrsg.), *Goethe Handbuch Supplemente Band 2 Naturwissenschaften* (S. 680-682). Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Sullivan, H. (1982). *Seeing the light*. In T.P. Saine (Hrsg.), *Goethe yearbook: publ. of the Goethe Society of North America*. Rochester (S. 103-127). NY: Camden House.
- Wenzel, M. (2012). *Newton, Sir Isaac (1643-1727)*. In M. Wenzel (Hrsg.), *Goethe Handbuch Supplemente Band 2 Naturwissenschaften* (S. 568-571). Stuttgart: J.B. Metzler.

*BART PHILIPSEN*

**„DIESER HINKENDE ENGEL“.  
FIGUREN UND PERSPEKTIVEN  
DES POSTHUMANEN IN  
HANS MAGNUS ENZENSBERGERS  
JÜNGERER UND JÜNGSTER LYRIK**

**ABSTRACT:** Bedrohte bzw. bedrohende Natur als das widerständige, oft auch gleichgültige, erhabene Andere des technisch-zivilisatorischen Fortschritts war schon immer ein Motiv in H.M. Enzensbergers Lyrik, auch im früheren Werk, und demzufolge ein vieldiskutiertes Thema in der Enzensberger-Forschung des späteren zwanzigsten Jahrhunderts, nicht zuletzt im Kontext der wachsenden Umweltproblematik und der Debatten über Atomenergie. Neuere ökokritische Tendenzen in der Kultur- und Literaturwissenschaft haben diese Diskussion wieder aufgegriffen, bleiben aber in den meisten Fällen einer etwas obsolet wirkenden aufklärungskritischen binären Logik von Mensch & Technik vs. Natur oder Umwelt verhaftet. – In diesem Aufsatz möchte ich mich mit Enzensbergers jüngerer (und jüngster) Lyrik befassen, die (wie übrigens Enzensbergers lyrisches Werk nach etwa 1990 insgesamt) auch in neueren Studien auffallend unterbeleuchtet bleibt. Dabei soll versucht werden, diese Lyrik mit jüngeren kulturkritischen und -wissenschaftlichen bzw. literaturwissenschaftlichen Diskursen zu lesen, die sich als posthumanistische Kritik im Zeitalter des sog. Anthropozäns verstehen, und Enzensbergers literarische Aneignung solcher Diskurse kritisch zu überprüfen. Auf der Folie dieser posthumanistischen Reflexionen wird ersichtlich, wie in Enzensbergers jüngerer und jüngster Lyrik die alten binären Oppositionen von Mensch und Natur, Natur und Technik, Mensch und Tier, Bewusstsein und Körperlichkeit bzw. Materialität usw. als anthropozentrische Schemen dekonstruiert und andere komplexere und hybridere Lebensformen bzw. Netzwerke und kreatürliche Figuren, wenn auch in Enzensbergers vertrautem ironischem Ton, in den Blick genommen werden.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Hans Magnus Enzensberger, Lyrik, Aufklärung, Posthumanismus

**„THIS LIMPING ANGEL“. FIGURES AND PERSPECTIVES OF THE POSTHUMAN  
IN HANS MAGNUS ENZENSBERGER’S MORE RECENT AND RECENT POETRY**

**ABSTRACT:** Threatened or threatening nature as the resistant, often also indifferent, sublime other of technical-civilisational progress has always been a motif in H.M. Enzensberger’s poetry, also in his earlier work, and consequently a much-discussed topic in Enzensberger scholarship of the later twentieth century, not least in the context of the growing environmental problem and the debates on nuclear energy. More recent ecocritical tendencies in cultural and literary studies have revisited

---

**Bart PhilipSEN**, University of Leuven, bart.philipsen@arts.kuleuven.be

this discussion, but for the most part remain wedded to a somewhat obsolete Enlightenment-critical binary logic of man & technology vs. nature or environment. – In this essay, I would like to deal with Enzensberger's more recent (and most recent) poetry, which (like Enzensberger's lyrical work after about 1990 as a whole, by the way) remains conspicuously underlit in more recent studies. An attempt will be made to read this lyric poetry with more recent cultural-critical and -scientific or literary discourses, which see themselves as posthumanist critique in the age of the so-called Anthropocene, and to critically examine Enzensberger's literary appropriation of such discourses. On the foil of these posthumanist reflections, it becomes apparent how in Enzensberger's recent and latest poetry the old binary oppositions of man and nature, nature and technology, man and animal, consciousness and corporeality or materiality etc. are deconstructed as anthropocentric schemes and other more complex and hybrid forms of life or networks and creaturely figures are brought into view, albeit in Enzensberger's familiar ironic tone.

KEYWORDS: Hans Magnus Enzensberger, poetry, Enlightenment, posthumanism

### Aufgeklärter Posthumanismus

Um seinen Begriff des Posthumanen von sogenannten ‚transhumanistischen‘ Tendenzen zu unterscheiden, erinnert der renommierte amerikanische Kulturwissenschaftler Carey Wolfe in der Einführung seines für die posthumanistische Debatte bahnbrechenden Bandes *What is Posthumanism?* (2010) mit Michel Foucault an die Notwendigkeit, Humanismus und Aufklärung nicht miteinander zu verwechseln; die Beziehung zwischen beiden, so zitiert Wolfe Foucaults *What is Enlightenment?*, sei nicht als Identitäts- sondern vielmehr als Spannungsverhältnis zu betrachten. Humanismus beruhe schon sehr lange auf einer Reihe von Annahmen und Vorurteilen über das Humane, einem System von religiös, wissenschaftlich und politisch ponierten, logisch und semantisch durchgeführten Differenzierungen, die dem Humanen eine Exklusivität und Sonderstellung zuschreiben sollten. Diese Differenzierungen gehen fast ausnahmslos mit Strategien der Entkörperlichung und der Entmaterialisierung einher, die das wesentlich Menschliche in einen (quasi-)transzendenten Bereich jenseits oder ‚nach‘ seinen tierischen und sonstigen biologisch-evolutionären Ursprüngen und historisch oder zeitlich bedingten kontingenten Verwicklungen zu verorten versuche (Wolfe 2010: bes. xiv-xvi). Eine solche logische Operation des als absolute Trennung anvisierten Unterschieds zwischen Mensch und Nicht-Mensch, die Agamben als die „anthropologische Maschine“ des abendländischen Denkens definiert hat (Agamben 2004: 33-38), entspringt einer letztendlich dogmatischen Selbstsetzung des Humanen als eines exceptionellen und unverwechselbaren Seienden, die dem kritischen und selbst-kritischen Geist der Aufklärung zutiefst suspekt sein muss. Betrachtet man Aufklärung aber (nur) als Emanzipation aus historischen Unmündigkeitsbedingungen und als Anfang einer auf autonomer Rationalität und Willenskraft basierenden Fortschrittsgeschichte, so könnte man zwischen einem so definierten, das Humane unter allem Seienden auszeichnenden humanistischen Diskurs, einer auf (technologischen) Fortschritt zielenden Aufklärung und sämtlichen trans- und posthumanistischen Bewegungen eine Kontinui-



tät aufdecken, deren ‚aufgeklärtes‘, (post-)humanistisches Telos in einer Überwindung des unzulänglichen, finiten Humanen mit den Mitteln einer humanistisch verstandenen technologischen Rationalität bestünde. Transhumanismus, so argumentiert Wolfe, sei deshalb weniger eine Absage an und vielmehr eine Intensivierung des Humanismus, eine mit Entkörperlichungs- und Unsterblichkeitsphantasien verknüpfte ‚Vision‘, die einem tief in der Geschichte der Modernität verwurzelten Anthropozentrismus verhaftet bleibt und diesen sogar ins Religiöse oder allenfalls in faustische Regionen steigert.

Einem solchen Verständnis von Posthumanismus und Aufklärung setzt Wolfe ein anderes entgegen, das er (und mit ihm eine ganze Reihe von zeitgenössischen Theoretikern des Posthumanismus; siehe u.a. Braidotti 2014; Herbrechter 2013) als kritischen Posthumanismus bezeichnet. Dieser bemüht sich um eine post-anthropozentrische Perspektive, die weder auf eine nostalgische humanistische noch auf eine futuristisch-mystische, letztendlich sehr traditionell humanistisch konstruierte Vision transhumanistischer Existenzformen zurückgreift, sondern kritisch nach einem erweiterten und offenen Verständnis menschlicher Existenzformen unter und mit anderen Lebensformen fragt:

To return then, to the question of posthumanism, the perspective I attempt to formulate here – far from surpassing or rejecting the human – actually enables to describe the human and its characteristic modes of communication, interaction, meaning, social significations, and affective investments with *greater* specificity once we have removed meaning from the ontologically closed domain of consciousness, reason, reflection, and so on. It forces us to rethink our taken-for-granted modes of human experience, including the normal perceptual modes and affective states of *Homo sapiens* itself, by recontextualizing them in terms of the entire sensorium of other living beings and their own autopoietic ways of ‚bringing forth a world‘ (...) (Wolfe 2010: xxv).

Wolfe kritischer Posthumanismus versteht sich deshalb nicht nur als *nicht* aufklärungsfeindlich; er unterscheidet sich auch von einem Denken des Posthumanen – einem Denken *nach* dem Humanen – und lässt sich besser als *posthumanistisches* Denken begreifen, indem es gerade jene radikal-konstitutive Verwicklung des Menschen in biologischen, aber ebenfalls kulturellen und technologischen Realitäten und Entwicklungen in den Blick nehmen möchte, „the embodiment and embeddness of the human being in not just its biological but also its technological world, the prothetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanism (such as language and culture) (...)“ (Wolfe 2010: xv). Wo Humanismus und Transhumanismus auf eine radikale ‚Bereinigung‘ des Humanen vom Nicht-Humanen und ein ‚enhancement‘ von rationell-kognitiven, selbstreflexiven Aspekten zielen (auch wenn die transhumanistischen Phantasien nachhumane Lebensformen anzuvisieren scheinen), versucht ein kritischer Posthumanismus die ursprüngliche, konstitutive Ko-Evolution, Verflechtung und Ko-existenz menschlicher und nicht-menschlicher Lebensformen zu beschreiben.

Die eigentliche Herausforderung sieht Wolfe nun nicht zuletzt darin, eine Denkweise für diese grundsätzliche Dezentrierung des (trans-)humanistischen Anthropozentrismus zu entwickeln:

What this means is that when we talk about posthumanism we are not just talking about a thematics of the decentering of the human in relation to either evolutionary, ecological, or technological coordinates (...); rather I will insist that we are also talking about *how* thinking confronts that thematics, what thought has to become in the face of these challenges. (Wolfe 2010: xvi)

Diese wesentliche Frage bzw. Herausforderung in Bezug auf die Denkweise lässt sich kaum trennen von der Frage nach der Darstellungsform, d.h. nach Sag- und Schreibweisen, die einer solchen Dezentrierung des humanistisch-anthropozentrisch definierten Subjekts gerecht werden können, zumal Sprache (im erweiterten Sinne als die Gesamtheit von semiotischen Systemen), anders als ihre humanistische Vereinnahmung als exklusiv menschliche Fähigkeit unterstellen will, gerade das Beispiel par excellence des Prothetischen sei (wie Wolfe mit Rekurs auf u.a. Jacques Derrida betont): einer abgründigen hybriden Verflechtung und Interaktion von komplexen physiologisch-materiellen und psychischen Prozessen, die auf einer kaum nachvollziehbaren oder zu übertreffenden natürlichen High Tech beruhen und die humanistische Dichotomie des Menschlichen und Nicht-Menschlichen unterlaufen. Neuere biologische Untersuchungen zu den komplexen Kommunikationssystemen von nicht-humanen Lebewesen – animalischen und botanischen – haben diese Dichotomie inzwischen als veraltetes metaphysisches Ideologem verabschiedet, die philosophischen Implikationen und Konsequenzen solcher Untersuchungen sind längst von neueren kritisch-theoretischen Arbeiten wie u.a. Michael Marders *Plant Thinking* (2013) reflektiert worden. Und dass Bäume untereinander vernetzt sind und ein riesiges „wood wide web“ bilden, gehört nicht zuletzt dank Peter Wohllebens populärwissenschaftlichen Publikationen und Medienauftritten zum Allgemeinwissen. In „Die Intelligenz der Pflanzen“ drückt der moderne Aufklärer Hans Magnus Enzensberger es, unter konjunktivischem Vorbehalt zwar, folgendermaßen aus:

„Heute tue ich so, als ob sie uns ähnlich wären, / obwohl das nicht üblich ist. Als dächten sie / mit ihren grünen Gehirnen. Wie listig sie sind, / [...]senden Sporen, Keime, Rhizome aus, / spionieren mit Sonden und Antennen. / Wissenschaftler ohne Uhr und Kalender, / merken sich Strahlung, Hitze, Feuchtigkeit, / Wind und Schatten. Meteorologen, / Klimaforscher, wetterfähige Rechner, Experten / für Chemie, Recycling und Statik. / [...] Heute tue ich so, / als wären sie klüger als wir. Ich weiß: / Gegen sie ist kein Kraut gewachsen.“ (BW: 56).

### **Enzensberger: Präfigurationen einer posthumanistischen Poetik?**

Auf der theoretischen Folie der obigen fragmentarischen Überlegungen zu dem posthumanistischen bzw. postanthropozentrischen Perspektiv- und Paradigmenwechsel soll im Folgenden auf das jüngere lyrische Werk von Hans Magnus Enzensberger eingegangen werden. Werkgeschichtliche Periodisierungen und deren Begründung sind immer diskutabel, aber im Falle Enzensbergers gibt es eine auffallende Unterbrechung in seiner

lyrischen Produktion, die sich zwischen dem 1980 erschienenen Band *Die Furie des Verschwindens* und dem erst 1991 veröffentlichten Band *Zukunftsmusik* erstreckt. Ab dann erschienen noch sechs neue Bände (der letzte *Wirrwarr* 2020). Zusammen mit dieser Tatsache muss auch festgestellt werden, dass sich die Kritik (einschließlich der wissenschaftlich-akademischen) mit Enzensbergers Lyrik dieser ‚zweiten‘ Periode gelinde gesagt viel weniger auseinandergesetzt hat als mit der Produktion der 1960er und 1970er Jahre (mit dem 1978 erschienenen *Untergang der Titanic* als Höhepunkt und gewissermaßen ‚Apotheose‘). Dennoch ist diese ‚jüngere‘ lyrische Produktion (die immerhin dreißig Jahre umfasst) sowohl quantitativ als qualitativ beträchtlich und lässt diese sich nicht bloß auf das Rezyklieren ehemaliger Themen, Motive und Schreibweisen zurückführen.<sup>1</sup>

Eine eingehende Analyse dieses jüngeren Werkes im Vergleich zum früheren würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Wer einigermaßen mit dem lyrischen Gesamtwerk vertraut ist, wird allerdings einige Kontinuitäten entdecken. Enzensbergers Gedichte waren und sind immer noch tief von kulturell-gesellschaftlichen Phänomenen und Diskursen imprägniert, sie zitieren und reflektieren nach wie vor mit sprachlicher Raffiniertheit und Witz den multi-medial und -diskursiv vermittelten ‚Zeitgeist‘, wobei Enzensbergers alte Vorliebe für scheinbar un-poetisches oder technisch-wissenschaftliches Vokabular – vor allem aus natur- und lebenswissenschaftlichen sowie mathematischen Bereichen und deren Überschneidungen, am auffallendsten ist wohl sein Interesse an der Chaostheorie<sup>2</sup> – sich weiterhin zeigt. Lange bevor sich die sogenannten ‚Geisteswissenschaften‘ Aspekte und Begriffe wie Diskursivität oder Medialität zu eigen machten oder ihre Aufmerksamkeit auf die Schnittfläche von Geistes- und anderen Wissenschaften zu lenken begannen (und sich allmählich als Kulturwissenschaften umdefinierten), hatte Enzensberger das kritische und poetische Potential eines solchen interdiskursiven Wirklichkeitszugriffs schon ausgewertet. Das Gespür für Strömungen, Tendenzen, Innovationen, nicht nur in der Gesellschaft schlechthin sondern ganz besonders in der wissenschaftlichen Beobachtung und Vermittlung von Wirklichkeit, war bei Enzensberger immer hochentwickelt. Dieses Gespür für die vielen Perspektiven, Paradigmen und Medien, durch die Erfahrungen und Wissensstände produziert, ‚gebrochen‘ und vermittelt werden, artikuliert sich auch immer als eine direkte oder indirekte Infragestellung solcher Perspektiven und somit als eine zutiefst aufklärerische Veranlagung, die sich in den Gedichten nach 1990 nicht weniger zeigt als in dem früheren Werk, dessen Autor von Hans Egon Holthusen in einem Essay in der Zeitschrift *Merkur* aus dem Jahre 1980 zum „Chorführer der neuen Aufklärung“ erklärt wurde (Holthusen 1980). Enzensberger bekannte sich auch nach 1990 immer

<sup>1</sup> Ich möchte in diesem Kontext auf die innovative Monographie von Michael Ludwigs *Ach! Amerika. Hans Magnus Enzensberger anders betrachtet* (Ludwigs 2020) hinweisen. Ludwigs Arbeit ist eine Fortschreibung und Verdichtung seiner 2018 im THELEM Universitätsverlag erschienenen, 2016 an der KU Leuven verteidigten Dissertation „Mit Hilfe von Amerika“. *Hans Magnus Enzensberger und die Aufklärung*.

<sup>2</sup> Vgl. Melin (2003: 123-158): Kapitel 4: „Poetic Survival: Chaos Theory and the Recovery of the Lyric“.

wieder gerne zur Aufklärung als Richtschnur, so etwa in einem Interview aus dem Jahre 1994, in dem er allerdings auch die von der Aufklärung selber geforderte Selbstkritik – die Reflexion über ihre Defizite – betont:

Wichtig ist für mich immer die europäische Aufklärung gewesen, mit der die Moderne steht und fällt. Was sind ihre Kehrseiten ihre Defizite? Woran müssen wir festhalten, was muss über Bord gehen, angesichts der ungeheuren Destruktionskräfte, die die Moderne freigesetzt hat? Das sind Fragen, die ich mich schon seit Jahrzehnten stelle. Auf ideologische Besitzstände, auch auf die eigenen, kann ich dabei keine Rücksicht nehmen. („Beweglichkeit ist ein Lebenszeichen“, Enzensberger/ Barbey 2007: 121-129, 123.)

Eine solche, der Aufklärung inhärente Selbstkritik hatte Enzensberger von seinem Mentor Theodor W. Adorno (dem er auch die Ansätze seiner Medien- und Bewusstseinsindustrie verdankte) gelernt; dessen (zusammen mit Max Horkheimer verfasste) *Dialektik der Aufklärung* (1944) gehört zu den verschiedenen Sub- und Intertexten seiner kühnsten dichterischen Werke *Mausoleum* (1975) und *Der Untergang der Titanic* (1978), in denen genuine Faszination für die menschliche Vernunft als Technè – Kunst und Technik – mit einem ebenso großen Bewusstsein von deren manchmal unkontrollierbaren Entwicklungen und verheerenden Folgen einhergeht. Die mechanische Ente von Jacques de Vaucanson (1709-1782), dem in *Mausoleum* ein Porträt gewidmet wird, erscheint zunächst als ein unverbindliches, exquisites Produkt menschlicher Phantasie und Kunstfertigkeit („auch Diderot war begeistert“); aber „*Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer*: Maschinen zum Bau von Maschinen.“<sup>3</sup> (M 31) Vaucansons Erfindung steht am Anfang einer Entwicklung, die mit der ersten industriellen Revolution Mechanisierungs- und Automatisierungsprozesse einsetzt und somit auch eine Dynamik auslöst, die – wie schon in der von ihm geleiteten Seidenmanufaktur zu Lyon – dazu führt, dass die Arbeiter „jede wache Stunde ihres Lebens / in einem riesigen Spielzeug zu[bringen], / in dem sie gefangen sind: *dergestalt, / daß ein jeder fortwährend den immer gleichen / einfachen Handgriff ausführt, / und zwar immer besser und rascher.*“ (M 32) Während die Arbeiter trotz der „Barrikaden“ und „Blutbäder (sie waren „unvermeidlich“) der politischen und sozialen Revolutionen der folgenden Jahrhunderte allmählich in austauschbare mechanische Versatzstücke des quasi-autonomen, kybernetischen Produktionsapparats verwandelt werden, mutiert die mechanische Ente zu einem Körner pickenden, verdauenden und kackenden Cyborg: „*der Gestank, / der sich jetzt im Raume verbreitet, ist unerträglich. Wir möchten dem Künstler/ die Freude ausdrücken, die seine zauberhafte / Erfindung uns allen bereitet hat.*“ (M 33) Der zynisch-ironische Schluss verrät eine vielleicht noch als humanistisch einzustufende Kritik solcher Auswüchse der technischen Rationalität und der als pervers und dystopisch dargestellten Hybridisierung von Mensch, Natur und Maschine. Sie entspricht im Frühwerk einer ebenfalls selbstkritischen und eher utopischen Perspektive auf den

<sup>3</sup> Hier und im Folgenden Hervorh. im Original – B.P.

Bereich, den man allzu pauschalisierend als Natur bezeichnen könnte, „das Reich des Elementaren, die stumme Gesellschaft der Minerale, der Pflanzen und der niederen tierischen Organismen“ wie schon Holthusen 1980 erkannte; er fügte auch die moralistisch-humanistische Tendenz dieser Wende zum Elementaren hinzu: “[...] von wo aus man dann die menschliche Gesellschaft überhaupt als eine Harlekinade aus hoffnungslos verfilzten Irrungen und Wirrungen sieht, wo ‚niemand recht hat von uns‘.“ (Holthusen 1980: 902) Tatsächlich widmet sich Enzensberger schon früh dem Bereich des Natürlichen, Elementaren, Organischen usw. in Gedichten, die ihre von Menschen getrennte Selbstsuffizienz evozieren und ‚feiern‘: „Gepriesen sei die friedliche Milch, / ruhm dem Uhu, er weiß wie er heißt / und fürchtet sich nicht, Ehre dem Salz und dem erlauchten Wal, / und der barmherzigen Sellerie, gebenedeit unter den Köchen, die auf dem Teller stirbt. // Das zarte Erdherz, die Sellerie, / menschlicher als der Mensch, / frißt nicht seinesgleichen, / noch der Blitz, berühmt sei der Blitz, / oder meinetwegen der Dotter.“ („Ehre sei der Sellerie“, LS 62-63) In „Gespräch der Substanzen“ klingt eine anthropomorphisierende Perspektive durch, die paradoxerweise auf den Bruch, die Inkommensurabilität zwischen dem Humanen und dem Nicht-Humanen hinweisen soll: „warum kann ich nicht Konten und Feuer löschen, / abstellen die Gäste, die Milch und die Zeitung, / eingehn ins zarte Gespräch der Harze, / der Laugen, der Minerale, ins endlose Brüten / und Jammern der Stoffe dringen, verharren / im tonlosen Monolog der Substanzen?“ (LS 66) In dem langen Gedicht „Flechtenkunde“ aus dem Band *Blindenschrift* (1964) wird auf eine überraschend aktuelle Weise über das Wuchern der Flechte geschrieben: „II – Die Flechte beschreibt sich, / schreibt sich ein, schreibt / in verschlüsselter Schrift / ein weitschweifiges Schweigen: / *Graphis scripta*. // [...] IV – ‚Wer das lesen könnt!‘ / Leichter entziffert sich / der Bart, der Papyrus, / der Schattenriß, das Gehirn, / als diese trockene Lunge.“ (BS 71) Ihre „Zeit“ („die Flechte hat Zeit“) ist eine andere als die des Menschen, sie „achtete seiner nicht“ (BS 73). Diese Indifferenz dem Humanen gegenüber ist ein altes, vielleicht noch humanistisches Motiv; dass „das Reich des Elementaren“ zum Bereich des Anderen erklärt wird, ist hier als Bescheidenheitsgeste zu verstehen, zugleich auch als, wenn auch nostalgische, Bestätigung einer unüberwindbaren Trennung.

### **Belustigungen unter der Hirnschale: eine posthumanistische Poetik in der jüngeren Lyrik**

Obwohl solche kritischen Perspektiven gegenüber einer die menschliche Autonomie und ‚Humanität‘ unterminierenden und pervertierenden technologisch-instrumentellen Rationalität sowie Evokationen eines ‚anderen‘ nicht-humanen, natürlichen Bereichs auch weiterhin in der späteren und jüngsten Lyrik anwesend sind, fallen doch vor allem Verschiebungen in der Konfiguration zwischen humanen und nicht-humanen Lebensformen einerseits und im Bezug zum Technischen auf. Die alten Trennungslinien

zwischen den verschiedenen Bereichen weichen öfters einer Logik der Verschachtelung, Involvierung und Verschränkung, die Enzensbergers Einsichten in und Explorationen von Hybridität verraten. Dieser Hybridität, die als eine ursprüngliche und konstitutive entdeckt und erforscht wird, gilt nunmehr die Faszination, ja das durchaus alt-philosophische Wundern und Bewundern des älteren Dichters. Die Perspektive ist immer eine sich selbst als Position in Frage stellende, quasi unmögliche Position der Selbstbeobachtung des Menschlichen als eingebettet in und auf komplexe Weise verknüpft mit anderen lebendigen und künstlichen Formen, Strukturen und Apparaten. Hier liegt womöglich die Verbindung zwischen dem immer noch rücksichtslos aufgeklärten Impetus des Dichters und einem posthumanistisch orientierten Blick. Gelingt es ihm, einen dezentrierten, nicht-mehr-anthropozentrischen Blick auf das In- oder A-Humane zu werfen, der über die bloße Thematisierung oder die immerhin humanistische Reflexion menschlicher Endlichkeit, d.h. über die pascal'sche Perspektive des denkenden Schilfrohrs hinausgelangt? Oder über die nur-ironische der „Beobachtungen aus der Sicht einer anderen Spezies“ im letzten Band *Wirrwarr*: „Überall solche Zweibeiner, / die irgendwo hin wollen. / Von wenigen Haaren bedeckt, / tragen sie bunte Sachen, um nur nicht zu frieren. / Nur selten fallen sie um. / Wenn sie einander treffen / brummen und schnattern sie. / Unverständlicher Lärm. / Ob sie nach Futter suchen? / Manchmal halten sie inne, / als hätten sie etwas vergessen.“ (WW 20) Sie weicht aber öfters einer genuineren Selbstbefragung des beobachtenden, denkenden Bewusstseins: „Was da unaufhörlich tickt / und feuert, das soll ich sein? / Woher denn. Es ist nur diese graue Masse da drinnen. / Sie beobachtet mich, / ich beobachte sie. / Wir überraschen einander. / Nicht immer macht mein Gehirn / was ich will.“ („Unter der Hirnschale“, R 16)

An der Auswahl, die Enzensberger unter dem Titel *Natürliche Gedichte* herausgegeben hat, wird schon die Skala solcher Gedichte, in denen das Inhumane und ggf. eine posthumanistische Perspektive auf dieses Inhumane thematisiert wird, ablesbar. Sie erstreckt sich von fast klassischen Naturgedichten über Eulen, Elstern, und Fliegen, Kirschgarten, Kastanienbäume und Gras, über die Äolische Formen der Dünen, über Schachtelhalm, Sellerie, über Flechten und Sporen bis – vor allem in späteren Bänden – über Elemente wie Holz, Blei, Wasserstoff („H<sub>2</sub>O“) (R) und „Atomgewicht 12,011“ (GW), d.h. Kohlenstoff, der aufgrund seiner verbindenden Eigenschaften auch wohl als Grundlage irdischen und somit auch menschlichen Lebens aufgefasst wird. Vor allem die Verschiebung der Perspektive von traditionelleren Vorstellungen nicht-menschlicher (vom Menschen angeblich getrennter) Lebensformen oder Phänomene zum ‚Inhumanen‘ menschlicher Lebensformen selber lässt einen genuineren posthumanistischen Fokus vermuten. Manche spätere Gedichte Enzensbergers explorieren eben diese inhumane Materie oder Infrastruktur des Menschen, am liebsten jene Materie und bio-physiologischen Prozesse, die auch noch auf miraculöse Weise für den Bereich des psychischen, der Emotionen, Gedanken, des Selbstbewusstseins verantwortlich zu sein scheinen, wie Gedichte wie „Unter der Haut“ , „unter der Hirnschale“ oder „Limbisches System“ belegen. Hier lässt sich genauer prüfen, inwiefern

von einer posthumanistischen Perspektive gesprochen werden darf. So lange Natur (einschließlich der ‚eigenen‘) als das schlechthin Andere repräsentiert wird, das – ein alter auch bei Enzensberger hin und wieder auftauchender Topos – uns, der Welt des Menschlichen, völlig gleichgültig sei und „von mir/uns absehen“, und die Sprechinstanz als Instanz des Bewusstseins bzw. des Selbstbewusstseins eine klare Grenze zieht zwischen jener anderen Natur und der ideellen Wirklichkeit des Denkens, ist noch eine alte humanistische Perspektive im Spiel; eine erhabene zwar, die der Inkommensurabilität zwischen menschlichem Denkvermögen bzw. Sprache und jener anderen bzw. der nicht-psychischen Wirklichkeit oder dem Realen entspringt, die aber als erhabene noch konstitutiv ist für das humanistische Selbstbild und den Subjektbegriff. Das Staunen über diesen anderen Bereich kosmischen oder quasi-kosmischen Ausmaßes, der sich nicht nur außerhalb, sondern nicht zuletzt auch im ‚Innern‘ des menschlichen wie das Leben „unter der Haut“ befindet, geht noch sehr oft mit einer Cartesianischen Geste einher: „Dieses dunkle Universum“ so das Gedicht „unter der Haut“, „in dem es nicht denkt, nur pumpt, brodeln, / knetet, arbeitet, / während du schläfst: / Plutonische Unruhe, Erd- und Seebeben, / große Chemie, Katastrophen in dichter Packung“ (K 74-75). In „Balanceakt“, einem Gedicht aus dem gleichen Band *Kiosk* über das Wunder des Gehens und des Gleichgewichts – ein sehr oft als distinktives Merkmal des Menschen (oder allenfalls der Menschartigen) hervorgehobene Eigenschaft – heißt es: „Wie er das nur fertigbringt, / dieser hinkende Engel, / zu gehen, zu gehen, zu gehen, / jahrzehntelang, / auf zwei einsamen Beinen, / ohne ohnmächtig zu werden, / ohne den Waagrechten / anheim zu fallen.; [...] Tief im Innern des Schädels / der Kreiselkompaß, / ein wogendes Feld von Fühlern / im Labyrinth. / Der Körper weiß nicht / was er tut, wenn er geht. / Wüßte er es / er wäre verloren.“ (K 70-71) Kurz, die inhumane Wirklichkeit, ‚denkt‘ nicht – sie läuft automatisch ab, mit großer Präzision zwar, durch eine physische, biologisch-chemische Technologie, die das humane Selbstbewusstsein in Verlegenheit bringt. Auch wenn über Kohlenstoff gesagt wird „... daß nichts von dem was lebt ohne es lebt – / niemand außer denen, die alles wissen wollen, / wäre darauf gekommen, und jetzt wissen wir, / was wir damit, daß wir es wissen, // anfangen sollen, nicht.“ („Atomgewicht 12,011“; GW 129)

Ebenfalls in *Kiosk* lautet der Schluss des Gedichtes „Bifurkationen“: „Nicht zu fassen, / schon zu reichhaltig für dieses Spatzenhirn/ dieses x-beliebige Glied / einer infiniten Serie, die sich hinter dem Rücken/ dessen, der da, statt zu denken, / gedacht wird, entwickelt, / verästelt, verzweigt.“ (K 72) Der Unterschied mag gering scheinen, aber die klare Trennungslinie oder ‚Bifurkation‘ – die von Whitehead in *The Concept of Nature* (1920) stark kritisierte ‚bifurcation of nature‘, die Aufspaltung der Natur in der westlichen Philosophie – wird hier, obwohl sie scheinbar auch bestätigt wird, unterlaufen, indem an der Stelle der dualistischen Zäsur ein System von Verzweigungen tritt und das Denken sich nicht nur auf einer Seite befindet, sondern im ganzen Bereich der sich verästelnden, verzweigenden Wirklichkeit „gedacht“ wird bzw. denkt, einschließlich in jenem Spatzenhirn, mit dem wohl das Gehirn des homo sapiens gemeint ist, d.h.

dieses x-beliebige Glied einer infiniten Serie, die sich hinter dem Rücken des anthropozentrischen humanistischen Subjekts, „entwickelt, verästelt, verzweigt.“ In „H20“ (R 33) – über Wasser als Basiselement allen Lebens – heißt es: „Auf diese Verbindung / wäre keiner von uns gekommen. / Schon deshalb nicht, / weil unser Gehirn, / gäbe es kein Wasser, nicht dächte. / [...] Eine Laune der Natur, eine vom Himmel fallende Wohltat, / die wir uns einverleiben, / natürlich, in der wir baden, / endlich gedankenlos / wie die Forellen.“ Die Tiermetapher für den Menschen rückt das Humane aus seiner Sonderstellung in die Reihe anderer Lebensformen; aber relevanter dürfte die Innen/Außen-Perspektive sein, die das menschliche Dasein als eine jenes lebensnotwendige Element ‚einverleibende‘ und zugleich in ihm aufgenommene und aufgehobene Lebensform erscheinen lässt. In dem unmittelbar im Rebus-Band folgenden Gedicht „Rätsel“ wird diese „gedankenlose“ Teilnahme am Elementaren, die sich zugleich als ein blinder Fleck dem menschlichen Bewusstsein und der Beobachtung entzieht, mit einer anderen Natur-Metapher veranschaulicht: „Ein Meer größer als das Meer, / und du siehst es nicht. // Ein Meer, in dem du schwimmst, / und du spürst es nicht. // Ein Meer, das in deiner Brust rauscht, / und du hörst es nicht [...]“ (R 34).

Anstelle von Abgrenzungen oder klaren Trennungslinien zwischen den Bereichen der Natur, des Menschlichen und – noch kaum erwähnt – der Technik, treten in den jüngeren Gedichten Kontinuitäten oder doch eine Art Kontiguität, die sich jedoch nicht so leicht vereinheitlichen, und noch weniger leicht beobachten und thematisieren lässt und die einen hybriden, ursprüngliche Komplex natürlicher, biologischer, physisch-chemischer Prozesse, anatomischer Mechanismen und Konstruktionen sowie kultureller Technologien bildet. Die Verschränkung, oder genauer: die Verflechtung von Natur und *Technè* (Technologie und Kunst) wird in einigen Gedichten artikuliert, wobei die von Wolfe erwähnte Dimension des Prothetischen, d.h. der Mensch als „prothetische Kreatur“, zugleich auch die Dimension der Technologie und der ‚Intelligenz‘ der inhumanen Natur in den Vordergrund tritt.

Menschliches Dasein wird in einigen Gedichten wie etwa „das Augenglas“ oder „Curriculum vitae“ (einem Gedicht über Schuhe; LL 70) wörtlich aus der Perspektive einiger Prothesen, wie etwa Brille oder Schuhe, die sich als fast unverzichtbare, mit der Existenz verschränkte fast konstitutive Akteure erweisen, betrachtet. Aber wichtiger sind wohl die vielen Beispiele, wo anatomische, chemische oder sonstige physische Phänomene als Ur-Technologien der Natur in den Blick gerückt werden, wie etwa in dem Gedicht „A“, das vom Wunder des Sprechens handelt, „Technik“, so das Gedicht „mit dir verglichen, / ist Pfuscher, Schrott, Gerümpel“. Manche Gedichte von Enzensberger, die anatomische Gegenstände oder physiologische Prozesse zum Ausgangspunkt nehmen, gleichsam als Thema, ließen sich ohne den Titel als Leseschlüssel nicht unbedingt auf einen klar umrissenen Begriff bringen oder als Repräsentation dieses oder jenes identifizierbaren physischen Phänomens wiedererkennen. Wenn Enzensberger das Objekt der anatomisch-physiologischen Beschreibung dennoch deutlich identifiziert, etwa durch einen Titel wie „Zungenwerk“ (ZM 36) oder „Limbisches System“



(ZM 97) oder „Unter der Hirnschale“ (R 16), so geht es ihm vor allem um den Schock, der durch die Spannung wenn nicht Inkongruenz zwischen der analytisch zerlegenden, ausführlichen Beschreibung der anatomischen Mechanik und deren als evident hingenommenem Effekt, Atmen oder Sprechen etwa, bewirkt wird. Die Darstellungen, die als Repräsentationen zweiten Grades, als Ekphrase also zu lesen sind, da man sich vorstellen könnte, wie der Dichter sich darum bemüht hat visuelle Darstellungen, anatomische Bilder und ggf. Röntgenaufnahmen oder sonstige Einblicke unter der Haut auf dem Monitor des Operateurs sprachlich wiederzugeben, lösen öfters einen noch anderen – wirklich posthumanistischen – Effekt aus.

Sie öffnen einen Raum in der Sprache, der sich als unheimliche Exteriorität zwischen unsere vertraute Innen- und Außenwelt zwingt, gleichsam als ein Drittes, das die Koordinaten unserer internen und externen Wirklichkeitswahrnehmung und Datenverarbeitung außer Kraft setzt. Die Arbeit der Zunge etwa wird in „Zungenwerk“ fast zum Fremdkörper, der sich im Innern des Subjektes – des eigenen und des Anderen – auf eine nicht nachvollziehbare Weise um unser Verstehen bemüht, wobei das Verstehen als ein profanes Mirakel am Horizont menschlicher Vergänglichkeit erscheint, etwas für uns ‚schwer verständliches‘, das sich ereignen kann durch die mühselige Iteration des Zungen-Organons: „Dein seltsamer, stockender Singsang, / jahrzehntelang fortgesetzt, / und der Singsang des Anderen – / Flüstern, Summen, Keuchen, Stammeln – wirre Wirbelstürme im Luftmeer: [...] Fasern, Membranen werden erregt, / immer so fort, innen, im Andern, arbeitet es, / es arbeitet, innen, in dir: // eine Polsterpfeife, ein Zungenwerk, / unberechenbar, schwer verständlich, ein chaotischer Oszillator, / immer so fort, bis ihr versteht, / oder bis euch die Luft ausgeht.“ (ZM 36-37) Erstaunlich, dass zwei chaotische Systeme wie Ich und der Andere immerhin kommunizieren können, dank eines „chaotischen Oszillators“ also, dem das Sprechen und Verstehen-Lassen angeblich hin und wieder gelingt – die ‚flinke Zunge‘ als „chaotischer Oszillator“: Enzensbergers Vorliebe für die Chaostheorie bleibt so groß wie seine Lust am poetisch-metaphorischen Spiel mit den Konzepten, die auf witzige Weise mit ihrem semantischen Potential kurzgeschlossen werden. Das alles klingt fast wie ein Apparat, eine prothetische Technologie, ohne die jenes durchaus ideelle und humane Phänomen des Austauschs, des Gesprächs, der Verständigung nicht möglich wäre. Dass es so etwas wie eine Sprache gibt, die vermeintlich Bedeutungen, Kommunikation, Verstehen produziert, bleibt ein Wunder (das Enzensberger sowohl mit religiösem Vokabular als auch augenzwinkernd mit Anspielungen auf systemtheoretische Begriffe wie Autopoiesis und emergente Selbstorganisation bezeichnet), so wie überhaupt die psychische Realität und die mit ihr verknüpften Phänomene wie Identität oder Ich von Enzensberger als miraculös oder erstaunlich empfunden werden. Die prekäre, finite Qualität von philosophisch-anthropologischen, human(istisch)en Konzepten und Kategorien wie „Ich“ oder „Ego“ sowie deren Abhängigkeit von einer angeblich inhumanen und in mehreren Bedeutungen prothetischen, technischen Infrastruktur wird leitmotivisch in mehreren Gedichten reflektiert, das Humanum zugleich

mit religiösen (sogar biblischen) Verweisen in seine Sterblichkeit zurückgewiesen. In „Salomonisch“ schimmert auch das technisch-biomedizinische Interface durch, das menschliches Leben in seiner Fragilität unterstützt aber auch zu einer nicht-exklusiven Lebensform unter anderen reduziert:

Psyche, Ego, Identität – / ziemlich fremde Wörter. / Je mehr du herumbohrst / in diesem Sumpf,  
/desto sinnloser. / Wie schon gesagt, Prediger 1,2, / alles ganz eitel. //  
Nichtigkeit, hohles Ei, aus dem immerzu neue / fragile Wunder schlüpfen. Wahrnehmungen, haut-  
nah: / Das Gemurmel der Fingerspitzen. / Etwas das warm und feucht ist. Blendender Schmerz.  
/ Plötzlicher Flash / in der Nervenbahn. //  
Input/Eingabe/Eingebung. / Winzige Härchen im Labyrinth, / wie ein Kornfeld gebeugt / von  
musikalischen Stürmen, rasch vergeßnen / geflügelten Silben. //  
Vorbeihuschendes, / Turbulenz in der Kaffeetasse. / Auflösungsvermögen / unerhört, Farbscan,  
/ Zoom, Zeitraffer – / einmalig das Ganze, / wie zum erstenmal / und alsbald erloschen. / Gebe-  
nedeit / sei die Nichtigkeit. (R 18-19)

Das Phänomen der Emergenz ist das eigentlich Erstaunliche, Mirakulöse das Enzensberger immer wieder thematisiert; unmöglich ist es, den Ursprung sämtlicher ‚Systeme‘ des Lebens zu erforschen, ebenso unfassbar deren weitere emergente Verwandlung: „Die Andacht des Anfangs ist dir abhanden gekommen“ heißt es am Ende des schon erwähnten Gedichtes über das Sprechen „A“. „Eine Omega – eine wie auch immer geartete eschatologische oder teleologische Perspektive – sei nicht in Sicht“. Allenfalls lässt sich eine posthumane Zukunft, eine radikale Metamorphose ahnen: „Der Schmetterling, / der sich aus diesem Gedrängel / erheben soll, / gehört einer Art an, / von der wir nichts wissen.“ („Die Grablegung“, K 129)

## Post- und Transhumanismus

Im letzten Teil dieses Aufsatzes möchte ich auf einige Gedichte eingehen, die auf sehr verschiedene Weise posthumanistische und transhumanistische Perspektiven artikulieren. „Abwegiger Wunsch“ (ZM 102-103) ist sowohl der Titel als (angeblich) auch das erste Wort eines Gedichtes; „abwegig“ heißt der „Wunsch“, in „etwas“ [...] langsam, / allmählich, ruhig zu versinken“. Das hier im Zitat Ausgeklammerte ist die in der syntaktischen Klammer eingeklammerte Ekphrasis jenes „Etwas“, das als Objekt bzw. Ziel des Wunsches, ‚in etwas zu versinken‘ beschrieben wird. In vier fünfzeiligen Strophen wird eine vor allem visuelle Darstellung entfaltet, die wohl kaum begrifflich entziffert oder synthetisiert werden kann. „Etwas“ lebendiges, ein pulsierendes Leben ohne fixierte Form – ein „nasse[r], winzige[r] Wirrwarr“ – scheint es zu sein: Abwegiger Wunsch // Allmählich in etwas, das sich verzweigt, / spiralig teilt, spitz oder kahnförmig sprießt/ fahlgelb, ockerfarben, grünlich braun, / das sich aufrichtet, peitschengleich streckt, / senkt, anschmiegt, schopffartig häuft; [...]“. Eine Lektüre, die eine von der herme-

neutischen Lust am Entziffern genährte begriffliche Identifikation – z.B. als ‚Rebus‘ bestimmter Scanner- oder Nanobilder von innerkörperlichen Prozessen – zurückweist, könnte immerhin auf das alternative Nicht-Konzept des organlosen Körpers von Gilles Deleuze und Félix Guattari (1980/1992) zurückgreifen. Dann artikuliert das Gedicht einen Regressionswunsch, der sich einen Weg in ein Reales zu bahnen versucht, das sich noch gerade imaginieren lässt als ein Seinsbereich jenseits oder diesseits aller bekannten organischen Lebensformen. Was evoziert wird, ist eine infra- oder sogar inhumane Wirklichkeit, deren überbordende Materialität und fraktale rhizomartige Dimension, so das Gedicht, kein Ende nimmt, weder zeitlich noch räumlich abzugrenzen ist und keinem Vorbild oder Prätext zu entsprechen scheint, auf die eine Ekphrase zurückgreifen konnte, weil das Leben, das hier beschrieben wird, sich nicht mit den Eigenschaften des Körpers als eines bestimmten organisierten Systems oder Organismus deckt, d.h. sich nicht als eine Konstruktion, eine Form, die dem Körper aufgezwungen wird und den Organen bestimmte Funktionen zuweist, verstehen lässt.

Die Abwegigkeit des Wunsches zielt vielleicht nicht nur auf den kaum definierbaren Fluchtpunkt des Wunsches, sondern zunächst auf die Methode, die Vorgehensweise selber, die notwendigerweise eine verfehlte, irrsinnige, abwegige sein muss, wenn der Wunsch sich wirklich objektivieren und fixieren wollte. Die Abwegigkeit, das Falsche, bezieht sich womöglich auf die bloße Diskursivierung selber, auf die semantisierende signifikative Sprache, die sich in Bereiche des Lebens vorantastet und eine Exteriorität durchquert, die sich ihrer (humanen) Symbolisierung entzieht. Die syntaktische Struktur des Gedichtes schiebt die Artikulation des Selbstauflösungswunsches in einem langen, das Objekt oder Ziel in einer Kette von Nebensätzen beschreibenden Satz auf; das Subjekt des Wunsches fehlt, es erscheint nur in der eigenen Negation, die jenen Wunsch selber betrifft, allmählich und ruhig in dieses formlose Etwas zu versinken. Paradoxerweise ist der organlose Körper etwas, das immer erst noch geschaffen werden muss, zugleich schon da ist und dennoch nie erreicht werden kann: „Den organlosen Körper – so noch einmal Deleuze und Guattari – erreicht man nie, man kann ihn nicht erreichen, man hat ihn immer angestrebt, er ist die Grenze. Man sagt: was ist der organlose Körper – aber man ist bereits auf ihm [...]. Auf ihm schlafen wir, auf ihm wachen wir auf [...]. Wir dringen in ihn ein und werden von ihm durchdrungen.“ (Deleuze & Guattari 1980/1992: 206) Als Immanenzfläche hingegen ist der organlose Körper in gewisser Weise schon immer gegeben, da der „Körper niemals deiner oder meiner ist... Er ist immer ein Körper.“ (Deleuze & Guattari 1980/1992: 225) Das bedeutet: Es geht nicht um ein personales Ich, sondern im Gegenteil eher um dessen Auflösung, die Intensitäten, die auf dem Körper zirkulieren, sind unabhängig von der Person. Die Sprache des Gedichtes widersetzt sich dem Wunsch nach „etwas“, indem sie die informale Materie, das undefinierte ‚Fleisch‘ sozusagen, dem ordnenden Zugriff entzieht. Es ist die Sprache der Literatur, vielleicht in einem emphatisch modernen Sinne, ein Gleiten des Signifikats unter den Signifikanten, ein metonymisches und (kaum) metaphorisches Verschieben und Ersetzen, die ekphrastische Darstellung verharrt in

einer endlosen Katachrese. Vielleicht zeigt es das primär atmende, lebendige System der inhumanen Sprache, deren Signifikantenketten sich in immer neuen seriellen Wiederholungen und Variationen fortsetzen, fortpflanzen, wuchern und deren Verweisen das Bedeutete, Gemeinte, das Ding („Etwas“) niemals erreichen: posthumanistisch, weil infra- oder prähumanes in den Blick genommen wird? Ist Wünschen also etwas exklusiv Humanes?

Während Enzensberger sich hier weit an die Grenzen des Sagbaren bezüglich des nicht-organisierten und -differenzierten Lebendigen (dessen, was Agamben im Unterschied zum Begriff des *bios* als *zoè* bezeichnet; Agamben 1995/1998) und des mit ihm verknüpften, aus ihm oder durch ihn ‚emergierenden‘ und wieder auf ihn als Fluchtpunkt hinsteuernenden (menschlichen?) Verlangens vorantastet, springt in *Rebus* ein Gedicht heraus, das an die früheren Porträts aus dem Band *Mausoleum* erinnert: „Zur Erinnerung an Professor Kurzweil (1926 -)“ (R 48-49). Wer ist dieser Kurzweil? Das Gedicht lässt kaum Zweifel darüber entstehen, dass es sich um Ray Kurzweil handelt.

Raymond „Ray“ Kurzweil „ist ein US-amerikanischer Autor, Erfinder, Futurist und Leiter der technischen Entwicklung (Director of Engineering) bei Google LLC. Er gilt als Pionier der optischen Texterkennung, Sprachsynthese (computervorgelesene Texte), Spracherkennung, Flachbettscannertechnologie und im Bereich elektronischer Musikinstrumente, insbesondere der Keyboards. Als bekannter Sachbuchautor schreibt er u.a. über Gesundheit, künstliche Intelligenz (KI) Transhumanismus, technologische Singularität und Zukunftsforschung. Außerdem gilt er als der berühmteste Vertreter des technologischen Posthumanismus.“<sup>4</sup> Sein Name als Post- bzw. Transhumanist ist verbunden mit der Überzeugung, dass menschliche Intelligenz in der Zukunft durch Künstliche Intelligenz ersetzt werden kann – diese Intelligenz soll (im Gegensatz zu der menschlichen, die ihrem sterblichen Körper verhaftet ist) ‚unsterblich‘ sein: Aber dann, wenn er im Badezimmer / sein Ebenbild sieht, / wirkt er sehr unzufrieden. / Daß er ein Säugetier ist, / mißfällt ihm. Wozu das alles: / Verdauung, Hormone, / Zahnplomben! Dieser Körper: / als Betriebssystem unzulänglich! / Er weiß es besser. Eine neue Software, / und man kopiert sich / auf einen Memorystick. / Es ist eine Art digitaler Ewigkeit, was ihm vorschwebt. // Nur die Löschaste fehlt. / Falls er uns überleben sollte, geschrumpft / auf einen winzigen Prozessor: / Wir hätten nichts dagegen.“ (R 48-49). Obwohl die Ironisierung von Kurzweils transhumanistischen digitalen Unsterblichkeitsphantasien für sich spricht, stimmt an diesem Gedicht etwas nicht. Der Titel „Erinnerung an...“ lässt sich noch leicht als ironische Antizipation von Kurzweils (abwegigem?) Wunsch deuten, die Unzulänglichkeiten des irdisch-körperlichen-vergänglichen Daseins einmal transzendieren zu können (der Fluchtpunkt heißt ‚Singularity‘); nur stimmt das Geburtsjahr nicht: Kurzweil ist Jahrgang 1948. Es gibt allerdings einen Professor Kurzweil, der 1926 geboren wurde: Es ist der erst vor kurzem verstorbene tschechische Mathematiker Jaroslav Kurzweil, ein berühmter Spezialist auf dem Gebiet

<sup>4</sup> ([https://de.wikipedia.org/wiki/Raymond\\_Kurzweil](https://de.wikipedia.org/wiki/Raymond_Kurzweil); abgerufen am 2.5.2022)

der Differenzialgleichungen (Erfinder des Henstock-Kurzweil-Integrals), der 2006 die höchste wissenschaftliche Unterscheidung Tschechiens – the Chech Brain, Tschechisches Köpfchen – für sein Lebenswerk empfangen durfte und als solcher dem begeisterten (Amateur-) Mathematiker und ‚Zahlenteufel‘ Enzensberger zweifellos bekannt gewesen ist. Ein Irrtum des Dichters ist eher unwahrscheinlich, zumal das Gedicht mit unverändertem Titel auch in spätere Sammelbände aufgenommen wurde. Hinter den esoterischen Phantasien des in seiner beschränkten und endlichen menschlichen Hülle unglücklichen „Ray“ taucht das Schattenbild des (wie der kaum jüngere Enzensberger) bis ins hohe Alter aktiv denkenden und arbeitenden Jaroslav auf. Der Schluss des Gedichtes erhält somit noch eine leicht abgewandelte Bedeutung.

Enzensbergers Skepsis solchen transhumanistischen Visionen eines entkörperlichten und digitalisierten Fortlebens gegenüber schließt nicht aus, dass auch er, der aufgeklärte Posthumanist, manchmal über eine ‚transzendente‘ schwerelose Perspektive diesseits oder jenseits des eigenen Gehirns sinniert, allerdings als Perspektive auf das geringfügige Gewicht des Humanen; oder genauer: auf die Unbedeutendheit des anthropozentrischen Subjekts, das Ich sagt und Geschichte zu schreiben glaubt, wo es doch – wie Foucault schon mahnte – verschwinden werde „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“ (Foucault 1966/2008: 463).

Blauwärts

Hinter der Nebelwand im Gehirn/ Gibt es noch andere Gegenden, / die blauer sind, als du denkst. //  
Wie klein sähe die Geschichte aus, / von oben gesehen. Kühl und hell, / schwerelos ginge dein  
Atem dort, //

Wo dein Ich nichts wiegt. (BW 127)

## Literatur

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, California: Stanford University Press (Originalwerk veröffentlicht 1995).
- Agamben, G. (2004). *The Open. Man and Animal*. Stanford, California: Stanford University Press (Originalwerk veröffentlicht 2002).
- Braidotti, R. (2014). *Posthumanismus. Jenseits des Menschen*. Frankfurt a. M.: Campus (Originalwerk veröffentlicht 2013).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (II). Berlin: Merve (Originalwerk veröffentlicht 1980).
- Enzensberger, H.M. (1960, Neuauflage 1999). *Landessprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als LS).
- Enzensberger, H.M. (1960, Neuauflage 1999). *Blindenschrift*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als BS).
- Enzensberger, H.M. (1975). *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Enzensberger, H.M. (1991). *Zukunftsmusik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als ZM).
- Enzensberger, H.M. (1995). *Kiosk. Neue Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als K).
- Enzensberger, H.M. (1999). *Leichter als Luft. Moralische Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als LL).

- Enzensberger, H.M. (2003). *Geschichte der Wolken. 99 Meditationen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als GW).
- Enzensberger, H.M. (2004). *Natürliche Gedichte*. Berlin: Insel Verlag.
- Enzensberger, H.M. (2007). *Zu große Fragen: Interviews und Gespräche 2005-1970*. Herausgegeben von R. Barbey. Mit einem Nachwort von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.
- Enzensberger, H.M. (2009). *Rebus. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (abgekürzt als R).
- Enzensberger, H.M. (2013). *Blauwärts*. Berlin: Suhrkamp Verlag (abgekürzt als BW).
- Enzensberger, H.M. (2020). *Gedichte 1950-2020*. Berlin: Suhrkamp.
- Enzensberger, H.M. (2020). *Wirrwarr*. Berlin: Suhrkamp (abgekürzt als WW).
- Foucault, M. (2008). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. In M. Foucault, *Die Hauptwerke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1966).
- Herbrechter, S. (2013). *Posthumanism. A Critical Analysis*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Holthusen, H.E. (1980). Chorführer der neuen Aufklärung. Über den Lyriker Hans Magnus Enzensberger. *Merkur*, 34, 896-912.
- Ludwigs, M. (2020). *Ach! Amerika. Hans Magnus Enzensberger anders betrachtet*. Darmstadt: wbgAcademic.
- Marder, M. (2013). *Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.
- Melin, Ch.A. (2003). *Poetic Maneuvers. Hans Magnus Enzensberger and the Lyric Genre*. Evanston: Northwestern University Press.
- Whitehead, A.N. (1920). *The Concept of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

MIRA SHAH

## MIT PILZEN DENKEN: FUNGALE ÄSTHETIKEN DES POSTHUMANEN IN THEORIE, KUNST, LITERATUR UND FILM

**ABSTRACT:** Pilze trenden: Sowohl in der zeitgenössischen Kulturtheorie und Philosophie als auch in Kunst, Literatur und Film tritt das Fungale als eine Denkfigur auf, die den Herausforderungen unserer anthropozänen Gegenwart besonders entgegen zu kommen scheint. Der Beitrag vollzieht zunächst nach, wie und zu welchem Zweck diese Denkfigur in Rahmen neomaterialistischer und posthumanistischer Positionen in der Theorie und in der populären Wissenschaftsliteratur in Merlin Sheldrakes *Entangled Life* verhandelt wird, und arbeitet heraus, was sie für Diskurse um posthumane Subjekte und Ästhetiken liefern kann. Im Anschluss wird beispielhaft an Texten von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Melle, Peter Handke, Richard Powers und Martin MacInnes, an einer Video-Installation und an dem Horrorfilm *In the Earth* analysiert, wie eine Aisthesis des Fungalen als posthumanistische Ästhetik zum Einsatz kommt. Die epistemische, ästhetische und poetologische Reflektion der Denkfigur des Fungalen am Ende des Anthropozäns wird dabei als ein ‚becoming fungal‘ untersucht, dessen Potenzial nicht nur in einer neuen Perspektive auf die Rolle des Menschen in einer kollaborativen, wandelhaften Ökologie liegt, sondern auch in einem das menschliche Selbstbewusstsein nicht unbeschadet lassenden Neuerverständnis epistemischer Prozesse, kognitiver Phänomene und posthumanen Entanglements.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Pilze, Denkfigur, Neomaterialismus, Anthropozän, Literatur und Wissen

### THINKING WITH MUSHROOMS: FUNGAL POSTHUMANIST AESTHETICS IN THEORY, ART, LITERATURE AND FILM

**ABSTRACT:** Mushrooms are trending: contemporary cultural theory and philosophy as well as the arts, literature and film sprout the fungal; a figure of thought which seems to be particularly useful to meet the challenges of our Anthropocene present. This contribution traces how and to which intend this figure of thought is used within the frame of New Materialist and Posthumanist thinking, as well as in Merlin Sheldrakes popular science book *Entangled Life*. It reflects on what this figure of thought can contribute to discourses around posthuman subjectivity and aesthetics. This paper then turns to examples of how a fungally inspired aisthesis is employed as a Posthumanist aesthetics in texts (by Hugo von Hofmannsthal, Thomas Melle, Peter Handke, Richard Powers and Martin MacInnes), in a video installation and in the horror film *In the Earth*. The epistemic, aesthetic and poetological reflections of the fungal at the end of the anthropocene is concludingly discussed as a ‚becoming fungal‘,

---

Mira Shah, Goethe-Universität Frankfurt am Main, shah@lingua.uni-frankfurt.de

as not only delivering new perspectives on humanity's role in collaborative, processual ecologies, but also as the beginning of the new understanding of epistemic processes, cognitive phenomena and posthuman entanglement which will not leave human self-esteem untouched.

KEYWORDS: Fungi/Mushrooms, figure of thought, new materialism, Anthropocene, literature and knowledge

## Going Fungal – Pilze trenden

„Some trends go viral. I started to reflect on what it would mean to go fungal“, so beschreibt der Biologe Merlin Sheldrake in *Entangled Life* (2020: 218) den Schritt hin zu seiner Beschäftigung damit, *How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds, and Shape our Futures*. Um den Trend zum Fungalen zu finden, muss man nicht erst in Sheldrakes Sachbuch blicken. Pilze, oder genauer: die Fruchtkörper, die auf Deutsch den gleichen Namen tragen wie das ganze große und diverse Reich der Fungi, zieren seit einiger Zeit in emblematischer Form T-Shirts, Stoffbeutel, Kissen und ähnliche Druckkleinkunst. Pilze und Pilzwissen zirkulieren auch im literarischen Druck, zum Beispiel in den *Pilzen* (2015) der Naturkunden-Reihe von Matthes & Seitz, den Aquarell-Pilzstudien des eigentlich als Insektenforscher bekannten Jean-Henri Fabre. Sie werden dramatisiert, beispielsweise in *Der Pilzkurs*, eine Diplomproduktion der Zürcher Hochschule der Künste, die folgendermaßen warnt und wirbt: „Es ist wirklich unklar, ob Ihnen dieser Kurs dabei helfen wird, die Welt zu retten. Absolut unklar. Kommen Sie aber trotzdem“ (Fritsch 2021: 30). In einer der jüngsten Hochglanz-Iterationen des Star-Trek-Franchise retten die Pilze tatsächlich die Welt, nein gar das Universum: Die neueste nicht allein interstellare und intergalaktische, sondern sogar interuniversale Technologie ist hier ein Sporenantrieb, mit dem das Raumschiff *Discovery* unter Körpereinsatz des nach einem umtriebigen amerikanischen Mykologen und Pilzunternehmer benannten Chefingenieurs Paul Stamets das ‚Myzeliumnetzwerk‘ des Universums bereisen kann (Sheldrake 2020: 218ff.; „Star Trek: Discovery“, Wikipedia). 2021 kündigte das Modelabel Hermès sogar eine Handtasche an, die nicht mehr aus Tierleder, sondern aus ‚Sylvania‘, einem lederähnlichen Pilzprodukt, gefertigt werden sollte. Diese ‚Myzeliumversion‘ eines klassischen Taschenmodells dient dem Nachhaltigkeits-Update des ursprünglich für Lederwaren bekannten Modeunternehmens. Sie entspringt aber auch der materialtechnischen Forschung an den Möglichkeiten, die das Reich der Pilze bietet, und signalisiert den Trend zur Kooperation, der wiederum im Trend zum Pilz sprießt: Hermès arbeitet bei diesem Produkt zusammen mit MycoWorks, einer Firma, die der Künstler Phil Ross gemeinsam mit der Literaturwissenschaftlerin und Performancekünstlerin Sophia Wang 2013 gegründet hat, um „mycotecture“, d.h. die Kunst des Designs und Bauens mit Myzelium, profitabel zu machen (MycoWorks Website). MycoWorks



versammelt auf seiner Firmen-Website nicht nur Unternehmens- und Produktinformationen, sondern auch unter dem Begriff der ‚Ressourcen‘ kulturtheoretische und wissenschaftliche Texte rund um Pilze, darunter natürlich: Anna Lowenhaupt Tsings *The Mushroom at the End of the World*, das den Pilzen folgt, um nachzudenken (Tsing 2015: viii). Mit Pilzen lässt sich offenbar derzeit gut denken sowie unser historischer Moment adäquat wahrnehmen und gestalten. Diesem Trend zum Pilz sowie der epistemischen und ästhetischen Produktivität des ‚going fungal‘ möchte ich nun folgen und darüber reflektieren, wie der Pilz als Denkfigur in der Theorie gebraucht wird und wie darauf basierende fungale Ästhetiken des Posthumanen in Kunst, Literatur und Film zum Einsatz kommen.

### Die Denkfigur des Fungalen

Tsings sozialanthropologisches Buch, das mit Matsutake-Pilzen und ihren Sammler\*innen von den Bedingungen und Möglichkeiten unserer sozial, ökonomisch und ökologisch prekären Welt erzählt, stellt in gewisser Weise den Auftakt dar für das Denken mit Pilzen, für die Denkfigur des Fungalen in posthumanistischen Diskursen. Wer heute mit Pilzen denkt, bezieht sich mindestens implizit auf Tsings kapitalismuskritische Studie der komplexen Warenkette des Matsutake. Zwei Gründe für die Eignung des Fungalen für posthumanistisches Denken und posthumane Ästhetiken springen sogleich ins Auge. Zum einen, so Tsings Argument, entspricht die Figur des Pilzes, nimmt man den Matsutake als Paradigma, unserer Zeit und ihrer ‚Dritten Natur‘: Der Pilz transzendiert die humanistische, moderne Trennung von Natur und Kultur und wächst dort, wo einmal erste Natur – dem Auftreten der Spezies Mensch vorgängige ökologische Beziehungen – war und dann zweite Natur – die kapitalistische und industrielle Transformation der Umwelt – stattgefunden hat, so dass nun nur noch jene nature/cultures überleben (Tsing 2015: viii), die in Verbindung stehen mit dem bei Tsing so genannten postkapitalistischen Zustand von „world ruination“ (Tsing 2015: 18). Dieser resiliente Pilz als Symbol anthropozäner Prekarität steht bei ihr zum einen für die stetige Kontamination von Natur- und Kultur-Kategorien, die das humanistische Denken fundieren, und zum anderen für die naturkulturelle Beziehungsdichte, in die alle Lebensformen eingebunden sind.

Zum anderen ist ‚der Pilz‘ vielfältig. Hinter dem deutschen Wort ‚Pilz‘ können sich im allgemeinen Sprachgebrauch verstecken: der gleichnamige Fruchtkörper mit Stiel und Kappe; das Myzel, d.h. der eigentliche, aus fadenförmigen, Hyphen genannten Zellen bestehende und hinsichtlich seiner Ausbreitung kaum begrenzte Pilz im Boden, Holz oder in der Wand; aber auch die Backhefe ist ein Pilz und der Schimmel sowie die im Englischen so schön irreleitend ‚ringworm‘ genannte Dermatophyose. Der von Karen Barad (2015) zum philosophischen Nachdenken über das ‚natürliche Queering‘

von Identitäten benutzte Schleimpilz dagegen ist eigentlich keiner. Aber der Schleimpilz teilt mit den ‚echten‘ Pilzen die für posthumanistisches und neomaterialistisches Philosophieren so attraktiven Eigenschaften und Tendenzen: Weder Pflanze noch Tier, sondern ein Drittes, sind die Pilze mit den drei Ks von kollektivem, kontaminierendem und kollaborierendem Verhalten ausgestattet, das Eindeutigkeiten verunreinigt. Als Lebensform sind sie überwiegend zur Symbiose bestimmt, wie sie sich beispielsweise im Mykobiont der Flechten und als Mykorrhiza, als Zusammenschluss von Pilz und pflanzlichem Feinwurzelsystem, zeigt. Das Wort ‚Symbiose‘ wurde sogar aus der Forschung an Flechten heraus geprägt, so dass Sheldrake davon spricht, Flechten seien der „gateway organism“ zur Idee der Symbiose (Sheldrake 2020: 82). Pilze scheinen daher wie gemacht, um jene Multispezies-Geschichten zu erzählen, die von Donna Haraway bis zu Tsing und Barad die Sackgassen anthropozentrischen Denkens überkommen sollen, indem sie die Verwobenheit (das ‚Entanglement‘: Haraway 2016: 58ff.), die Prozesshaftigkeit (‚Becoming‘, ‚Becoming-with‘: Braidotti 2013: 67ff.; Haraway 2009, in Bezug auf ‚Becoming‘ bei den Stichwortgebern Gilles Deleuze/Félix Guattari Bruns 2007: 704-705) und die Uneindeutigkeit (‚Indeterminacy‘, ‚Queering Identity‘, ‚Nonidentity‘: Barad 2003: 816-820; Barad 2015; Bennett 2010: 14-16) von Lebensformen und -weisen aufzeigen.

Sheldrake weist in *Entangled Life* noch auf einen dritten Grund hin: Pilze sind viel älter als Menschen oder andere Tiere und sogar als Pflanzen; sie sind überall und können sogar dort und dann leben, wo diese es nicht (mehr) können. Sie bieten ein Modell des ganz wesentlich Anderen an, das uns stärker herausfordert als die Kategorien von Tieren und Pflanzen, die wir uns leichter anthropomorphisieren können: „Despite their nearness“, so Sheldrake, „fungi are so mystifying, their possibilities so *other*. Should this scare us off? Is it possible for humans, with our animal brains and bodies and language, to learn to understand such different organisms? How might we find ourselves changed in the process?“ (Sheldrake 2020: 24).

Sheldrake will seinen Leser\*innen nicht nur möglichst viel über das Reich der Fungi und ihre Bedeutung mitteilen, sondern es geht ihm dezidiert darum, wie die Beschäftigung mit Pilzen, diesen dem Menschen so unähnlichen Organismen, das Denken beeinflusst. Die Begegnung mit Pilzen lassen den Beobachter nicht unverändert, und dies nicht nur, wenn er über die Grenzen ‚klassischer‘ biologischer Forschung hinausgeht: Sheldrake nimmt beispielsweise zu Studienzwecken LSD ein, in der Hoffnung, dessen ‚posthumanisierende‘ Effekte könnten ihm Aufschluss darüber geben, wie es ist, ein Pilz zu sein; und er braut alte Bierrezepte mit unterschiedlichen Hefen nach, um Texte sozusagen im Material von Pflanze und Pilz wiederauferstehen zu lassen: „brewing a historical text into being“ (Sheldrake 2020: 230). Allein die Anschauung der vielfältigen Lebensformen und -weisen, die wir ‚Pilz‘ nennen, verweist ihn bereits auf wissenschaftstheoretische und epistemologische Fragestellungen dazu, wie die Metaphern, Bilder und Narrative, mit denen wir Menschen uns unsere biologische Umwelt erschließen, das prägen, was wir über sie erfahren können. Sheldrake setzt dem Kapitel „Making Sense

of Fungi“, in dem er sich damit beschäftigt, mit welchen Vor-Konzepten sich Menschen Pilzen nähern, ein Zitat Donna Haraways aus *Staying with the Trouble* voraus: „It matters which stories tell stories, which concepts think concepts ... which systems systematise systems“ (Sheldrake 2020: 225; Haraway 2016: 101). Obwohl Sheldrake in *Entangled Life* nicht explizit auf Barad verweist, erinnert sein zunächst Haraway entlehnter Entanglement-Begriff auf der Ebene epistemologischer Möglichkeiten auch an Barads Schleimpilz-Text, der die moralisierende Rhetorik des (nicht nur) journalistischen Science Writing in Bezug auf nicht-menschliche Lebewesen moniert. Statt diese in das Korsett uns bekannter und vertrauter metaphorischer Bildlichkeit und moralischen Verhaltens zu pressen, so ist Barads an moderne Sprachkritik erinnernde Forderung (Barad 2015: 252f.; King 2012: 166f.), solle man sich auch im Denken neuen Formen öffnen, indem man ein vorurteilsfreies Entanglement von wahrnehmendem Bewusstsein und wahrzunehmendem ‚Material‘ zulässt. Die Bereitschaft, Unbekanntes und Anderes nicht automatisch zu anthropomorphisieren und darin zu moralisieren, kann nicht nur in der Anschauung unser Wissen bereichern, sondern das Denken selbst transformieren. Die Mykologie ist hier sogar schon weiter, so merkt Sheldrake an. Er verweist darauf, dass in der Flechten-Forschung Queer Theory zum Einsatz komme: „lichens are queer beings that present ways for humans to think beyond a rigid binary framework: the identity of lichens is a question, rather than an answer known in advance. [...] queer theory [is] a helpful framework to apply to lichens“ (Sheldrake 2020: 101f.; vgl. Griffiths 2015).

Stellt das Virale hauptsächlich eine Infektionsmetapher dar und die Krebsmetapher eine Figur für unkontrollierte Wucherungen – um zwei jüngst aktuelle kulturtheoretische und ästhetische Denkfiguren zu nennen –, so hat die Denkfigur des Fungalen verschiedene Einsätze:

Sie wird erstens genutzt, um nicht nur den epistemischen Anthropozentrismus zu kritisieren, sondern auch den *anthropos* in ihm zu überdenken. Die Denkfigur stellt ein ‚Queering‘ von Identitäten (Pflanze, Tier, Mensch, Natur, Kultur usw.) bereit und fordert in ihrem Rekurs auf die biologischen Phänomene ‚Pilze‘ jene Konzepte heraus, die den modernen Menschen im Humanismus konstituieren: die Ideen von unabhängiger Eigenständigkeit, von Abgrenzung, Fortschritt, Subjekt, wie sie Tsing als „modern human conceit“, als moderne menschliche Überheblichkeit fasst (2015: 19). Inmitten des Anthropozäns kann diese Haltung nicht mehr aufrechterhalten werden, nicht einmal von denen, die es noch wollen. Die Zeit des anthropozentrischen Subjekts in einer technologisierten Welt ist durch seine eigenen Handlungen und ihre Folgen angezählt, und das Potenzial des Denkens mit Pilzen ist es, einen Weg durch die neuen Vulnerabilitäten bspw. des Klimawandels zu ermöglichen hin zu dem, was Rosi Braidotti das posthumane Subjekt genannt hat: Ein Subjekt jenseits der Konstruktionen humanistischer Subjektivität, das nicht nur seine ökologische Relationalität erkannt hat, sondern sich (und seine Umwelt) als Assemblage begreifen kann, und zwar als Assemblage verschiedenster Akteure (Braidotti 2013: 82), die in einem ständigen symbiotischen, digestiven Wandel begriffen sind (Haraway 2016: 58). Je weiter man

die Denkfigur Pilz mit dem Phänomen Fungus verbindet, desto manifester wird dieser Wandel, weist doch der Mykologe Sheldrake noch einmal darauf hin, dass auch wir Menschen Ökosysteme sind, „composed of – and decomposed by – an ecology of microbes“ (Sheldrake 2020: 18): „Our bodies, like those of all other organisms, are dwelling places“ (Sheldrake 2020: 102).

Zweitens handelt es sich um eine Denkfigur, mit der sich die Bedeutung von Denkfiguren selbst reflektieren lässt. Wer über Pilze schreibt oder mit ihnen argumentiert, beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Figuren und mentalen Prozessen; Es geht „um Formen der Medialität zwischen Anschauung und Mentalität, um solche interaktiven Prozesse“, „bei denen sich mentale Operationen in Bildern, Schemata, Modellen niederschlagen und diese wiederum auf das Denken wirken“ und „zum Gegenstand seiner Reflexion werden“, wie Ernst Müller die Besonderheit von Denkfiguren umschreibt (2013: 29). Tsings einleitende Kapitel sind darum bemüht, ihre verschiedenen Begriffe und Konzepte – Dritte Natur, polyphone Assemblagen, Prekarität, Kontamination, etc. – möglichst deutlich zu umreißen und ihren semantischen und epistemischen Nutzen für ihren Zweck zu erläutern. Barad erwirkt in ihren Antidefinitionen von Begriffen – „Queer is not a fixed determinate term; it does not have a stable referential context, which is not to say that it means anything anyone wants it to be“ (Barad 2015: 255) – ein kreatives Haraway'sches ‚trouble‘, welches Gewissheiten produktiv verunreinigt und der Kritik an den identitären Aufladungen der anthropomorphisierenden Sprache dient (Haraway 2016: 1-3). Sheldrake zeigt anhand der Metapher des ‚Wood Wide Web‘ auf, dass das ‚Master Concept‘ des Netzwerks Gefahr läuft, zum hypertrophierten Klischee zu verkommen (2020: 76; 177ff.).

Drittens drängen uns Pilze neue Figuren für das Denken selbst auf, wenn wir danach fragen, wie wir das Denken begreifen (Sheldrake 2020: 150). Pilze sind Lebensformen, die zielorientiert und teilweise vorausschauend handeln, Netzwerke bilden und miteinander sowie mit anderen Lebensformen kommunizieren, aber kein Bewusstsein und kein Gehirn im anthropozentrischen Sinn besitzen. Sie stellen damit sowohl kognitionswissenschaftliche und philosophische Konzepte von Bewusstsein und Intellekt in Frage als auch unser Vermögen, Denken zu denken.

Viertens antwortet die Denkfigur des Fungalen auf spezifische Probleme unserer anthropozänen Zeit, allen voran dasjenige, wie wir eine sich verändernde, unsichere Welt begreifen und unsere Prekarität darin bewältigen können, wie Tsing zentral für ihre Studie macht: Anhand von Pilzen lässt sich der Umgang mit der Unbestimmtheit und den Bedingungen eines Lebens ohne Stabilitätsversprechen erkunden: „the uncontrolled lives of mushrooms are a gift – and a guide – when the controlled world we thought we had fails“ (Tsing 2015: 2). Dies liegt nicht allein daran, dass Pilze an dem partizipieren, was Tsing ‚Dritte Natur‘ nennt, sondern auch an ihren prägenden Eigenschaften und Möglichkeiten. Sheldrake erzählt in *Entangled Life* davon, wie Pilze einerseits ‚world-building‘ betreiben, indem sie erdhistorisch und biologisch Vegetation erst ermöglichen. Andererseits werden Pilze im Rahmen einer ‚Radikalen

Mykologie‘ zum prominenten Forschungsgegenstand, weil sie die großen Zersetzer des Lebens sind. In dieser Funktion hofft man, sie zum Einsatz bringen zu können, um mit der ‚worldwide ruination‘ vielleicht ein kleines bisschen aufzuräumen (Sheldrake 2020: 214ff.; Tsing 2015: 18).

In diesen ersten vier Punkten scheint der Begriff ‚Denkfigur‘ für die Gebrauchsweise des Fungalen zum Denken in der posthumanistischen Kulturtheorie und jener Art von mykologischer Philosophie, wie sie Sheldrake betreibt, besonders sinnvoll. Denn die Denkfigur, so Jutta Müller-Tamm (2014), vermittelt „zwischen den Polen von Mentalem und Materiellen, von Sinn und Sinnlichkeit, Denken und Anschaulichkeit, Prozessualität und Gestalthaftigkeit, Diversität und Geschlossenheit“ (Müller-Tamm 2014: 100). In ihrem erkenntnisleitenden, wissensorganisierenden, integrativen Potenzial können Denkfiguren epistemische Bedingungen des Wissens und sprachlicher Bedeutungskonstitution ebenso markieren wie sie wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Diskurse verbinden (Müller-Tamm 2014: 104). Das Fungale bietet sich einem solchen kulturwissenschaftlichen, epistemologischen und wissenschaftshistorischen Interesse an Denkfiguren an. Denn Pilze, diese eigenartigen, vielfältigen, symbiotischen, prozesshaften Lebewesen, vermögen, so versprechen jedenfalls die hier besprochenen Texte, posthumanistischen Subjekten sowohl mental als auch materiell durch das Anthropozän zu helfen. Fünftens schließlich kommt noch etwas hinzu, was hier im Anschluss anhand der Pilze in Kunst, Literatur und Film erläutert werden soll: Die Denkfigur des Pilzes – ob als Fruchtkörper, als Netzwerk, als Sporen usw. – inspiriert wie die meisten guten Denkfiguren auch ein neues ästhetisches Denken. Caroline Torra-Mattenklott (2013) hat die Denkfiguren beschrieben als „unverzichtbare Formen und Vehikel der Theorie“, die „zugleich wesentlich zu ihrer ästhetischen Wirkung“ beitragen: „Als eine im Text angelegte und stillgestellte Bewegung des Denkens ist die Denkfigur in der Literatur ein Element der Theorie; als Mittel der stilistischen Eleganz und der rhetorischen Pointierung erfüllt sie auch im theoretischen Text eine poetische Funktion“ (Torra-Mattenklott (2013: 60). Dies zeigt sich schon in den hier bislang besprochenen Texten. Tsing entwickelt aus ihrer Pilzfaszination ein ästhetisch inspiriertes poetologisches Prinzip für ihren sozialanthropologischen Text. Argumente und Formexperimente sollen hier in Verbindung gebracht werden:

I wanted [...] [the chapters] to be like the flushes of mushrooms that come up after a rain: an over-the-top bounty; a temptation to explore; an always too many. The chapters build an open-ended assemblage, not a logical machine: they gesture to the so-much-more out there. They tangle with and interrupt each other – mimicking the patchiness of the world I am trying to describe (Tsing 2015: viii).

Sheldrake wiederum kündigt in seinem Nachwort ein Vorgehen an, das das Potenzial zur Kollaboration von Theorie, Kunst und Materialforschung, von Mensch, Text und Pilz, noch einmal verdeutlicht, welches bereits die Grundlage von MycoWorks stellte:

Fungi might make mushrooms, but first they must unmake something else. Now that this book is made, I can hand it over to fungi to unmake. I'll dampen a copy and seed it with *Pleurotus mycelium*. When it has eaten its way through the words and pages and endpapers and sprouted oyster mushrooms from the covers, I'll eat them. From another copy I will remove the pages, mash them up and using a weak acid break the cellulose of the paper into sugars. To the sugar solution I'll add a yeast. Once it's fermented into a beer, I'll drink it and close the circuit. (Sheldrake 2020: 251)

Diese bemerkenswerte und in dieser Form wohl einzigartige Ankündigung einer fungalen (Re-)Zyklisierung ist das Gegenstück zu Sheldrakes Experimenten mit antiken Braurezepten: Hatten diese alten Texte im Medium von Pilz und Pflanze sich erst materialisiert, so wird nun das von ihm in die Welt gesetzte, als Text materialisierte Wissen durch Pilze zersetzt. Erst dient der Text diesen zur Nahrung, dann nähren die mit dem versammelten Pilzwissen gespeisten Pilze den Autor. Und in der Form des Buches-als-Gebräu kann sich Sheldrake sogar ein wenig an dem, was aus seinem Wissen geworden ist, berauschen.

### **Aisthesis des Fungalen – Ästhetik des Posthumanen**

Die Veröffentlichung von Sheldrakes *Entangled Life* wurde entsprechend ungewöhnlich beworben. Bilder des Autors zirkulierten, auf denen er ein posttextuelles Buch hält: ein Etwas, das einmal ein gedrucktes Exemplar von *Entangled Life* war und dessen Cover wir auch noch erkennen können, das aber längst von Pilzen vereinnahmt wurde und als Text nicht mehr lesbar ist, dafür aber in seiner fungalen Form nun essbar. Zugleich Kunstaktion, Autor-Performance und Anstoß zu einem neuen, sozusagen wirklich neu-materialistischen Nachdenken über das Wesen von Texten, zeigt dieses Bild auch das ästhetische Potenzial des Denkens mit Pilzen auf. Dieses Potenzial scheint sich am Material selbst aufzudrängen, d.h. es verdankt sich einer Aisthesis des Fungalen – der Art und Weise wie wir (mit) Pilze(n) wahrnehmen und repräsentieren. Der Schopf-Tintling verdankt seinen Namen z.B. der Tatsache, dass dieser Speisepilz sich recht schnell in seinem Zersetzungsprozess verflüssigt. Der Biologe Fabre macht die Erfahrung, dass der Pilz, den er eben noch zeichnete, vor seinen Augen vergeht: „Kaum war meine Arbeit abgeschlossen [...], war das Vorbild verschwunden und ließ auf dem Tisch nichts als eine Tintenpfütze übrig“ (zit. nach Slézac 2015: 609). Also warum nicht gleich die Illustrationen von Pilzen aus Pilztinte herstellen, so wie Sheldrake dies tut (2020: 7), und nicht nur den, sondern mit dem Pilz zeichnen?

Die farbigen Aquarelle von Fabre, die die Naturkunden-Reihe unter dem Titel *Pilze* präsentiert, sind um 1880 herum aber nicht mit Pilztinte gemalt worden, sondern mit Wasserfarben. Auch wenn Anita Albus in ihrem Begleittext die „Pilzporträts“ mit der Trauer um Fabres Sohn Jules in Verbindung bringt und als „*Sporenträger* [...],

Fruchtträger eines unsichtbaren Mycels, das sich ihm mit seinem verstorbenen Sohn verband“ (Albus 2015: 14), mit der Denkfigur des Fungalen interpretiert, zeigen sie eben doch nur dies: die oberirdischen Fruchtkörper, separiert wie die Individuen, denen die Porträtmalerei nun einmal gewidmet ist (Boehm 1985). Auch der tschechische Komponist Václav Hálek, der vor allem durch seinen ‚musikalischen Pilzatlás‘ (*Hudební atlas hub*, 2003) bekannt wurde, verfiel noch dem anthropomorphisierenden Impuls zur Individualisierung des Fungalen im einzelnen Pilz. Hálek hörte 1980 auf einem Waldspaziergang zum ersten Mal einen Pilz ‚singen‘ und komponierte in der Folge, wohl auch beeinflusst durch John Cages Pilzbegeisterung (Pyne 2020), nach einzelnen Sorten benannte Pilz-Lieder. Wie Fabre stellt Hálek mit seinem stimmgebenden musikalischen Arrangement eine noch humanistischem Wissens- als Ordnungsdurst verschriebene Sammlung von Pilzen her. Aber er bewegt sich bereits auf ein posthumanistisches Denken zu, wenn er die Pilze als zur nonverbalen Kommunikation ebenso befähigt sieht wie andere Lebewesen: „Man muss [...] aufpassen, dass man keine Menschen überhöht“, wird Hálek in einem Interview zitiert (Zivlar & Brousil 2011). Die koreanische Künstlerin Mooni Perry hat sich dieser musikalischen Arbeit 2019 genähert und ihre Lektüre von Tsings *Mushroom* dabei als Linse eingesetzt. Ihre Videoinstallation *Mushroom Orchestra* zeigt die Aufführung einiger Pilz-Lieder Háleks durch einen Cellisten und eine Violinistin sowie die Projektion der Notationen, Bilder und Texte zu den jeweiligen ‚gespielten‘ Pilzen. Perrys Interpretation stellt aus, dass den Pilzen hier eine individualisierte Melodie als Stimme verliehen wird. Háleks Pilzlieder bleiben per se noch hinter der ästhetischen Idee temporal polyphoner Assemblagen zurück, die Tsing mit Hilfe musikalischer Anleihen wie dem Madrigal und der Fuge erläutert: „Polyphony is music in which autonomous melodies intertwine“ (2015: 23). Perrys Videoarbeit führt die Pilzlieder aber so auf, dass die mit Violine und Cello dargebrachten fungalen Einzelstimmen das Potenzial aufweisen, miteinander ins Gespräch zu kommen. Perrys künstlerische Interpretation kehrt aus Háleks individuellen musikalischen Pilzporträts das Potenzial zum zeitweiligen ‚Entanglement‘ autonomer Melodien hervor. Die Möglichkeit, dieses Potenzial zu erkennen, verdankt sich der theoriegestützten Aisthesis des Fungalen, die Perry aus ihrer Tsing-Lektüre gewonnen hat, und ihrem künstlerischen Interesse an posthumanistischen Perspektiven (Shah 2021).

Diese Aisthesis des Fungalen im Dienste posthumaner Ästhetiken kündigt sich auch schon früh in der Literatur an. Hugo von Hofmannsthal fest im Sprachkrise-Diskurs der Moderne verankerter *Brief des Lord Chandos* (1902) beschreibt den „zeittypischen Problemzusammenhang von Sprachskepsis, Rationalitätskritik und Ich-Krise“ (King 2012: 164), lässt sich aber gerade in diesem Problemzusammenhang auch fungal lesen: Die abstrakten Worte zerfallen dem Lord Chandos bekanntlich „im Munde wie modrige Pilze“ (Hofmannsthal 2019: 12). Die kulinarische Analogie ist aber ein Sprungbrett für die Verortung darauffolgender kritischer Wahrnehmungen der Ungeeignetheit der Sprache in einer Aisthesis des Fungalen: Die ihm „im Mund zuströmenden Begriffe“ nehmen „plötzlich eine solche schillernde Färbung an[]“ und fließen übereinander

(Hofmannsthal 2019: 12). „[D]iese Anfechtung“ breitet sich allmählich „aus wie ein um sich fressender Rost“ (Hofmannsthal 2019: 13), so dass der Lord einen mikroskopierenden Blick einsetzt, um den Mikroorganismus Rost(pilz) ins Auge zu fassen. Unter diesem Blick zersetzen sich dann alle Bestimm- und Sicherheiten ins Unförmige und Unbestimmte: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich“ (Hofmannsthal 2019: 13).

Hofmannsthals Aisthesis des Amorph-Widerlichen als ästhetisches Instrument der Kritik erinnert an Thomas Melles mehr als hundert Jahre jüngeres Schimmel-Kunstwerk in der Erzählung „Wuchernde Netze“. Eigentlich ist diese Erzählung wie viele der in *Raumforderung* (2007) versammelten Kurzgeschichten von „Krebs- und Gewebemetaphorik“ (Melle 2007: 144) geprägt. Die Metaphern werden auch ausgestellt intellektualistisch als Paradigmen des Denkens diskutiert (Melle 2007: 152). An einem mehrere Wochen alten Schimmelpilz in einem Topf Spaghetti formuliert der Ich-Erzähler dann aber eine aus „der perversen Faszination angesichts von zuviel Leben“ (Melle 2007: 146) gewonnene neue Perspektive:

Innen im Topf sieht es nach Pop-Art aus [...]. Ein Miniaturgebirge aus Schimmel strahlt mich an, flaumüberbacken, grell und pelzig, ungesehen. [...] Das Entscheidende ist wohl, daß keine Sauce untergemischt war, unter die ganzen Spaghetti. Deswegen konnte der Schimmel sich so entfesselt verwirklichen, so rein. [...] Etwas Schöneres habe ich nie gesehen. [...] Mit Stolz kann ich behaupten, etwas gefunden zu haben, das selbst Sigmar Polke, Jeff Koons und Dieter Roth zusammen übertrifft. Absichtslos geboren aus der Paarung von Natur und Industrie, ohne das Wollen eines überhitzten Geistes, ist es eine Laune des Zufalls und deshalb schön. (Melle 2007: 164)

Am Schimmel, den der Ich-Erzähler hier in „Wuchernde Netze“ wie ein ästhetisches Geheimnis hütet und zugleich als Kunstform kultiviert, verdeutlicht sich nicht nur das Fungale als ‚Dritte Natur‘ – jene Paarung von Natur und Industrie, die Tsing betont. Der Schimmel ruft auch das hervor, was Melles Schriftsteller-Figur als Kehrseite des seine Metaphernthematik strukturierenden „verhaltensforscherische[n] Ekel[s]“ (Melle 2007: 145) bezeichnet: „Biochemische Strukturen grundieren [...] mein Denken“, sie provozieren sowohl die „inhaltliche wie formale Vernetztheit meines Schreibens“, wie die „Vernetzungen, Verästelungen, die ich für die kleinen und großen Katastrophen des Lebens verantwortlich mache“ (Melle 2007: 146). Über das Netzwerk und die Verästelung, über das „zuviel Leben“ aus der Zersetzung heraus kippt die zwanghafte Krebsmetapher hier in eine epistemisch produktive Ästhetik des Fungalen, mit der der Erzähler sein eigenes Denken und Schreiben auf ihre biochemischen Zusammenhänge hin reflektiert.

Auch Hofmannsthals Lord Chandos gewinnt etwas Neues aus der Beschäftigung mit der biochemischen Zersetzung, die er mit seiner modernen Kritik am anthropomorphen Wesen der Sprache (King 2012: 160) sprachbildlich verbindet. Der Zustand, in den der Lord gerät, lässt sich ebenfalls als Perspektive fungalen Denkens lesen: Die „Zusam-



mensetzung von Nichtigkeiten“, die er in einer kulturierten Naturlandschaft vorfindet, durchschauern ihn „mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen“; angesichts eines Nussbaums erlebt er „das Nachgefühl des Wundervollen, das dort um den Stamm weht“ (Hofmannsthal 2019: 17). Lord Chandos schreckt hier durch seine Auseinandersetzung mit dem Anthropozentrismus der Sprache aus einem humanistischen Narzissmus auf und entdeckt seine Umwelt:

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles, was es giebt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. [...] ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es giebt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, [...] als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten (Hofmannsthal 2019: 17f.).

Diese philosophiegeschichtlich und literaturtheoretisch bereits ausgiebig besprochene „mystische Seins-Schau“ in den „Dimensionen des zeitgenössischen Lebensbegriffes“ (King 2012: 165) lässt sich mit den Ansätzen neumaterialistischer und posthumanistischer Philosophie noch einmal kritisch neu lesen: Sie scheint den Forderungen nach einer neuen, heute zeitgenössisch angemessenen Ästhetik jener ‚multispecies stories‘ entgegen zu kommen (Breyer 2019: 61-65), in die sich der Mensch jenseits des humanistischen Subjektes verwickelt findet und die daher eine begrüßenswerte Identitätskrise schaffen. Nur passend, dass diese Entwicklung des potenziell produktiven Ich-Zerfalls schon bei Hofmannsthal ihren Ausgang bei den Pilzen und ihrer durch das Adjektiv ‚modrig‘ verdeutlichten identitätsauflösenden Prozesshaftigkeit nimmt.

### Auf dem Weg zu den Pilzen

Eine derartige „Bewusstseinsweiterung“ (Handke 2013: 13) konstatiert auch Peter Handke in seinem *Versuch über den Pilznarren* (2013) dem neuen literarischen Einsatz der Pilze im 21. Jahrhundert. Seien Pilze im 19. Jahrhundert noch „eher für sich“ oder gar nicht in der Literatur aufgetaucht, so erscheine neuerdings „eine Literatur, wo einer von den Pilzen in Zusammenhang mit seiner eigenen Existenz erzählt“ (Handke 2013: 12), und „Erzählwerke, worin die Pilze eher ihrer Rolle in den Phantasmagorien der Allgemeinheit nachkommen“ (Handke 2013: 13), gesellten sich zu Pilzerzählungen als „Vorläufer eines anderen Ich-Bewusstseins“ (Handke 2013: 14). Beziehen mag sich Handke dabei unter Umständen auf Martin Suters *Die dunkle Seite des Mondes* (2000), in der der beruflich renommierte Protagonist recht konventionell durch einen Trip mit halluzinogenen Pilzen und durch eine „selbsterfundene Waldtherapie“ eine Persönlichkeitsveränderung vollzieht, in deren Rahmen Pilze, Wald und ‚die Natur‘ größtenteils schlicht instrumentalisiert werden (Suter 2000: 187).

Die Handlung von Handkes *Versuch* ist der von Suters Roman nicht unähnlich, auch hier geht ein erfolgreicher Anwalt in den Wald und wird durch Pilze verändert. Aber der selbst als ‚Pilznarr‘ bekannte Handke<sup>1</sup> beginnt seinen *Versuch* als eine Tsing’sche Geschichte der Prekarität. Der Erzähler berichtet, dass sein Freund schon als verarmtes Kind der an Nahrungsmitteln armen, aber kapitalistisch aufrüstenden Nachkriegszeit zum Pilzsammler wird. Später werden die Pilze – durch die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl verstrahlt und besonders häufig in „Bombentrichterwäldern“ (Handke 2013: 136) zu finden – zu europäischen Versionen der Dritten Natur. Vordergründig erzählt auch Handke die Biographie eines Subjektes, das trotz allem „Souverän seiner selbst“ (Handke 2013: 171) bleibt. Aber das Mit-den-Pilzen-Erzählen verleitet offenbar nicht nur den an einem Pilzbuch arbeitenden Pilznarren, sondern auch die skeptische Erzählerstimme dazu, davon zu berichten, wie das „In-die-Pilze-Gehen“ (Handke 2013: 137) des Pilznarren ihn zu einem anderen Bewusstsein für die ihn umgebende Welt – „er wurde Teil“ (Handke 2013: 110) eines Ganzen und Anderen – sowie zu einem Nachdenken über Formen von Gesellschaft bringt. Diese bleibt menschlich, aber wenn der Pilznarr in den Notaten zu seinem unvollendeten Pilzbuch die Pilzsucher als ideale Gesellschaft betrachtet (Handke 2013: 118), dringt etwas posthumanistisches Denken mit in die poetologischen Reflektionen eines Pilze-Schreibens ein, nämlich die Vorstellung eines Post-Menschen: „die Pilzsucher nicht nur als Modell für eine neu mögliche Gesellschaft“, sondern „als die letzten Abenteurer der Menschheit, wenn nicht gar die letzten Menschen [...]. Der einzelne Pilzsucher: als Abenteurer zugleich ein letzter wie erster Mensch“ (Handke 2013: 143). Diese Vorstellung erwächst daraus, dass die Pilze „inzwischen die einzigen Gewächse auf Erden waren, welche sich nicht und nicht züchten, nicht und nicht zivilisieren, geschweige denn domestizieren ließen; welche einzig wild wuchsen, unbeeinflussbar von gleichwelchem menschlichen Eingriff“ (Handke 2013: 144). Sie sind die „letzten der Weltgewächse“ (Handke 2013: 144). Den Pilzen gegenüber ist der Mensch nicht souverän, mit ihnen begreift der Pilznarr die menschliche Welt als immer unbedeutender. Bildlich zeigt sich diese Abkehr vom Imperativ des Menschen darin, dass der Pilznarr beginnt, in den Gerichtsakten des Internationalen Strafgerichtshofs, an dem er Kriegsverbrecher verteidigte, Pilze zu pressen: „Abdrücke von zuletzt tausendundeins Pilzarten“, die ihm als „Muster wie von fremden Sonnensystemen“ (Handke 2013: 161) erscheinen. Anders aber ähnlich wie Sheldrakes Fungalisierung seines Buches, lässt dieses Vorgehen Pilze auf dem Text wirken und eröffnet dabei deutlich den Raum für andere mögliche Welten, ob märchenhafte oder extraterrestrische. Handkes Ich-Erzähler bleibt bis zum Ende in skeptischer Distanz zum im Pilz aufgehenden Freund; dessen posthumanistisches Engagement macht ihn in den Augen des Erzählers erst zum „Propheten“, dann zum Dschihadisten der Pilze und Wälder (Handke 2013: 164-163). Handke selbst aber veröffentlichte 2020 einen Band mit *19 Pilzdrucken*, deren Entstehungsweise gerade jenen symbolhaften ent-so-

<sup>1</sup> Handkes Pilzinteresse lässt sich nachvollziehen auf <http://peter-handke.de/kosmos/pilze/> (8.2.2022).

zialisierenden Pilzbefall im *Versuch* zu wiederholt scheint: Handkes Pilzbilder rühren von Pilzen her, die er zwischen die Seiten seiner Notizbücher gelegt und gepresst hat (Lehmkuhl 2020). Dass sie von Zitaten aus dem *Versuch* begleitet werden, validiert den Ansatz des Pilznarren sozusagen ästhetisch und auktorial gegenüber der Skepsis des Ich-Erzählers; dass die Pilzdrucke im Original „an Handke-Sammler in der ganzen Welt verstreut werden“ (Handke 2020: o. S.), scheint einer Ästhetisierung der Pilze und eine Fungalisierung des Autors, der nun selbst gesammelt wird, zugleich zuzuarbeiten.

## Fungale Ästhetiken posthumanen Denkens

Weiter noch in die ästhetischen und epistemischen Möglichkeiten der Denkfigur Pilz hinein geht derzeit die englischsprachige Fiktion. Das Potenzial des Fungalen scheint hier jenseits der emblematischen Fruchtkörper und ihrer Kulinaristik oder Pharmakologie ästhetisch und programmatisch zum Einsatz zu kommen. Im Zentrum steht dabei das Mykorrhiza als Figur eines umfassenden, symbiotischen Entanglements. Richard Powers preisgekrönter Roman *The Overstory* (2018) macht seine menschlichen Figuren beispielsweise nicht nur symbolisch zum Teil eines mykorrhizalen Systems der letzten amerikanischen Urwälder. Powers Beschäftigung mit der Ökologie, Ästhetik und Politik des Waldes verhandelt explizit auch dessen Pilzzusammenhang. Im und unter dem Unterholz (der ‚understory‘ zur titelgebenden ‚overstory‘) liegt ein immenses Netzwerk, das für die Wälder essentiell ist, sie als „underground welfare state“ (Powers 2018: 279) versorgt und mit einem Bewusstsein versieht:

A forest knows things. They wire themselves up underground. There are brains down there, ones our own brains aren't shaped to see. Root plasticity, solving problems and making decisions. Fungal synapses. What else do you want to call it? Link enough trees together, and a forest grows aware. (Powers 2018: 566-567)

Die Verlinkung ausreichend vieler Individuen zu einem kollektiven Bewusstsein ist auch Powers' Ziel. Zum einen erzählt der Roman davon, wie verschiedene, biographisch unterschiedlich geprägte Figuren zusammenfinden, um sich für den Wald und seine Erhaltung einzusetzen und „a moral authority that lies beyond the human“, „a new nonhuman moral order“ zu fordern (Powers 2018: 297). Zum anderen ist Powers' Roman als Ganzes ein aktivistisches narratives Projekt, wie es in *Overstory* gleich zweimal angekündigt wird: „The best arguments in the world won't change a person's mind. The only thing that can do that is a good story“ (Powers 2018: 420, 607). Dieser Idee folgt Powers mit dem entsprechend doppeldeutig benannten *Overstory*. Ziel des Projektes ist es, ein Bewusstsein dafür zu wecken, dass es andere und langlebigere Perspektiven als die des Menschen gibt und dass, nimmt man diese auch nur für die Lektürezeit eines Romans ein, deutlich wird, dass die Bedürfnisse der nicht-menschlichen Welt auch unsere Bedürfnisse werden müssen: „From this day forward [...] I'll commit myself

to respect and defend [...] the common cause of living things“ (Powers 2018: 419), schwören einige der Figuren. Die Eigenschaft des Fungalen, etwas in etwas anderes zu verwandeln, wirkt derart selbst als ‚understory‘, als ‚Untergeschichte‘ des Romans und wird zu seinem posthumanistischen Versprechen: „what do all good stories do? [...] They kill you a little. They turn you into something you weren’t“ (Powers 2018: 515).

Martin MacInnes' Roman *Gathering Evidence* (2020) beschäftigt sich dagegen mit der Veränderung der Netzwerk- als Informations- und Beziehungsmetapher unter dem Einfluss einer fungalen Ästhetik. MacInnes erzählt von der Expedition eines kleinen Forschungsteams in einen privat geleiteten Naturpark, in dem die letzten Bonobos leben. Ziel des Aufenthaltes ist die titelgebende Spuren- und Beweissuche, um herauszufinden, was für den Tod zweier adulter Bonobos verantwortlich ist. Neben der Ich-Erzählerin Shel, einer Primatologin, und der Verhaltensforscherin Alice ist das dritte Mitglied des Teams die junge Mykologin Jane. Die Leithypothese der Untersuchung ist, dass das schrumpfende Habitat die dem Aussterben entgegenlebenden Bonobos zu experimentellem Verhalten besonders in Bezug auf ihre Nahrungsaufnahme gezwungen habe, womöglich sei ein Pilz im Spiel. Die für die Beweisaufnahme also besonders wichtige Mykologin läuft gebeugt durch die Welt, ihr Blick ist Shel zufolge so sehr nach innen wie auf den Boden gerichtet: „She saw a different world than we did“ (MacInnes 2020: 72). Janes Introvertiertheit erscheint ihr selbst jedoch ironisch, gehe es doch, so klärt sie die Kolleginnen auf, bei der Mykologie wesentlich um Kommunikation, um Netzwerke, um die unterirdische Übertragung von immensen Informationsmengen (MacInnes 2020: 73). Das Wesen dieser Kommunikation sei jedoch überaus fragil, die Hyphen, die die Verbindungen herstellen, entziehen sich der Erforschung: „If you make contact with the lines – if you so much as disturb the ground around them – they can splinter and break apart: the observer effect, the experimenter interfering with and invalidating the results“ (MacInnes 2020: 73). Dieser Beeinflussungszusammenhang von Gegenstand und Beobachter\*in verunmöglicht einen unvermittelten Zugang zu den Informationssträngen – der Grund, warum sich die Mykologie mit den Fruchtkörpern beschäftige, die so leicht an der Oberfläche zu untersuchen sind.

MacInnes setzt diese Frage der Zugänglichkeit von Informationssträngen zentral. Allen drei Teilen und Handlungssträngen des Romans liegt thematisch die fragile Zugänglichkeit von biologischen oder digitalen Informationen zugrunde, wie sie mit fungalen Ästhetiken gedacht werden können: Im ersten geht es um die Entwicklung einer „Nest Inc.“ (MacInnes 2020: 13) genannten App, die emotionale Zustände interpretiert, ästhetisiert, kommuniziert und mit zunehmender Datenmenge prognostiziert, und zwar als „looping line, branching off, folding back on itself“, als „growing complexity, [...] turning knots of activity“ (MacInnes 2020: 3). Die Datenstränge umfassen nicht allein konventionelle Biographien, sondern erstrecken sich „with rougher fibres“ (MacInnes 2020: 7) von der fötalen Menschwerdung bis zur postmortalen Dekomposition. Die Nester werden als eigenständige Wesen begriffen, „an entity itself, with agency“ (MacInnes 2020: 9), und die aus ihnen gewonnenen Datennetzwerke werden schließlich von

religiösen Fanatiker\*innen kultiviert: „The priests found they could train the software, that if they withheld data, it then attacked it more powerfully when fed. The effects after each starvation were more radical than the last“ (MacInnes 2020: 20). Ziel dieser Kultivierung ist ein umfassendes digitales Myzel: „a vast total code arrayed across the movement of every individual who had lived“ (MacInnes 2020: 21).

Die Expedition von Shel, Alice und Jane zu den Bonobos wird im zweiten Teil kontrastiert mit den Erlebnissen von Shels Partner John, der sich bei dichtem Nebel und ohne Handyempfang in einem zusehends verschimmelnden Cottage von einer rätselhaften Kopfverletzung zu erholen versucht. John fühlt sich, abgeschnitten sowohl von der Außenwelt als auch von seinem Gedächtnis und ohne seinen Laptop als externen Speicher, der Informationen beraubt. Er hat den Eindruck, nicht mehr Herr im eigenen Haus zu sein. Sein Kopf entwickelt ein Eigenleben: „my head is occupied, strange, far away, physically remote from me“ (MacInnes 2020: 111). Neben dem Gefühl, sein Kopf sei derart ‚befallen‘, entwickelt John auch noch den Eindruck, systematisch fremdbestimmt zu sein von „a level of organisation above and outside of him“ (MacInnes 2020: 112). Je weiter er daran arbeitet, Informationen wiederzuerlangen, desto mehr scheint ihm der Schimmel im Cottage anzuwachsen, als nähre seine Gedächtnistätigkeit den fungalen Organismus, „every shard of perception and awareness more material for its growth“ (MacInnes 2020: 209), bis eine in Schmerz manifestierte Verbindung zu bestehen scheint zwischen seiner Wunde und den einem „neocortex“ gleichenden schwarzen Schimmelfaltungen an den Wänden (MacInnes 2020: 190).

Zum Netzwerk und der fungalen Zombifizierung des „Mycelial Mind“ (Sheldrake 2020: 105) tritt in *Gathering Evidence* die bekannte Ambivalenz der fungalen Denkfigur zwischen symbiotischer Ökologie und anthropozöner naturkultureller Kontamination. Auf der einen Seite sind die Pilze, die Jane in reicher Fülle sammelt, auch im letzten, vermeintlich geschützten Habitat der Bonobos Symbole der ‚Dritten Natur‘. Forscher\*innen sind bei allem Willen zur Vorsicht und zum Umweltschutz vor allem auch Kontaminanten. In *Gathering Evidence* nicht bloß, weil sie Krankheiten einschleppen könnten, sondern auch als unwillentliche Agent\*innen fungaler Sporen: „Fungus followed footprints“, wie Jane prägnant ihre Kolleginnen aufklärt (MacInnes 2020: 99). Zum anderen aber wird der Pilz als Sheldrakes ‚gateway organism‘ zu einem Verständnis symbiotischer Prozesse und einem posthumanistischen Bewusstsein für die Partizipation des Menschen an einer derart strukturierten Umwelt eingesetzt. Diese nicht allein epistemologische, sondern auch handlungsweisende Funktion zeigt sich beispielhaft an Shels Überlegungen im tropischen Wald:

I thought I should be praying to these adjacent species and parallel lives for giving me this, giving me the opportunity to have this, to be alive and to know that I'm alive and to be able to treasure it, to realise how rare it is. I should give my thanks to almost the whole of creation – to all that isn't human – for allowing me, and my kind, to feed of it and to kill it. (MacInnes 2020: 66)

Die Auseinandersetzung mit Pilzen fördert bei MacInnes ein humanistische Souveränitätsvorstellungen radikal zusammenstauendes Begreifen ökologischer Zusammenhänge: „these substances were growing around us, underneath us, with the capacity to affect an absolute and instant transformation of our minds“ (MacInnes 2020: 75). Shel entwickelt in ihrem Nachdenken über die unterirdischen „little pieces of mind“ eine Empfänglichkeit für „all the different pieces of feeling, and even memory, that were inside it, that continued to live and regenerate inside it“ (MacInnes 2020: 76). Unterscheiden sich myzelische Netzwerke überhaupt von digitaler Datenspeicherung oder Funksignalen, fragt sich Shel, denn in dem ökologischen, feinabgestimmten, symbiotischen Netzwerk, durch das sie sich bewegt, scheint ihr alles von Bedeutung: „Everything was significant“ (MacInnes 2020: 98); „Everything mattered“ (MacInnes 2020: 99). In der Anschauung der sie umgebenden, durch fungale Lebensformen ermöglichten Umwelt erreicht Shel einen epiphanischen Moment. Für einen kurzen Moment findet sie eine andere Aisthesis und begreift die Gegend multidimensional: „not as a single field but as an array, a patchwork of individual points whose multitudes seemed, in this moment, before my nervous system failed and gave up and it all became familiar again, to have dizzying, awe-inducing, even cosmological implications“ (MacInnes 2020: 180). Die Ästhetik des Fungalen, so deutet sich hier aber an, überfordert das menschliche Denkvermögen. Es reagiert auf die Fülle an Leben, von der Shel erzählt, durch poetische Bearbeitung: „the stuff of superstition, the beginning of stories, these transformations around us that might seem too great, too vast, too inexplicable to put down to a natural order“ (MacInnes 2020: 176).

Dieses Erzählungen provozierende und produzierende Potenzial der fungalen Ökologie wird im letzten Teil des Romans, in dem Shel und John wiedervereint sind, ergänzt. Der Programmierer John konzipiert ein biologisch-datenbasiertes Multispezies-Erzählen, das überall kontinuierlich stattfindet und die Vernetzung bzw. Verwobenheit allen Lebens zugleich abbildet und fortwährend produziert:

DNA, then, he thought, as a naturally occurring storytelling graphic, expressing fractal movements in the cells, organisms and eco-systems it created. [...] Everything that happened, however trivial, contributed to the ongoing shaping of the environment, which formed the individual, who in turn affected the environment. Every single creature, everything that lived, every animal and every blade of grass, every spore and seed, every hint of a virus trailing in a breeze, told not just the story of itself, where it had come from and where it might be going, but told the story of every other thing, animate and inanimate [...]. Everything that happened, irrespective of how distant or how far back in the past, was there in the fullness of every living cell, in the adaptations of a lineage that could still be traced. (MacInnes 2020: 308-309)

Dieses ästhetische Bild einer gleichsam totalen Speicherung von Informationen, einer umfassenden Geschichte von Evolution, Adaption und Ökologie, zerstäubt aber sogleich wie die Hyphen. Wie für das Myzel gilt auch für die DNA sowie für die vielleicht zu Nest Inc. führenden Computerprogramme, die John schreibt, und letztlich für

die Handlung selbst, dass sie bei MacInnes rätselhaft bleiben. Der Zugang zu einem Verständnis, was eigentlich in diesem Roman in den unterschiedlichen, aber offensichtlich miteinander verwobenen Erzählsträngen wirklich geschieht, wodurch John so schwer am Kopf verletzt wurde, welches seltsame Tier Jane tötet, was die weltenvernichtende und weltengründende Waffe ist, die die religiösen Fanatiker\*innen aus dem Nest Inc. kultivieren und wie dies alles miteinander in Zusammenhang steht, bleibt verstellt. Nur was unmittelbar den Figuren geschieht, die wie Fruchtkörper der verhandelten Informationen auftauchen, lässt sich in *Gathering Evidence* beobachten und analysieren.

Die potenzielle Unzugänglichkeit des Fungalen, welches sich der Aneignung und Domestizierung durch den Menschen entgegenstemmt und auch das Verlangen, mit der Natur zu kommunizieren, als letztlich anthropozentrisches Projekt entlarven kann, wird auch Gegenstand in dem britischen Horrorfilm *In the Earth* (2021) von Ben Wheatley. Zentraler Schauplatz ist hier ein dichter Wald, in den der Protagonist Martin sich von der Rangerin Alma führen lässt, um seiner ehemaligen Kollegin und Geliebten Olivia bei der Erforschung eines Mykorrhiza zu helfen. Diese gegenseitig symbiotische Assoziation zwischen Pilz und Pflanze, soll so groß wie der ungewöhnlich fruchtbare Wald, vielleicht sogar, wie Olivia vermutet, so groß wie die Welt sein: „Nature is one giant system“ (TC 1:10:59-11:02). Zwar wird der Wald als „hostile environment“ bezeichnet (TC 8:37–39) und filmisch durch Einstellungen und Musikeinsätze unheimlich inszeniert, aber das Grauen entspringt in *In the Earth* dem menschlichen Bedürfnis, das Mykorrhiza zu verstehen und zu interpretieren: Auf dem Weg zum Forschungscamp von Olivia werden Martin und Alma von dem Einsiedler Zach gefangen genommen, der ein intimes, mystisches Verhältnis zu einer Entität des Waldes unterhält, die früh im Film als „Parnag Fegg“, „spirit of the woods“, eingeführt wird (TC 6:10-20). Er lebt es darin aus, dass er seine Gefangenen betäubt, ihre Körper für ‚magische‘ Fotografien arrangiert und chirurgisch ‚markiert‘, verstümmelt und, sofern sie nicht wie Martin und Alma fliehen können, schließlich tötet (TC 35:01-38:28). Sein Vorgehen versteht er selbst als Überkommen des Menschlichen, als eine Rückkehr zur Natur:

I’ve seen inside the world. You were drawn here to live in the land. Did you ever consider what the ultimate expression of that was? When you completely separate from the process of humans, when you return to the green, to its rhythms, rather than the selfish beat of humans? (TC 42:02-29).

Olivia dagegen, deren Camp Martin und Alma schließlich erreichen, kritisiert den Ansatz Zachs, der sich als ihr Ex-Mann entpuppt, als ‚künstlerisch‘, während der ihre ‚wissenschaftlich‘ sei. Zachs ‚Werk‘ ist ihr ein vergebliches Bedeutungsschaffen: „It’s pattern making. Zach is trying to make meaning where there isn’t any“ (TC 1:07:57-8:06). Sie bezeichnet das als zutiefst menschliches Problem: „You want to make stories out of everything. Zach seems to think that he can communicate with nature through art and worship“ (TC 1:08:08-21). Olivias wissenschaftlicher Weg ist aber ebenfalls nichts anderes als die Suche nach Mustern und Bedeutung. Auch sie ist um eine Kon-

taktaufnahme mit dem Mykorrhiza bemüht und bespielt zu diesem Zweck den Wald rund um einen prähistorischen Menhir, der das Zentrum des Mykorrhiza und der historischen Legenden um den Wald bildet, mit Lautsprechern und Stroboskoplicht. Die Versuche visualisiert sie mit einem elektronischen Soundboard und versteht sie als Kommunikation. Wheatleys Inszenierung macht beide Zugänge, den ‚künstlerischen‘ wie den ‚wissenschaftlichen‘, zu zwanghaften Anliegen, der räumlichen und epistemischen Unzugänglichkeit des Phänomens Mykorrhiza mit magischen, medial vermittelten und okkult fundierten Ritualen beizukommen. Zach stilisiert das Mykorrhiza zu einem ‚Herrn des Waldes‘, den er anbetet und dem er seine Kunstwerke im Medium von Fleisch und Fotografie darbringt; Olivias Einsatz von Ton und Licht ist ein Versuch, durch experimentelle Musik die Natur zum Sprechen zu bringen, der in den psychotropen Visualisierungen des Soundboards eine eigene mediale Ästhetik produziert. Als das Mykorrhiza tatsächlich auf diese Eingriffe reagiert, nämlich einen Sporenebel entlässt, der die Figuren im Camp gefangen hält – Versuche, ihn zu durchqueren haben schwere physische und mentale Beeinträchtigungen zur Folge –, greift auch die Wissenschaftlerin Olivia zum magischen Ritual, genauer: zum nach dem *Hexenhammer* inszenierten Menschenopfer. Olivias wissenschaftlicher und Zachs künstlerischer Zugang laufen zu einem gemeinsamen religiösen Akt zusammen – den keine/r von beiden überlebt. Es ist dagegen Alma, die unbeabsichtigt in einen Austausch mit dem Mykorrhiza tritt, als sie versucht, den Nebel zu durchqueren. Seine Sporen treten mit psychedelischen Perspektivverzerrungen und einer Fülle an schnell geschnittenen, kaum zu erkennenden Bildern in ihr Bewusstsein ein, eine für Alma zutiefst verstörende und keinesfalls mediale, d.h. vermittelte Erfahrung. Alles, was sie hiervon berichten kann, ist: „It was everything. It’s not what you think. It looks like a human but it’s not a human“ (TC 1:25:07-42). Almas Erfahrung suggeriert, dass das Mykorrhiza auf Zachs und Olivias Bedürfnisse nach einer Kommunikation mit dem Nicht-Menschlichen mit einer anthropomorphen Form reagiert, die jedoch irreleitend ist. Olivia verspricht sich von dieser Kommunikation eine heilsbringende ökologische Erkenntnis: „How we can all live together without destroying each other. This is the same as any other creature, he’s worried about its environment, food, shelter“ (TC 1:29:13-21). Aber Alma warnt davor, dass diese Vorstellung letztlich auch wieder nur einer anthropozentrischen Weltsicht entspringt: „You keep talking about this thing as if it’s human. [...] it’s not“ (TC 1:29:21-27).

Wheatleys *In the Earth* übt auf diese Art Kritik an Versuchen, sich ‚Natur‘ wie wohlmeinend auch immer epistemisch anzueignen, weil sie, so jedenfalls suggeriert es der Film, von anthropozentrischen Annahmen und Bedürfnissen ihren Ausgang nehmen und auf den Wunsch nach einer Domestizierung des Anderen hinauslaufen. Alma und Martin überleben die Begegnung mit dem Mykorrhiza anders als Zach und Olivia, weil sie nicht wie diese das Nicht-Menschliche zu beherrschen und zu manipulieren versuchen (Hadadi 2021). Stattdessen begegnen sie jeweils auf ihre Weise ohne vorgefasste Vorstellungen und Erwartungen, sozusagen zufällig dem Mykorrhiza,



kooperieren miteinander und in gewisser Weise auch mit dem Pilz, denn sie lassen sich in diesem Barad'schen Entanglement kontaminieren. Martin war von Beginn an schon ‚be-pilzt‘ durch eine Dermatophytose, die er aber anders als Olivia nicht sogleich als Zeichen lesen mag, das Mykorrhiza habe ihn herbeigerufen. Bereitwillig trinkt er zudem im Rahmen des Opferrituals die psychotrope Pilzmilch, die ihm Olivia aufdrängt, und nimmt das Fungale daher auch digestiv und psychisch auf. Alma, die einzige Figur, aus deren Perspektive wir die Einwirkung des Mykorrhiza auf das menschliche Bewusstsein wahrnehmen, will von diesem nichts erfahren; das Fungale geschieht ihr eher – und ausgerechnet sie wird, wie der letzte, an Martin gerichtete Satz ahnen lässt, Symbiontin des fungalen Netzwerks: „Let me show you out of the woods“, sagt sie, als sei sie seine Gastgeberin in diesem mykorrhizalen Wald.

Wheatleys *In the Earth* ist damit ein Ökohorrorfilm (Rust & Soles 2014), der Matthew Taylors These umsetzt, die für ‚nature writing‘ signifikante Ökophilie, das unbedingte Verlangen, mit ‚der Natur‘ zu kommunizieren, laufe Gefahr zur vampirische Reduktion der geliebten Natur auf „an extension of ourselves, a reservoir for our personal and collective becoming“ (Taylor 2012: 357) zu werden. Die Denkfigur des Fungalen eignet sich besonders für eine solche kulturtheoretisch gestützte Reflektion ökophiler Ansätze, weil sie mit dem Unzugänglichen des Ganz-anderes-als-Menschlichen spielt. So wird das Mykorrhiza bei Wheatley als vergleichsweise unaufdringlicher und eigentlich auch unsichtbarer Akteur inszeniert, dessen Äußerungen aber sowohl in romantischen Nebelschwaden im Gegenlicht als auch in schnellen, psychedelischen Bild- und Schnittfolgen getätigt werden, bei denen andeutungsweise mikroskopische Aufnahmen von Sporen, Baumwipfel, Blüten, Farb- und Musterverläufe, aber auch Zachs Fotografien und immer wieder der Menhir zu erkennen sind (TC 57:29-58:08; 1:38:47-41:00). Was in diesen Bildern ausgedrückt wird, erfahren wir als Zuschauer\*innen nicht, sie bleiben rätselhaft. Wie das leitmotivisch eingesetzte Loch im Menhir bleibt stetig eine nicht unbeträchtliche Leerstelle, die wir uns nicht vollständig erschließen können und die in der Denkfigur des Fungalen immer wieder als Grenze des menschlichen Denkvermögens akzeptiert werden muss. Wir können nur unsererseits wieder das versuchen, was Olivia als typisch menschliche, psychologische Fehlleistung bemängelt: Muster bilden, Bedeutung zu finden versuchen, Geschichten formen, mit Gehirnen, die eigentlich nicht gemacht dafür sind, Pilze ‚wirklich‘ zu verstehen.

### **Becoming fungal?**

Wie eingangs angedeutet, ist ein Teil von Sheldrakes am Reich der Pilze ausgebildeten epistemologischen Überlegungen auch die Frage, ob unser derzeit hohes Interesse an und Engagement für die Erforschung von Pilzen Ergebnis eines ‚going fungal‘ ist. Sheldrake denkt diese Formulierung zunächst in Analogie zum ‚going viral‘ der Alltagssprache: die zunehmende Popularisierung eines Gegenstandes, Inhalts, einer Idee usw., die dank der

medientheoretischen Adaption des Virus als Denkfigur im Zeichen des Viralen steht. Was, wenn wir nicht länger in den Übertragungswegen der viralen Ansteckung denken, sondern zum Beispiel in Formen symbiotischer Kollaborationen wie sie in fungalen Netzwerken stattfinden? Wenn wir weniger versuchen, die nicht-menschliche Welt unserem Verstand und Verständnis zu unterwerfen, sondern über fungale Ästhetiken akzeptieren lernen, dass unser Denkvermögen menschlich begrenzt, aber posthumanistisch bereicherbar ist?

„Going fungal“ kann aber in Bezug auf manche Lebensweisen der Pilze auch durchaus noch wörtlicher gemeint sein. Sheldrake erläutert einige parasitäre Formen von Pilzbefall, an Ameisen zum Beispiel. „Going fungal“ bedeutet hier ganz wesentlich ein „becoming fungal“, die Ameise ist nicht von einem Pilz befallen wie beispielsweise Martin in *In the Earth* von einer Dermatophyrose; die Ameise ist zu einem Pilz geworden, der sich sozusagen in eine Ameise gekleidet hat. Mit dieser Figur denkt Sheldrake weiter, als ihm der Mykologe Paul Stamets erzählt, er habe sich von seiner Kooperation mit dem Star-Trek-Franchise eine Popularisierung der Pilzforschung und des Pilzwissens erhofft. Ergebnis dieser Kooperation ist die Figur Stamets, die sich durch ständige Zugänge in den Unterarmen mit den Sporen des Astromyzelium verbinden und durch Willenseinsatz die *Discovery* sprunghaft durch dessen Netzwerk steuern kann – eine Symbiose, die weder immer ganz glimpflich für diesen Fährmann noch für das Astromyzelium ausgeht. Nicht nur mit dem realen Stamets, sondern vielleicht auch mit dieser fiktiven Figur und ganz sicher mit dem Pilz in Ameisenform im Kopf stellt nun Sheldrake in *Entangled Life* einen Vorschlag in den Raum, wie ein erstes „becoming with“ mit dem Fungalen aussehen könnte: „If anyone knows about going fungal, it’s Paul Stamets. I have often wondered whether he has been infected with a fungus that fills him with mycological zeal – and an irrepressible urge to persuade humans that fungi are keen to partner with us in new and peculiar ways“ (Sheldrake 2020: 219). Ein solches „becoming fungal“ zeichnet sich im Trend zur Denkfigur des Fungalen, wie er in Theorie, Kunst, Literatur und Film zu erkennen ist, sehr wohl ab: Die Denkfigur des Fungalen wird uns überzeugend als Instrument für ein Denken unserer Zeit und einen Entwurf posthumanistischer Zukünfte angeboten. Was die fungalen Ästhetiken des Posthumanen in Theorie, Kunst, Literatur und Film aber auch deutlich machen, ist, dass ein „becoming fungal“ uns Menschen in Prozessen der posthumanistischen Kollaboration, produktiven Kontamination und des assemblierenden Kollektivierens kritisch herausfordert und dass wir nicht immer unbeschadet aus dem Denken mit Pilzen hervorgehen werden.

### Literatur

- Albus, A. (2015). *Pilzpanorama. Panorama mycologique*. In J.-H. Fabre (Hrsg.), *Pilze. Naturkunden* (S. 6-17). Berlin: Matthes & Seitz.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, 28 (3), 801-803.

- Barad, K. (2015). *Nature's Queer Performativity*. In C. Riechelmann & B. Oetker (Hrsg.), *Toward an Aesthetics of Living Beings / Zu einer Ästhetik des Lebendigen* (S. 250-261). Berlin: Sternberg Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press.
- Boehm, G. (1985). *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel 1985.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Breyer, M. (2019). *Sensualizing the „Over There“: The Dissolving of Exteriority and Interiority in „Geothoughts“ and „Geo-song“*. In D. Bauer & M.J. Kelly (Hrsg.), *The Imagery of Interior Spaces* (S. 57-76). Santa Barbara: punctum.
- Bruns, G.L. (2007). Becoming-Animal (Some Simple Ways). *New Literary History*, 38 (4), 703-720.
- Fabre, J.-H. (2015). *Pilze. Naturkunden*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Fritsch, E. (2021). *Der Pilzkurs. Ein szenografischer Waldspaziergang*. Masterarbeit im Bereich Bühnenbild. Zürich: Hochschule der Künste. Abgerufen von <https://www.der-pilzkurs.ch>.
- Griffiths, D. (2015). Queer Theory for Lichens. *UnderCurrents*, 19 (1), 36-45.
- Haididi, R. (2021). In the Earth finds psychedelic terror in the void between technology and magic. *Polygon*. Abgerufen von <https://www.polygon.com/movies/22386347/in-the-earth-review>.
- Hálek, V. (2003). *Hudební atlas hub*. Olomouc: Fontana.
- Handke, P. (2013). *Versuch über den Pilznarren*. Berlin: Suhrkamp.
- Handke, P. (2020). *19 Pilzdrucke*. München: Schirmer & Mosel.
- Haraway, D.J. (2009). *Becoming-with-Companions. Sharing and Response in Experimental Laboratories*. In T. Tyler & M. Rossini (Hrsg.), *Animal Encounters* (S. 115-136). Leiden: Brill.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, London: Duke University Press.
- Hofmannsthal, H. v. (2019). *Der Brief des Lord Chandos* (F. Lönker, Hrsg.). Stuttgart: Reclam (Originalwerk veröffentlicht 1902).
- In the Earth* (2021). Regie: Ben Wheatley. UK.
- King, M. (2012). *Sprachkrise*. In H. Feger (Hrsg.), *Handbuch Literatur und Philosophie* (S. 159-177). Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Lehmkuhl, T. (2020). *Leidenschaften eines Waldgängers* [Besprechung von Peter Handke *19 Pilzdrucke*]. *Deutschlandfunk Kultur*. Abgerufen von <https://www.deutschlandfunkkultur.de/peter-handke-19-pilzdrucke-leidenschaften-eines-waldgaengers-100.html>.
- MacInnes, M. (2020). *Gathering Evidence*. London: Atlantic Books.
- Melle, T. (2007). *Wuchernde Netze*. In T. Melle, *Raumforderung* (S. 144-166). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Müller, E. (2013). *Denkfigur*. In R. Borgards, H. Neumeyer, N. Pethes & Y. Wübben (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 28-32). Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Müller-Tamm, J. (2014). *Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie*. In N. Gess & S. Janßen (Hrsg.), *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur* (S. 100-122). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Mycoworks (2022). *Our Heritage*. Abgerufen von <https://www.mycoworks.com/our-heritage>.
- Perry, M. (2019). *Mushroom Orchestra*. Videoinstallation.
- Peter Handke Kosmos (2022). *Pilze* [Stichwort]. Abgerufen von <https://peter-handke.de/kosmos/pilze/>.
- Powers, R. (2018). *The Overstory*. London: Vintage.
- Pyne, L. (2020). *A Mycological Foray. A New Look at John Cage and His Mushroom Obsession*. *Glasstire*. Abgerufen von <https://glasstire.com/2020/07/11/a-mycological-foray-a-new-look-at-john-cage-and-his-mushroom-obsession/>.
- Rust, S.A. & Soles, C. (2014). Ecohorror Special Cluster: „Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead“. *ISLE*, 21 (3), 509-512.

- Shah, M. (2021). *Thinking with the Trouble. Mooni Perrys Kunst der Wahrnehmung*. In M. Jeon & M. Legemah (Hrsg.), *ars viva 2022. Tamina Amadyar – Lewis Hammond – Mooni Perry* (S. 115-127). Bielefeld, Berlin: Kerber.
- Sheldrake, M. (2020). *Entangled Life. How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds, and Shape our Futures*. London: Vintage.
- Slézec, A.-M. (2015). *Vergängliche Schönheiten. Des beautés éphémères*. In J.-H. Fabre, *Pilze. Naturkunden* (S. 590-611). Berlin: Matthes & Seitz.
- Suter, M. (2000). *Die dunkle Seite des Mondes*. Zürich: Diogenes.
- Taylor, M. (2012). The Nature of Fear. Edgar Allan Poe and Posthuman Ecology. *American Literature*, 84, 353-379.
- Torra-Mattenklott, C. (2013). *Denkfiguren*. In J. Küpper, M. Schaub, R. Strätling & M. Rautzenberg (Hrsg.), *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien* (S. 59-76). Leiden: Brill.
- Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Wikipedia (2022). *Star Trek: Discovery/Staffel 1* [Stichwort]. *Wikipedia.de*. Abgerufen von [https://de.wikipedia.org/wiki/Star\\_Trek:\\_Discovery/Staffel\\_1](https://de.wikipedia.org/wiki/Star_Trek:_Discovery/Staffel_1).
- Zivlar, T. & Brousil, R. (2011). Der Pilzflüsterer. *Vice*. Abgerufen von <https://www.vice.com/de/article/vdnv5a/der-pilzfluesterer>.

*BURRHUS NJANJO, KLAUS TEZOKENG*

**GRENZVERHANDLUNGEN:  
ZU NARRATIVEN DES POSTHUMANEN  
IN KATJA BRANDIS UND HANS-PETER ZIEMEKS  
„RUF DER TIEFE“**

**ABSTRACT:** Der vorliegende Beitrag erschließt Narrative des Posthumanen in Katja Brandis und Hans-Peter Ziemeks Roman *Ruf der Tiefe* (2011). Dabei wird das Augenmerk auf literarische Darstellungsweisen von Hybridisierungsprozessen und Verwobenheiten zwischen Natur und Kultur gerichtet. Die Studie stützt sich auf Posthumanismus-Ansätze nach der neu-Deleuzianischen Theoretikerin Rosi Braidotti und fragt besonders danach, wie anthropozentrische hierarchische Dynamiken literarisch überwunden werden und neue nomadische Subjektkonstitutionen ästhetisch perspektiviert werden. Ferner wird die Rekonfiguration der Beziehung zu einem gemeinsamen Lebensraum in Brandis und Ziemeks Roman untersucht.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Anthropozän; Posthumanismus; Post-Anthropozentrismus; Geological agency; Grenzziehung.

**BORDER NEGOTIATIONS. NARRATIVES OF THE POSTHUMAN IN “RUF DER TIEFE” BY KATJA BRANDIS AND HANS-PETER ZIEMEK**

**ABSTRACT:** This paper explores narratives of the Posthuman using the novel *Ruf der Tiefe* (2011) by Katja Brandis and Hans-Peter Ziemek. The study pays special attention to literary ways of addressing hybridization processes as well as interconnections between nature and culture. The work refers to theoretical concepts of Posthumanism according to the neo-Deleuzian Rosi Braidotti. The article is aimed at analyzing how anthropocentric hierarchical dynamics are challenged and how new nomadic ways of becoming are depicted in the selected novel. Furthermore, the study investigates the re-configuration of the human's relation to nature as common ground as addressed by Brandis and Ziemek.

**KEYWORDS:** Anthropocene, posthumanism, post-anthropocentrism, geological agency, border negotiations

---

**Burrrhus Njanjo**, Universität Köln, bukernjanjo@gmail.com, **Klaus Tezokeng**, Universität Pretoria, tezokengklaus1@gmail.com

## 1. Einführung

Als Binsenwahrheit gilt heutzutage, dass die Covid-19 Pandemie zu extremen Umwälzungen weltweit geführt hat. Das menschliche Leben an sich, die Mobilität, das Transportwesen, die Verteilung der verfügbaren Ressourcen oder einfach die Wirtschaft sind nur einige der Bereiche, die in Frage kommen. Die Neuartigkeit des festgestellten und noch zu bewertenden katastrophalen Ausmaßes dieses Virus hat die Zerbrechlichkeit des Menschen und seiner Allmacht hinreichend bewiesen und damit die Debatte über die Thematik des Post-Anthropozentrismus neu entfacht. Auch wenn gegenläufige Tendenzen nicht zu übersehen sind, sollte der Mensch nach vielen posthumanistischen Positionen beispielsweise seiner Stellung gegenüber dem Rest der Lebewesen (z.B. organische, anorganische Natur) jenseits von Raubtier- und Punktionsbeziehungen berücksichtigen. Die vorliegende Analyse kann als ein Beitrag zu diesen zunehmend prägnanten und brisanten Fragen am Beispiel des literarischen Romans *Ruf der Tiefe* von Katja Brandi und Hans-Peter Ziemek betrachtet werden. Dabei wird insbesondere untersucht, inwiefern das anthropozentrische Menschenbild und die einschlägige Auffassung von „Man’ as the measure of all things“ (Braidotti 2013: 67) literarisch perspektivisch hinterfragt und überwunden wird. Ferner wird etwa erschlossen werden, wie affektive Beziehungen zum Nichtmenschlichen und die damit einhergehende Hybridisierung von Spezies im Sinne von einem „nature-culture continuum“ (Braidotti 2013: 65) in *Ruf der Tiefe* als denk- und machbar perspektiviert werden. Dabei geht es ganz wesentlich um die Beantwortung der Frage, inwiefern Braidottis Kategorien *Becoming-Animal* und *Becoming-Earth* zu einer posthumanistischen Lesart von *Ruf der Tiefe* beitragen können.

## 2. Posthumanistische Figurationen und die Ethik des Planetarischen: theoretische Voraussetzungen

In *The climate of History*, einer kürzlich erschienenen Monografie, entwirft der Geschichts- und Kulturwissenschaftler der Subaltern Studies Dipesh Chakrabarty eine Art Paradigmenwechsel für die Geisteswissenschaften (Engl. *Humanities*). Darin stellt er den anthropozentrischen Charakter der Geisteswissenschaften zumindest seit der Aufklärung und der Neuzeit in Frage und schlägt in diesem Zusammenhang auf spannende Weise ein Forschungsparadigma vor, das das Menschliche und das „nonhuman“ gleichberechtigt in die Forschung einbezieht. Anschließend stellt er seine theoretischen Einsichten im Bereich der Geschichtswissenschaft auf die Probe. Am Fallbeispiel seiner wissenschaftlichen Disziplin unternimmt Chakrabarty den Versuch, die Geschichte des Menschen aus einer Umweltperspektive neu zu schreiben, was er paradigmatisch als Beispiel für „deep history“ begründet (Chakrabarty 2021: 36). Bedeutsam ist beispielsweise, dass der Mensch neu definiert wird, dass die Menschen als „planetary

geological agent“ imaginiert werden (Chakrabarty 2021: 31), dass die „ideas of politics and justice to the nonhuman“ ausgeweitet werden (Chakrabarty 2021: 13). Diese Annahmen haben unter anderem zur Folge, dass die hegemoniale Hierarchie zwischen Menschen und Tieren abgebaut wird oder dass der Unterschied zwischen Mensch und Nichtmensch, zwischen Natur und Kultur geschwächt, aber nicht ausgelöscht wird. Bei Elizabeth Grosz heißt es „reconceptualizing the relationships between the natural and the social, between the biological and the cultural, outside the dichotomous structure in which these terms are currently enclosed“ (Grosz 2005: 30).

Zu ihrer Zeit widmeten sich Pierre Bourdieu und Loïc Wacquant kritischen Überlegungen zur Soziologie. Am Beispiel der Soziologie argumentiert Bourdieu gegen die erkenntnistheoretische Zäsur zwischen den Sozial- und den Geisteswissenschaften und den Geschichtswissenschaften. Bourdieu selbst beschreibt seine diesbezügliche Position folgendermaßen: „Suffice it to say that the *separation of sociology and history is disastrous division*, and one totally devoid of epistemological justification: all sociology should be historical and all history sociological.“ (Bourdieu & Wacquant 1992: 90, Herv. im Original) Obwohl Bourdieu und Wacquant nicht unbedingt an die Paradigmen des Anthropozäns und des Posthumanismus gedacht haben, ist es dennoch das Verdienst ihrer theoretischen Intuitionen, hierarchische Unterschiede aufzuheben, epistemologische Brücken zu bauen und interdisziplinäre Linien und Intensitäten zu schaffen. In dieser Hinsicht sollte eine „deep history“ soziologisch sein, sodass unsere Gesellschaften schließlich neu gedacht werden, sodass das Menschliche oder die menschliche phänomenologische Erfahrung anders vorgestellt und definiert wird, sodass sie zur Erfassung der „deep identities“ führen kann. Nur so könnte man sich an die Tatsache erinnern, dass „deep history [...] runs through our bodies and lives“, deren Natur in einem posthumanistischen Sinne durch vielfältige Formen externer *agency* vermittelt wird oder deren perlokutionäre Funktionen einen Einfluss auf nicht-menschliche Existenzformen, Planeten oder auch die Umwelt haben können (Chakrabarty 2021: 8). Aus dieser Konstellation ergibt sich die Notwendigkeit, über den bloßen Ruf nach mehr Gleichheit zwischen Menschen und Nicht-Menschen hinauszublicken und der Komplexität der Beziehungen zwischen Mensch und Planet mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Im Zentrum dieser Art von Lebensphilosophie nistet sich das posthumanistische Projekt ein.

Die Philosophie des Lebens bezieht sich auf die Thesen von Gilles Deleuze und Félix Guattari zur Philosophie der Immanenz, die sie insbesondere in den relevanten Texten *Anti-Ödipus* und *Mille plateaux* ausführlich behandeln. Darin beschäftigen sie sich unter anderem mit den Formen von Machtverhältnissen in postindustriellen Gesellschaften auf der Grundlage des perspektivenreichen Immanenzansatzes. Deleuze und Guattari unterscheiden ihre Philosophie der Immanenz grundlegend von der Philosophie der Transzendenz. Erstere distanziert sich von allen Formen des Determinismus und Evolutionismus, positioniert sich gegen dialektische Denkstrukturen und stellt hierarchische ödipale Prinzipien in Frage. In einfachen und prägnanten Worten erklärt James Williams diesen wichtigen Unterschied wie folgt: „Are the privileged

relations in a philosophy of the form of a relation ‘to’ something, or of a relation ‘in’ something? If it is ‘to’ then it is philosophy of transcendence. If it is ‘in’ then it is immanence“ (Williams 2005: 128-129). Darüber hinaus widersetzt sich die Immanenz den Prinzipien der Unvergänglichkeit – in Anlehnung an Nietzsche –, des Status quo, der Trennung und der Hierarchisierung. Stattdessen bevorzugt die Immanenz verbindende Linien, kollektive Strukturen, Figurationen der Allgegenwart, Dynamiken von Bewegungen, Wünschen, Konsistenz und Intensitäten unter scheinbar heterogenen Momenten. Wie das Rhizom überlistet auch die Logik der Immanenz lineare Formen, baut auf Zwischenräumen auf, folgt unendlichen Plateaus, potenziert das Minoritäre (*Minor* im Sinne von Deleuze und Guattari), sodass es Transformationen schaffen und Neues stiften kann. Im Fall der Literatur beispielsweise fanden Deleuze und Guattari aus den Texten von Kafka und Proust relevante Elemente heraus, die die Entstehung eines „missing people“ (Frz. *Peuple qui manque*) ermöglichen können (Deleuze & Guattari 1975; Deleuze 1993: 14).

Das posthumanistische Paradigma in den Humanities umfasst verschiedene wissenschaftliche Felder, Positionen und Epistemologien, die Rosi Braidotti als „creative interdisciplinary hubs, or generative productive cores“ beschreibt (Braidotti 2017: 13). Ihre Kartographie des *Posthuman Turn* in den Humanities reicht von der vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft (vgl. Herbrechter 2011; Nayar 2013; Wolfe 2003) über die Environmental Studies (vgl. Van Dooren 2014; Lovelock 2009; Clark 2019), die Gender und Queer Studies (vgl. Haraway 1997; MacCormack 2012; Braidotti 2002), die Critical Race Studies (vgl. Gilroy 2000), die Science and Technology Studies (vgl. Franklin, Lurey & Stacey 2000; Stengers 1987) und die Media Studies (vgl. Gabrys 2011; Parikka 2015) bis hin zum Ecocriticism und zu den Animal Studies (vgl. Alaimo 2010; Iovino & Oppermann 2012). Ihr kreatives und produktives Potenzial wird aus der kritischen Auseinandersetzung mit humanistischen und anthropozentrischen Denkmodellen und der Entwicklung alternativer Kriterien, Prinzipien und Darstellungen abgeleitet. Dazu kann Braidotti den Begriff „menschlich“ heranziehen und somit kritisch betonen, dass er nicht neutral und exklusiv ist. „Menschlich“ wäre ein Begriff, der durch soziale Konstruktionen, historische Kontingenzen und wissenschaftliche Normierungsprozesse auf erheblichen Machtverhältnissen beruht. Ohne naiv in die Falle zu tappen, das Posthumane grundsätzlich als subversiven Denkrahmen zu betrachten und es damit als „Post-Macht“ zu etikettieren, kann eine kritische posthumane Analyse des Begriffs dann untersuchen, wie verkörperte, relationale und affektive Subjektivitätsstrukturen miteinander verschränkt werden können, wie fragmentierte Kategorien und Formen der Subjektivierung maschinell und produktiv zusammenarbeiten können, welchen Anteil nicht-anthropomorphe Organismen in menschlichen Körpern einnehmen können oder inwiefern und warum Menschen als kollektive *agency* eines planetarischen Ganzen begriffen werden können. Eine posthumanistische Perspektive kann sich ebenfalls mit dem Begriff „menschlich“ beschäftigen, um neue Formen der Subjektivierung mithilfe kollektiver Assemblagen im Sinne von Deleuze und Guattari



oder transversaler Allianzen nach Braidotti zwischen Kategorien *race*, *gender*, Alter, Klasse, *locality*, (*dis*)*ability* zu verhandeln.

Rosi Braidottis posthumanistische kritische Theorie ist ein zweidimensionaler Ansatz, auf den wir uns hier beziehen: eine dekonstruktiv-kritische und eine affirmative Dimension. Erstere distanziert sich von hegemonialen Ordnungsstrukturen am Beispiel der Hierarchie zwischen Mensch und Tier und ist darüber hinaus in der Lage, die vielfältigen Fügungen im Mittelpunkt des planetarischen, geophysikalischen Lebens zu entschlüsseln. Auf dieser ersten Ebene wird eine kritische Distanz zu Annahmen wie „Man“ as the measure of all things“ eingeräumt (Braidotti 2013: 67). Essentialistische und reduktionistische Ansätze zur Definition des Menschen werden hier in Frage gestellt, worin Serenella Iovino und Serpil Oppermann eines\*r der Hauptmerkmale oder Vorteile des *material turn* sehen (Iovino & Oppermann 2012: 450). Es wird nicht mehr davon ausgegangen, dass Menschen im Zentrum des Universums, des Handelns stehen. Vielmehr ergibt sich der „posthumanist space“ (Iovino & Oppermann 2012: 456), in dem wir uns befinden, aus der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen den verschiedenen Arten im Sinne Chakrabartys oder den verschiedenen *agency* (humans, nonhumans, more-than-humans, etc.). Dabei ist zu betonen, dass das Wort „agency“ keineswegs auf den Menschen beschränkt ist, sondern vielmehr als „an enactment, not something that someone or something has“ verstanden wird (Barad zit. nach Iovino & Oppermann 2012: 467). Anschließend würde eine kritische posthumanistische Analyse den Menschen aus dem posthumanen Raum dezentrieren und Alternativen in Bezug auf die affektiven, kollektiven und relationalen Konstitutionen des Subjekts in Bezug auf wichtige Problematiken dieses Raums in Betracht ziehen. Dank einer solchen Position kann man sich mit Iovino und Oppermann neue Perspektiven auf „oceanic plastic“ vorstellen:

[T]he “oceanic plastic” quoted in the beginning will appear to be filled not only “with human agency,” but with a mesh of agencies that are both material, industrial, political, chemical, geological, biological, and narrative. Its presence in our oceans results from a tangle of industrial processes, of material transformations, of economic transactions, of cultural metanarratives, and affects in turn the life of human and nonhuman beings, at the same time conditioning political discourses, trade routes, and technological developments. Like many other “things,” it is a posthuman actor that shows how deeply human agency depends on and is interlaced with the nonhuman. (Iovino & Oppermann 2012: 456)

Im Rahmen dieser ersten Dimension sollte untersucht werden, wie diese Modelle in die Literatur integriert werden. Es sollten die literarischen Strategien analysiert werden, die das menschliche Wesen dezentrieren, die die Aufmerksamkeit auf andere Formen der *agency* lenken, mittels derer der Begriff des *human* stets kritisch in Bezug auf Nicht-Menschen oder *more-than-humans* erweitert wird. Wie die Kritik am anthropozentrischen Menschenbild in literarischen Erzählungen formuliert wird, sollte aus der Perspektive der Literaturanalyse erörtert werden.

Nach der Entkopplung des Menschen (in einem hegelianischen und kartesianischen Sinne) von vertrauten und gewohnten Identitätsmustern folgt nun die zweite Dimension der posthumanistischen kritischen Theorie à la Braidotti: eine Art „monistic affirmative ethics“ (Braidotti 2013: 21). Diese zweite Ebene versucht, die Gesamtheit der Beziehungen innerhalb des gemeinsam geerbten Lebensraums zu rekonstruieren. Sie hält an der These einer „transversal subjectivity“ fest, die „multilayered and multidirectional“ sei (Braidotti 2013: 17). Komplexe Singularitäten, so Braidotti weiter, müssen mit einer Vielzahl von Kräften, Einheiten und Begegnungen in Verbindung gebracht werden. In der Tat sind sie „materially embedded and embodied subjects-in-process“ (Braidotti 2013: 9). Dies ist keineswegs ein Kahlschlag der Machtunterschiede zwischen Lebewesen und verschiedenen Formen von *agency* (oder Kräften, um Braidottis Sprache treu zu bleiben), sondern vielmehr eine Verleugnung ihrer Strukturierung nach einem hierarchischen und dialektischen Prinzip und der Bedeutung, die der monistischen Einzigartigkeit des Lebens beigemessen wird. Mit Fuller könnte man darin eine Erweiterung des Natur-Kultur-Kontinuums sehen (Fuller 2005), während Iovino und Oppermann dies tatsächlich als Versuch bezeichnen würden, die Grenzen des „Selbst“ oder des materiellen „Selbst“ neu zu ziehen (Iovino & Oppermann 2012: 457). „Posthuman as Becoming-Animal“ und „Posthuman as Becoming-Earth“ stellen also zwei konkrete Beispiele Transformationsachsen dar, anhand derer man die Verschiebung der Kategorie des Anthropozentrismus im Allgemeinen, aber noch konkreter die Aushandlung des posthumanen Subjekts durch die Anerkennung der nicht-dialektischen, relationalen Solidarität zwischen den Spezies einerseits und durch die Entwicklung einer Sensibilität für Fragen der ökologischen und sozialen Nachhaltigkeit mit besonderem Schwerpunkt auf Ökologie und Klimawandel andererseits untersuchen kann.

### 3. Ästhetiken des Posthumanen in *Ruf der Tiefe*

In seinen Abhandlungen zu Mensch-Tier-Verhältnissen hebt Roland Borgards die Annahme einer eindeutigen anthropologischen Differenz hervor, d.h. die Annahme, dass zwischen dem Menschen auf der einen Seite und den Tieren auf der anderen Seite ein kategorialer und zudem mit Wertungen versehener Unterschied besteht (vgl. Borgards 2016: 1). Diese Anschauung kann auf Beziehungen des Menschen zur Natur im Allgemeinen ausgeweitet werden, wodurch die Natur-Kultur-Dichotomie epistemisch konstruiert wird. In der Literatur werden derartige Verhältnisse, aber auch gegenstimmige Tendenzen erkundet. Katja Brandis und Hans-Peter Ziemeks 2011 erschienener Roman *Ruf der Tiefe* liefert einen Rahmen für die Neuperspektivierung von Mensch-Natur-Verhältnissen. In ihn fließen u.a. Themen wie Umweltverschmutzung, Ressourcenabbau, Umgang des Menschen mit der Natur ein. Fokussiert wird der Alltag des 16-jährigen Leon Redway, der auf Benthos II, einer Station mitten in der Tiefsee bei Hawaii als Tiefseetaucher arbeitet. Dieser wird bei seinen Suchen nach Rohstoffen für den

ARAC-Konzern (Aquatic Resources Analysis Corporation) von Lucy, einem Krakenweibchen begleitet. Die kapitalistisch-instrumentelle Ausbeutung der Natur führt dazu, dass die Tiefsee ‚verrücktspielt‘ und das Leben von Menschen und nichtmenschlichen Lebewesen bedroht. Die Suche nach möglichen Ursachen dieser Ereignisse führt zu einem Kampf zwischen Leon und dem Konzern, denn ersterer untersucht Begebenheiten, die lieber geheim bleiben sollten. Durch Wissenspopularisierung subsumiert und adaptiert der quasi interdisziplinäre Roman Elemente von Meeresforschung, Biologie, Geologie, Verhaltenswissenschaften und dergleichen mehr. Dargestellt wird die Geschichte aus der Perspektive eines intradiegetischen Erzählers, der Affinitäten mit Meerestieren und der Tiefsee im Allgemeinen aufweist.

### 3.1. Mensch-Tier-Verhältnisse und das *Becoming-Animal*

Die *Zoe*-zentrierte Darstellungsweise kulminiert in *Ruf der Tiefe* in der Beziehung zwischen Leon und seiner tierischen Partnerin Lucy,<sup>1</sup> durch die auch Schwellenräume zwischen Mensch und Tier geschaffen werden. Indem das anthropozentrische Menschenbild Natur als das dem Menschen entgegengesetzte Andere wahrnimmt, entsteht eine Legitimierung der Ausbeutung dieser Natur, worin Adorno den Verlust der unmittelbaren Naturerfahrung sieht (vgl. Müller 2015: 162). Die Andersartigkeit der Natur stellt jedoch gerade die Voraussetzung für ein genuin dialogisches Verhältnis zu ihr dar (Coles 1993: 230). Das post-anthropozentrische Menschenbild in *Ruf der Tiefe* ermöglicht dieses Verhältnis und lässt eher eine komplementäre Beziehung zwischen Mensch und Natur erkennen, zumal Leon Lucy als gleichberechtigten Dialogpartner wahrnimmt. Selbst die Idee der Partnerschaft nimmt im Roman einen entscheidenden Platz ein, weil sich die Subjektkonstitution des Menschen erst in der Begegnung mit dem Tier vollendet.

Lucy war wieder da. Schon bei dieser leichten Berührung spürte er die Kraft, die in den muskulösen Armen seiner Krake steckte – sie war um ein Vielfaches stärker als er. Auch ein Grund, warum er die Tiefe und die Dunkelheit nicht zu fürchten brauchte. Leon tastete nach Lucys Gedanken, spürte den Kontakt mit ihr wie eine freundliche Wärme, die ihn umhüllte. [...] Lucy berührte noch einmal seinen Arm, wies ihn in die richtige Richtung, und Leon schwamm, ohne zu zögern, in die Dunkelheit hinein. Er hatte nicht das Gefühl, hier blind zu sein – Lucys Augen, mehrmals dreimal so groß wie seine eigenen und perfekt an die Tiefsee angepasst, sahen für ihn. (Brandis & Ziemek 2011: 7f)

Diese Begegnung mit dem Nichtmenschlichen, die auch in eine freundschaftliche Beziehung zwischen Mensch und Tier mündet, macht den Roman zu einem Rahmen der Begegnung von Arten im Sinne von Donna Haraway (2008). Inszeniert wird Lucy

---

<sup>1</sup> Im Roman verwendet Leon lieber die Bezeichnung „die Krake“, weil es um ein Weibchen geht (Brandis & Ziemek 2011: 19).

als ein *companion species*, nicht nur, weil sie Leon bei seinen Tauchgängen begleitet, sondern auch weil beide Partner beim selben Konzern (also *company* bei Haraway) ‚arbeiten‘ (Brandis & Ziemek 2011: 7). Die Nivellierung von Hierarchien und die sich daraus ableitende Dekonstruktion des anthropozentrischen Mensch-Tier-Verhältnisses kulminiert im Respekt vor dem Tier, und zwar auf Augenhöhe: „Es gab Tiere, vor denen Leon weit mehr Respekt hatte – zum Beispiel die Praya-Qualle.“ (Brandis & Ziemek 2011: 163) Diese Dimension des Respekts stellt bei Haraway die grundsätzliche Voraussetzung für die Begegnung von Arten dar. Dabei ermöglicht das Responsive (*respecere*) eine Kommunikation mit anderen Spezies als gleichwertige. In *Ruf der Tiefe* verständigen sich Mensch und Tier sowohl durch eine telepathische Kommunikation wie im Fall von Leon und Lucy, als auch durch eine künstliche Sprache namens Dolslan, die durch Zeichen erfolgt und die Verständigung mit zahmen Delphinen ermöglicht (Brandis & Ziemek 2011: 42). Die Sprachfähigkeit als wichtiges Kriterium anthropozentrischer Weltanschauung wird in dieser Konstellation nicht nur in Frage gestellt, sondern auch überwunden, was eine Verschmelzung mit dem Nicht-Menschlichen durchblicken lässt. In der Lehre Walter Benjamins verfügen sowohl der Mensch als auch die Natur (die Dinge bzw. die materielle Welt) über Sprache, wobei die Sprache des Menschen eine benennende ist, während die der nicht-menschlichen Welt eine lautlose ist (Müller 2015: 161-162). Durch den kommunikativen Akt zwischen den Spezies bzw. zwischen Mensch und Meerestieren wird die Fähigkeit der Interaktion mit der lebendigen Welt als responsive Haltung im Sinne von Haraway ästhetisch artikuliert, was mit einer Neuverhandlung binärer Oppositionen Natur/ Kultur, menschlich/ nicht-menschlich korreliert.

Neben der Kommunikation mit Zeichen ist auch eine haptische Wahrnehmung vorhanden, die Mensch und Tier verbindet: „Er fühlte, dass Lucy neben ihm schwamm, elegant wie eine Tänzerin, und einen Moment lang fühlte er sich mit allem in Einklang.“ (Brandis & Ziemek 2011: 71) Dabei fallen diese Formen von Kommunikation mit Elementen der Biosemiotik zusammen. Letztere gipfelt in Leons Frage danach, ob der Krake bei einer Lebensgefahr (signalisiert durch rotes Wasser) eben das meint, was er (als Mensch) unter den Zeichen und Hinweisen Lucys versteht (Brandis & Ziemek 2011: 11). *Ruf der Tiefe* zeigt daher an, dass „human usage of signs, and the vast edifices of language and culture, may be placed in continuity with forms of sentience and communication in other creatures“ (Clark 2019: 113). Es gibt aus dieser Perspektive verschiedene Formen von Sentienten, sodass die menschliche nur eine unter vielen ist und nicht länger das Maß aller Dinge darstellt.

Unter angemessener Berücksichtigung der Mensch-Tier-Verhältnisse ist zu merken, dass die Dekonstruktion der Natur-Kultur-Dichotomie zweierlei erfolgt. Einesteils wird das Tier anthropomorphisiert und anderenteils wird der Mensch mit tierischen Eigenschaften aufgeladen. Dabei geht die Anthropomorphisierung nicht nur durch menschliche Verhaltensweisen oder durch optische Merkmale vonstatten, sondern auch durch starke freundschaftliche und kameradschaftliche Beziehungen zueinander.

Es ist jedoch ein Wechselverhältnis, weil beide Arten empathiefähig und im Endeffekt Subjekte mit Gefühlen sind, was Braidotti unter „colossal hybridisation of species“ zusammenfasst (Braidotti 2013: 65). Mit Blick auf Verhältnisse zwischen Leon und den Meerestieren ist festzustellen, dass letztere auch Liebe, Sehnsucht und Eifersucht empfinden können, wie etwa Lucy mit Blick auf die Freundschaft zwischen Leon und Rosemarie, einem anderen Meerestier:

[...] *Aha, wir bekommen Besuch! Könnte das Rosemarie sein?  
Könnte, ja könnte. Ich weiß, sie wartet schon sehnsüchtig!  
Nur keine Eifersucht, meine Liebe,* erwiderte Leon amüsiert. *Du weißt, mein Herz gehört nur dir.*  
(Brandis & Ziemek 2011: 96, Herv. im Original)

Diese Mensch-Tier-Beziehungen werden in *Ruf der Tiefe* dermaßen konfiguriert, dass sich Mensch und Tier in einem dritten Raum bzw. in einem permanenten Status des Werdens befinden, denn das Tier wird nicht vollkommen zum Subjekt und der Mensch wird auch nicht ganzheitlich zu einem bloßen Objekt, sondern beide Arten bewegen sich in Schwellenräumen, die sich als offene und nomadische Subjektkonstitutionsprozesse herausstellen. Das heißt, das Tier bleibt in seiner Alterität, wird jedoch als solches mit einem intrinsischen Wert aufgeladen, was nach anthropozentrischen Auffassungen allein dem Menschen zuzuweisen ist. In dieser Hinsicht wird die Alterität des Tiers anerkannt und gleichzeitig respektiert. Derrida sieht in dieser Konstellation eine Dekonstruktion binärer Oppositionen zwischen Natur und Kultur, die allein Literatur gewährleisten kann. In seinem Buch *L'animal que donc je suis* (dt. *Das Tier, das ich also bin*, 2002) entwickelt er die These, dass die Möglichkeit, die Alterität des Tiers aufrechtzuhalten und gleichzeitig die Inkommensurabilität dieses Aktes vorzubehalten, allein im literarischen Text denkbar ist. Er schreibt also Literatur eine besondere Fähigkeit zu, nämlich „den Text für das Andere der nichtmenschlichen Natur zu öffnen und diese dennoch in ihrer Alterität zu akzeptieren“ (Zapf 2008: 257; Zapf 2016: 69), was auch durch *Ruf der Tiefe* artikuliert wird.

Im Roman greifen die unterschiedlichen Spezies ineinander, indem sie optische, haptische, affektive und kognitive Beziehungen zueinander aufweisen. Der Oktopus taucht als ein intelligentes Wesen auf. Die Todeszonen in der Tiefsee werden von vornherein von Lucy erkannt (Brandis & Ziemek 2011: 11ff.). Der intelligente Oktopus warnt Leon vor der Gefahr, die auf Benthos II durch rotes Wasser signalisiert ist, ohne dass er auf den ersten Blick versteht, wie der Krake auf das Rote kommt. Ihm ist nicht klar, was Lucy so bedrohlich findet, bis er auf den zweiten Blick die Lebensgefahr näher wahrnimmt: „*Du hast recht, irgendetwas stimmt hier nicht mit dem Wasser*“ (Brandis & Ziemek 2011: 11f., Herv. im Original). Daraus wird ersichtlich, dass der Krake nicht nur instinktive Eigenschaften aufweist, sondern auch als eine Form biologischer Intelligenz betrachtet werden kann. Damit nähert sich dieser Roman Frank Schätzing's *Der Schwarm*, in dem das biologische Verhalten von Einzellern, die Umweltkatastrophen ungeheurer Ausmaßen verursachen, in den Blick genommen wird.

Beide Erzählungen partizipieren an Prozessen von Wissensgenerierung, -transformation und -vermittlung. Dabei ist die Wissenspoetik nicht auf eine bloße Zusammenführung von naturwissenschaftlichen Inhalten und Erkenntnissen zu reduzieren, da diese Texte ein eigenständiges literarisches Wissen erzeugen, wodurch Literaturwissenschaft quasi zu einer Lebenswissenschaft wird (Ette 2004).

Die Vermittlung biologischen Wissens in *Ruf der Tiefe* ermöglicht es, Natur und Kultur als zwei nicht voneinander abgrenzbare Größen wahrzunehmen. Es wird auf verschiedene Weisen auf den Nutzen von Stammzellen von Meeresorganismen für menschliche Belange hingewiesen: „Aber wieso sind die Stammzellen einer *Krake* wertvoll für *Menschen*?“ (Brandis & Ziemek 2011: 210, Herv. im Original) Es gilt, dass diese Stammzellen als Mittel zur Heilung von Diabetes, Herzkrankheiten und womöglich auch Alzheimer benutzt werden (Brandis & Ziemek 2011: 248). Aus biologischer Perspektive heißt es, dass der Mensch nicht nur auf Natur angewiesen ist, sondern auch Elemente der Natur mit sich trägt bzw. in sich hat und zu einem Teil des Ökosystems wird, insofern als Stammzellen medizinisch auch zu Ersatzorganen werden und der Behandlung von menschlichen Geweben dienen (Brandis & Ziemek 2011: 248). Somit sind Mensch und Tier mit Blick auf die Materie nicht völlig voneinander zu trennen. Damit geht aber auch die Annahme einher, dass die nichtmenschliche Materie als *agency* angesehen werden kann. Aus der Darstellung der Wechselbeziehung zwischen der Erforschung von Stammzellen von Meereslebewesen und der Medizin ist abzulesen, dass die nichtmenschliche *agency* einen ausgesprochen genuinen Platz im Leben des Menschen einnimmt. Ebenso sehr wie das Tier bzw. der Krake ohne diese Stammzellen zum Tode verurteilt ist (Brandis & Ziemek 2011: 248), hängt auch das Leben des Menschen qualitativ davon ab, worin auch eine Form des *Zoe-Egalitarismus* gedeutet werden kann. Dass Wissenschaftler Lucy für die Menschheit opfern wollen (Brandis & Ziemek 2011: 248), zeugt davon, dass die nichtmenschliche Welt überhaupt nicht regungslos ist und keine passive Rolle mehr einnimmt. Im Unterschied zu anthropozentrischen Weltanschauungen, in denen materielle Welt und Natur – mit Blick auf den Menschen – als passive, getrennte Entitäten wahrgenommen werden, werden erstere in *Ruf der Tiefe* dergestalt perspektiviert, dass sie eher als komplexe vernetzte Entitäten auftauchen, die – über die inhärente *agency* hinaus – mit dem Menschen interagieren. Diese Verwobenheit zwischen Mensch und Meerestieren ermöglicht es daher, eine Art „Trans-corporeality at Sea“ à la Stacy Alaimo zu durchblicken, welche sie definiert als „a new materialist and posthumanist sense of the human as substantially and perpetually interconnected with the flows of substances and the agencies of environment“. (Alaimo 2012: 476) In diesem Zusammenhang wird der Mensch nicht in Kontrast zu einem nicht menschlichen ‚Anderen‘ perspektiviert. Ferner wird der Körper des Ersteren zu einem Agglomerat, Kreuzpunkt und Transitraum unzähliger, winziger lebendiger und nicht-lebendiger Wesen, um mit Timothy Clark zu sprechen (Clark 2019: 118). An dieser Stelle seien auch die Kategorien „distributive agency“ und „Assemblage“ angeführt, da einerseits die materielle Welt eine Mehrzahl von *agencial selves* darstellt,

denen Respekt gebührt (Clark 2019: 114) und andererseits verschiedene Formen von *agency* zusammenkommen und neue ontologische Prozesse einleiten.

Der Schwellenraum als Übergangszustand ermöglicht es, Mensch und Tier als Subjekte im Werden wahrzunehmen. Wie erwähnt werden beide Entitäten im Roman dergestalt inszeniert, dass das Tier-Werden im Endeffekt nicht in ein „wirkliches“ Tier mündet, während das Tier sich auch nicht „wirklich“ in etwas Anderes verändert, um diese Konzepte von Deleuze und Guattari wiederaufzunehmen (Deleuze & Guattari 1980: 291f.). Dabei ist insb. zu zeigen, dass beide Arten sowohl eine semiotische als auch eine diegetische Rolle einnehmen (Borgards 2012: 89ff.), jedoch ohne, dass dieses *In-between* anders konfiguriert wird. Hervorzuheben ist damit zugleich die Symbiose unter unterschiedlichen Arten, die als heterogene Entitäten zwar eine kommunikative Evolution ermöglichen, aber keine weitere Verbindung aufweisen können. Dies fällt mit Derridas Ansatz zusammen, in dem das Andere des Menschen auch als ein unverfügbares wahrgenommen wird, denn die Alterität ist trotz der mannigfaltigen Verwobenheit immer noch vorhanden (Derrida 2008). Es ist – in Hinblick auf Braidotti Ansatz – zu behalten, dass das Tier-Werden in *Ruf der Tiefe* mit einer Subjektwahrnehmung einhergeht, die über Grenzen des Humanen hinaus andere Spezies mit berücksichtigt (Braidotti 2013: 67f.). Dabei ergänzen sich Ansätze von Derrida und Braidotti, die es für besonders wichtig halten, den literarischen Text auf das Andere der nichtmenschlichen Natur bzw. auf andere Arten zu öffnen. In *Ruf der Tiefe* ist das *Becoming-Animal* bzw. *Becoming with* an affektive Beziehungen mit anderen Spezies gekoppelt, die Teile einer Vielzahl bzw. eines Kollektivs sind und die Grenzen zwischen Mensch und Tier überschreiten, um diese Kategorien von Mary Bunch zu wiederholen (Bunch 2014: 16). Dabei werden dominante Strukturen transformiert, sodass Grenzen zwischen Mensch und Tier gewissermaßen verschwimmen (Bunch 2014: 16). Die nomadische *Zoe*-zentrierte Darstellungsweise bringt Mensch und nichtmenschliche Welt in Einklang, woraus eine Form von Ökosophie herausgelesen werden kann. Im anschließenden Teil soll neben diesen Dimensionen von *Becoming-Animal* auf Elemente von *Becoming-Earth* in *Ruf der Tiefe* eingegangen werden.

### 3.2. Mensch, Natur und das *Becoming-Earth*

Inszeniert werden die Mensch-Tier-Interaktionen in *Ruf der Tiefe* vor dem Hintergrund der Umweltverschmutzung, die wiederum als Grundlage für die Neuperspektivierung des Umgangs mit Natur gilt. Rosi Braidotti macht deutlich, dass das Natur-Kultur-Kontinuum als „technologically mediated and globally enforced“ wahrzunehmen ist, wobei das Humane als geologischer Agent auftaucht (Braidotti 2013: 82). Diesen Ansatz bekräftigt Dipesh Chakrabarty in seinem bereits erwähnten Buch *The Climate of History*, in dem er zwischen Dimensionen von *global* und *planetary* unterscheidet, welche jeweils eine ‚humano-zentrierte‘ Perspektive und die Dezentrierung des Hu-

manen bezeichnen (Chakrabarty 2021: 203). Dieses ontologische Spiel wird in *Ruf der Tiefe* auf eine sehr subtile Weise dargestellt. Globalisierung und Klimawandel, die als Konsequenzen des Kapitalismus anzusehen sind, werden im Roman durch den ARAC-Konzern perspektiviert, der mineralische Rohstoffe (Mangankrusten und Methanhydrate) selbst am Meeresboden abbaut, nicht ohne den natürlichen Biotop heftig zu gefährden. Infolgedessen wird der gemeinsame Lebensraum zu einem bedrohten und toxischen Raum für alle Wesen. In den Todeszonen, in denen Leon fast ums Leben kommt (Brandis & Ziemek 2011: 13ff.), wird nicht nur eine Form des *Zoe*-Egalitarismus dargestellt, sondern auch ein Moment der Wahrnehmung des Biotops als „middle common ground“ (Braidotti 2013: 81) geschildert. Ebenso sehr wie Meerestiere durch diese Vergiftungen sterben, kann das Humane diesen nicht entkommen. Eine Kapitalismus- und Industriekritik wird im Roman durch Hinweise auf die Rolle von großen Konzernen bei der Ausbeutung der Natur geäußert: „Die ARAC ist ein Konzern und Konzerne machen, was sie wollen [...]. Leider meistens nur das, was Geld bringt, das ist halt so, sie wollen was verdienen, und dabei machen sie alles platt, was ihnen im Weg steht.“ (Brandis & Ziemek 2011: 197) Diese anthropozentrische Wahrnehmung der Natur als das dem Menschen entgegengesetzte Andere wird jedoch relativiert, sodass das Nichtmenschliche bzw. die materielle Welt als eine Form von *agency* gestaltet wird, wodurch auch ein Kollektiv vernetzter Akteure und Agenzien zutage tritt. Eine fünfstufige Konstellation umfasst die Handlungsmacht menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, die in einem Wechselverhältnis stehen. Erstens werden am Meeresboden Rohstoffe „im Wert von etlichen Millionen Dollar“ abgebaut (Brandis & Ziemek 2011: 106), was zweitens Seebeben an verschiedenen Orten verursacht, welche wiederum (in Form von Todeszonen) jedwedes Leben gefährden. Drittens richten diese Seebeben katastrophale Zerstörungen an, die viertens zu einem massiven Sterben von Meerestieren führen:

Doch dann fiel ihm auf, dass er schon länger keinen Fisch mehr gesehen hatte. Auf dem Meeresboden vor ihm entdeckte er zwar ein paar Muscheln und Seesterne; aber auf den zweiten Blick erkannte er, dass sie alle tot waren. Da vorne lag der Kadaver eines Stelzenfisches – normalerweise konnten solche Fische mithilfe ihrer drei langen, spitzen Bauchflossen auf dem Meeresboden stehen und warteten so auf Beute. *Weit und breit nur Leichen!*, schickte Leon beunruhigt zu seiner Partnerin hinüber [...]. (Brandis & Ziemek 2011: 11f., Herv. im Original)

Fünftens werden unter diesen Meerestieren Fische als Konsumware dargestellt, sodass das Gedeihen menschlichen Lebens auch in Gefahr gerät: „Na, wie schmeckt dir dein vom Aussterben bedrohter Fisch?“ (Brandis & Ziemek 2011: 13). Daher wird deutlich, dass das Nichtmenschliche als eine Form von *agency* gedeutet werden kann, da in dieser Art Auflehnung der Natur, die auch als Widerstand gegen den prometheischen Anthropozentrismus wahrgenommen werden kann, eine Abschaffung der Hierarchien stattfindet, insofern als die nach anthropozentrischen Vorstellungen passive und regungslose Natur zu einer lebendigen und vibrierenden Materie (Bennett 2010) wird.



Außerdem können aus *Ruf der Tiefe* zwei entgegengesetzte Perspektiven herausgelesen werden. Auf der einen Hand werden Natur-Kultur-Verhältnisse derart gestaltet, dass sich der Mensch die Natur ‚untertan‘ macht, was zur kapitalistischen Ausbeutung von Ressourcen führt. Auf diese Weise taucht der Mensch als eine geophysikalische Kraft bzw. als *geological agency* auf, die Einfluss auf das Klimasystem als ein Ganzes üben kann (Chakrabarty 2021: 3). Die planetarische Dimension des Posthumanismus, die nach Braidotti auch Nachhaltigkeitsfragen fokussiert und besonderen Akzent auf den Klimawandel legt (Braidotti 2013: 67), wird im Roman durch eine Geomorphisierung und eine Kritik an dem Umgang des Menschen mit der Natur geschildert. Dass Leon als Teil der aquatischen Welt (Brandis & Ziemek 2011: 7) dargestellt wird und sich unter den Meerestieren positiv entfaltet, lässt die Tiefsee als gemeinsamen Lebensraum auftauchen. In der Tiefsee befindet sich der Hauptprotagonist in seinem Habitat, sodass er die Tiefe der Oberfläche vorzieht: „Seine Nachbarn. Sie störten sich nicht an ihm, wenn er sich unter ihnen bewegte. *Er war ein Teil dieser Welt.*“ (Brandis & Ziemek 2011: 7, Herv. BN, KT)

Auf der anderen Hand geht aus der geozentrierten Darstellungsweise hervor, dass die Tiefsee als Biotope gerettet werden soll, was mit der von Braidotti vertretenen These einhergeht, dass die planetarische Dimension des Posthumanismus „a qualitatively different planetary relation“ voraussetzt, die durch „dis-identification“, „deterritorialization“ und „de-familiarization“ erfolgt (Braidotti 2013: 88f.). Diese Distanzierung erfolgt im Roman durch die Infragestellung des menschlichen Umgangs mit der Natur:

Drei Millionen Tonnen Plastikmüll, die zwischen Kalifornien und Hawaii in kreisenden Meeresströmungen Karussell fahren – wahrscheinlich bis in alle Ewigkeit. Ein dichter Teppich, der inzwischen so groß ist wie Mitteleuropa. Ein schönes Beispiel dafür, was wir Menschen mit dem Meer machen. (Brandis & Ziemek 2011: 35)

Die entgegengesetzte planetarische Beziehung zum Nichtmenschlichen im Sinne einer *dis-identification* „involves the loss of familiar habits of thought and representation in order to pave the way for creative alternatives“. Diese alternative Konstellation wird in *Ruf der Tiefe* durch die sog. NoComs (No Compromise), eine Gruppe junger Umweltaktivisten, vorangetrieben, die nach einer Harmonie zwischen Natur und Kultur suchen bzw. ein Leben im Einklang mit der Natur erzielen (Brandis & Ziemek 2011: 197). Dabei sind bestimmte tiefenökologische Einstellungen hervorzuheben, die in einer monistischen Reflexion gipfeln, wobei Materie, Welt und Menschen keine entgegengesetzten Entitäten mehr darstellen, die einer Auffassung von externer oder interner Opposition entsprechen (Braidotti 2013: 56), sondern eher in eine ganzheitliche unantastbare Verwobenheit münden. Erwähnenswert ist etwa die religiöse und ökosophische Dreiheit der Dinge, die den Menschen, die Natur und das Göttliche umfasst und damit zugleich das Land, das Meer und den Himmel fokussiert (Brandis & Ziemek 2011: 195). Ein wichtiges Element der Deterritorialisierung besteht darin, dass die NoComs auf einer kleinen Insel fernab der Zivilisation bzw. jenseits der Technosphäre leben und

sich der anthropozentrischen Vorstellung der Natur als Ressourcenquelle entgegensetzen, nicht ohne das Verhalten der Konsumgesellschaft zu hinterfragen. Angespielt sei damit zugleich auf die Gaia-Hypothese (Lovelock 2006), da die verschiedenen Teile der Biosphäre nicht nur in Wechselwirkung zueinander stehen, sondern auch ein dynamisches System ausmachen, welches durch Selbstorganisation gekennzeichnet ist. Damit verbunden ist eine monistische Weltanschauung, die besonderen Wert darauf legt, die Dreiheit der Dinge bzw. das Land, das Meer, und den Himmel zu erhalten (Mikota 2012: 165). Indem die jungen Umweltschützer die Erde und damit auch die gesamte Biosphäre als (geistliches) Lebewesen wahrnehmen, verstehen sie erstere als gemeinsamen Lebensraum, mit dem tadellos umgegangen werden soll, denn „[d]ie Erde konnte es gebrauchen, dass man sich zur Abwechslung mal liebevoll um sie kümmerte“ (Brandis, Ziemek 2011: 214). Die NoComs argumentieren weiter: „*We will honor and cherish every living thing, we will care for the earth with all our tenderness. And wherever we go, whatever we do... we will leave nothing but footprints.*“ (Brandis, Ziemek 2011: 214, Herv. im Original)

Bei dem untadeligen Umgang mit dem Planeten geht es nicht um eine oberflächliche Ökologie, sondern schon um eine tief verankerte Ökosophie, die unter Arne Næss Konzept von Tiefenökologie zusammengefasst werden kann (Næss 1973; 1989; 1997). Die NoComs setzten dem ausbeuterischen Umgang mit der Natur, durch den sich größtenteils der ARAC-Konzern kennzeichnet, eine tiefenökologische Weltanschauung entgegen, welche im weitesten Sinne mit postanthropozentrischen und posthumanistischen Prämissen korreliert. Aus dem Roman lässt sich ein Natur-Kultur-Kontinuum insofern herauslesen, als die geozentrierte Idee der Erde als „our middle and common ground“ (Braidotti 2013: 81) im Nachwort des Romans erneut nachdrücklich bekräftigt wird, als stellte diese Lehre die Hauptargumentationslinie des Romans dar: „Die Tiefsee und die Ozeane gehören allen Lebewesen auf dem Planeten Erde. Hoffen wir [...], dass die Tierart Mensch dieses kostbare Erbe nicht zerstört!“ (Brandis & Ziemek 2011: 290). Dass u.a. in diesem Auszug der Mensch als eine Tierart und somit als eine Spezies (unter vielen) wahrgenommen wird, macht den Roman zu einem Narrativ des Posthumanismus par excellence. Darauf hin, dass sowohl der Mensch als auch das Nichtmenschliche Handlungsmacht haben, werden bestimmte Formen von *Assemblage* ästhetisch perspektiviert.

#### 4. Ausblick

Den Verflechtungen von Natur und Kultur in Brandis und Ziemeks Roman *Ruf der Tiefe* hat sich der vorliegende Beitrag gewidmet. Daraus geht hervor, dass bestimmte Aspekte des Posthumanismus in den Roman einfließen, jedoch subtil zum Ausdruck kommen, sodass sie erst aus einer komplexen Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen herausgelesen werden können. Der Roman hinterfragt das anthropozent-

rische Menschenbild, stellt es aber in Kontrast zu einer tiefenökologischen Einstellung dar, wobei die Begegnung von Arten als Anschublinie angesehen werden kann, entlang derer die Neuperspektivierung der Beziehung zur nichtmenschlichen Welt erkundet wird. Abschließend ist festzustellen, dass die Darstellung von Mensch-Natur-Verhältnissen zum größten Teil durch Anthropomorphisierung und Geomorphisierung erfolgt, wodurch Dimensionen des Posthumanismus im Sinne von *Becoming-Animal* und *Becoming-Earth* gedeutet werden können. Dadurch, dass *Ruf der Tiefe* diese Verhältnisse im Zusammenhang mit ökologischen Fragen inszeniert und dabei die nichtmenschliche Welt in den Blick nimmt, steht der Roman (aus literaturtheoretischer Sicht) im Spannungsfeld von Ecocriticism, Animal Studies und Posthumanismus, um nur diese wenigen Ansätze zu erwähnen. Dies liefert neue Anknüpfungspunkte und erweitert die Perspektive auf dieses Werk, das in der literaturwissenschaftlichen Rezeption als Kinder- und Jugendliteratur (Mikota 2012) angesehen und hauptsächlich auf Nachhaltigkeitfragen hin erschlossen wird.

## Literatur

- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2012). States of Suspension: Trans-Corporeality at Sea. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19 (3), 476-493.
- Asad, M. (1976). *The Spirit of the Islam*. In K. Ahmad (Hrsg.), *Islam. Its meaning and message* (S. 45-55). Leicester: The Islamic Foundation.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press.
- Boettger, T. (2014). *Schwellenräume. Übergänge in der Architektur. Analyse- und Entwurfswerkzeuge*. Basel: Birkhäuser.
- Borgards, R. (2012). *Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung*. In H. Grimm, O. Herwig & C. Otterstedt (Hrsg.), *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz* (S. 87-118.). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Borgards, R. (Hrsg.) (2016). *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Borgards, R., Köhring, E. & Kling, A. (Hrsg.) (2015). *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart: Reclam.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L.J.D. (1992). *An invitation to reflexive sociology. The Purpose of reflexive sociology*. Cambridge, Oxford: Polity Press.
- Braidotti, R. (2006). Too Human. Towards a New Process Ontology. *Theory, Culture and Society*, 23 (7-8), 197-208.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Braidotti, R. (2017). Posthuman Critical Theory. *Journal of Posthuman Studies*, 1 (1), 9-25.
- Brandis, K. & Ziemek, H.-P. (2011). *Ruf der Tiefe*. Beltz & Gelberg: Weinheim Basel.
- Bratton, S.P. (1984). Christian Ecotheology and the Old Testament. *Environmental Ethics*, 6 (3), 195-209.
- Bruce, C., *Posthuman Metamorphosis. Narrative and Systems*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Bunch, M. (2014). Posthuman Ethics and the Becoming Animal of Emmanuel Levinas. *Theory and Critique*, 55 (1), 34-50.

- Chakrabarty, D. (2021). *The Climate of History. In a Planetary Age*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Clark, T. (2019). *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coles, R. (1993). *Ecotones and Environmental Ethics*. In J. Bennett & C. William (Hrsg.). *In the Nature of Things. Language, Politics, and the Environment* (S. 226-249). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Les Editions de minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *Kafka, Pour une Littérature mineure*. Paris: Les Editions de minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Editions de minuit.
- Derrida, J. (2006/2008). *The Animal that I therefore am*. New York: Fordham University Press.
- Dooren, T.V. (2014). *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York: Columbia University Press.
- Dürbeck, G. & Stobbe, U. (Hrsg.) (2015). *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Ette, O. (2004). *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Foucault, M. (1971). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Franklin, S., Lurey, C. & Stacey, J. (2000). *Global Nature, Global Culture*. London: Sage.
- Fuller, M. (2005). *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, MA/ London: MIT Press.
- Gabrys, J. (2011). *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Gilroy, P. (2000). *Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line*. London: Belknap Press.
- Gorke, M. (1999/2009). *The Death of our Planet's Species. A Challenge to Ecology and Ethics*. Washington DC: Island Press.
- Grosz, E. (2005). *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Haraway, D.J. (1997). *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan\_Meets\_OncoMouse. Feminism and Technoscience*. London: Routledge.
- Haraway, D.J. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Herbrechter, S. (2011). *Shakespeare Ever After: Posthumanism and Shakespeare*. In A. Höfele & S. Laqué (Hrsg.), *The Renaissance and Its Anthropologies* (S. 261–278). Berlin, New York: De Gruyter.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido.
- Iovino, S. & Oppermann, S. (2012). Theorizing Material Ecocriticism. A Diptych. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Oct. 2012, 448-475.
- Iovino, S. & Oppermann, S. (Hrsg.) (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Lovelock, J. (2006). *The Revenge of Gaia. Why the Earth is Fighting Back and How We Can Still Save Humanity*. London: Penguin Books.
- Lovelock, J. (2009). *The Vanishing Face of Gaia. A Final Warning*. New York: Basic Books.
- MacCormack, P. (2012). *Posthuman Ethics*. London: Ashgate.
- Mikota, J. (2012). *Vom Hippie zum Ökoterroristen*. In H.-H. Ewers, G. von Glasenapp & C.M. Pecher (Hrsg.), *Lesen für die Umwelt. Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur* (S. 113-130). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Müller, T. (2015). *Kritische Theorie und Ecocriticism*. In G. Dürbeck & U. Stobbe (Hrsg.), *Ecocriticism. Eine Einführung* (S. 160-171). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Næss, A. (1973). The shallow and the deep, long-term ecological movement. A summary. *Inquiry*, 16 (1-4), 95-100.

- Næss, A. (1989). *Ecology, Community and Lifestyle. Outline of an Ecosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Næss, A. (1997). *Die tiefenökologische Bewegung. Einige philosophische Aspekte*. In A. Krebs (Hrsg.), *Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion* (S. 182-210). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nayar, P.K. (2013). *Posthumanism*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Ott, K., Dierks, J. & Voget-Kleschin, L. (Hrsg.) (2016). *Handbuch Umweltethik*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ouis, S.P. (1998). Islamic Ecotheology based on the Qur'ān. *Islamic Studies*, 37 (2), 151-181.
- Parikka, J. (2015). *The Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sonesson, G. (2009). New Considerations on the Proper Study of Man – and, marginally, some other animals. *Cognitive Semiotics*, 4, 133-168.
- Stengers, I. (1987). *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*. Paris: Seuil.
- Tezokeng, K. (2021): Respect for Nature! Umweltethik und -ästhetik in Brandis und Ziemeks „Ruf der Tiefe“ und Julia Boehmes „Conni rettet die Tiere“. *Acta Germanica*, 49, 127-142.
- Williams, J. (2005). *Immanence*. In A. Parr (Hrsg.), *The Deleuze Dictionary*. rev. Edition. (S. 128-130) Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wolfe, C. (2003). *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zapf, H. (2008). Kulturelle Ökologie und literarisches Wissen. Perspektiven einer kulturökologischen Literaturwissenschaft an Beispielen der American Renaissance. *KulturPoetik*, 8 (2), 250-266.
- Zapf, H. (2016). *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*. London: Bloomsbury Academic.
- Zemanek, E. (Hrsg.) (2018). *Ökologische Genres. Naturästhetik, Umweltethik, Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG.



HANNE JANSSENS

**DRECK UND MENSCHEN.  
DAS MENSCHLICHE SUBJEKT UND SEIN ABFALL  
ALS TEIL VON NETZWERKEN VERTEILTER  
HANDLUNGSTRÄGER  
IN CHRISTOPH RANSMAYRS „MORBUS KITAHARA“  
UND KAREN DUVES „REGENROMAN“**

**ABSTRACT:** Mit Erkenntnissen aus dem Bereich des *material ecocriticism* untersucht der vorliegende Artikel, wie sich die menschlichen Subjekte in Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* und Karen Duves *Regenroman*, zu ihrer dynamischen materiellen Umwelt verhalten. Die literarische Imagination ermöglicht uns, die Verbundenheit von Mensch, Müll und Natur anzuerkennen, indem sich das menschliche Subjekt als Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger herausstellt, die notwendigerweise Abfälle und Überreste miteinbegreifen.

Traditionell wurde die vermeintliche Überlegenheit des Menschen durch dualistisches Denken erreicht: Kulturelle Aktivitäten wurden der Kategorie des Aktiven zugeordnet, während die materielle Umwelt als passiv gesehen wurde. In beiden Romanen werden Zwischenfiguren eingeführt, die dem Dualismus entkommen und so die Verflechtung mit ihrer Umwelt veranschaulichen. Darüber hinaus wird das dualistische Denken auch dadurch destabilisiert, dass die Aufmerksamkeit auf die Materialität des menschlichen Körpers gelenkt wird.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** material ecocriticism, deutsche Gegenwartsliteratur, Christoph Ransmayr, Karen Duve, dirt theory

**DIRT AND PEOPLE. THE HUMAN SUBJECT AND ITS WASTE AS PART OF NETWORKS OF DISTRIBUTED AGENTS IN CHRISTOPH RANSMAYR'S "MORBUS KITAHARA" AND KAREN DUVE'S "REGENROMAN"**

**ABSTRACT:** Using insights from the field of *material ecocriticism*, this article examines how human subjects in Christoph Ransmayr's *Morbus Kitahara* and Karen Duve's *Regenroman*, relate to their dynamic material environment. The literary imagination allows us to acknowledge the interconnectedness of humans, waste and nature by revealing the human subject as part of networks of distributed agents.

Traditionally, man's supposed superiority was achieved through dualisms: cultural activities were assigned to the realm of the active, while the material environment was considered to be passive. In both novels, intermediate characters are introduced who escape these dualisms and, by doing

---

Hanne Janssens, Universität Gent, hanjanss.janssens@ugent.be

so, illustrate the interconnectedness with their environment. Furthermore, dualistic thinking is also destabilized by drawing attention to the materiality of the human body itself.

KEYWORDS: material ecocriticism, German contemporary literature, Christoph Ransmayr, Karen Duve, dirt theory

Mehr denn je wollen literarische Texte aus der Gegenwart ihre Leser:innen dadurch ökologisch sensibilisieren, dass sie die Verletzungen zeigen, die die Menschen der Umwelt zugefügt haben. Hierbei ist das, was wir als ‚Natur‘ bezeichnen, nicht länger als Kulisse oder als ein von Menschen unberührter Ort zu sehen, sondern als eine von kulturellen Prozessen geprägte Welt. Die Formen der Verschmutzung prägen die (deutsche) Literaturlandschaft immer stärker: In John von Düffels Roman *Der brennende See* steht ein verschmutzter See im Zentrum der Handlung und Christa Wolfs *Störfall* beschreibt die Gefahr der radioaktiven Verseuchung nach dem Reaktorunfall von Tschernobyl.

Der vorliegende Artikel untersucht, welche imaginativen Versuche unternommen werden, das menschliche Subjekt neu zu denken und es als Teil von Netzwerken zu konzipieren, zu denen notwendigerweise auch die von Menschen entsorgten Materialien gehören. Für die Untersuchung ist es wichtig, dass man die Natur als Ganzes versteht, als dynamisches System, in dem verschiedene Teilsysteme agieren. Hier ist Bruno Latours ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘ eine Inspirationsquelle, nach der alles in der sozialen und natürlichen Welt in sich ständig verändernden Beziehungsnetzwerken existiert (Latour 1996). Auch Timothy Morton betont die Verwobenheit und geht davon aus, dass alle lebenden und nichtlebenden Elemente in einem Netzwerk der Interkonnektivität stehen, im ‚Mesh‘, das kein Zentrum hat, welches irgendeine Form des Seins gegenüber anderen privilegieren würde (Morton 2012: 38).

Um solche dynamischen Netzwerke ans Licht zu bringen, soll man zunächst durch das dualistische Denken hindurchsehen und so hierarchische Abgrenzungen ausschalten. Die vermeintliche Erhabenheit der Menschheit ist eine Folge einer traditionellen, allzu dualistischen Denkweise: Zu dem Bereich des Aktiven gehören kulturelle, menschliche (dominant männliche) Tätigkeiten, die materielle Umwelt wurde als passiver Stoff interpretiert. Sowohl Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* als auch Karen Duves *Regenroman* führen Zwischenfiguren ein, die sich diesen Dualismen entziehen und somit die Wechselbezüglichkeit innerhalb der Netzwerke veranschaulichen. Ihr subversives Potenzial zeigt sich vor allem in ihrem Verhältnis zu einer verschmutzten oder verdorbenen Umgebung, die in der Regel als abstoßend erfahren wird, und in der Art und Weise, wie sie sich in dieser Hinsicht von anderen Romanfiguren unterscheiden. Dann geht es in erster Linie darum, wie die Figuren mit Müll umgehen, wie sie versuchen, ihn zu recyceln oder nicht. Solvejg Nitzke definiert Müll wie folgt: „Müll ist zunächst



das, was innerhalb einer Gesellschaft seine Funktion, genauer, seinen Nutzen verloren hat“ (Nitzke 2014: 286). Müll steht jedoch auch für einen Rest: „a potential exhausted through use, ‚to waste‘ is equally to squander“ (Scanlan 2005: 22).<sup>1</sup>

In Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* sind Bewohner des Bergdorfes Moor, zusammen mit der für nutzlos erklärten Infrastruktur, von der modernen Welt abgeschnitten. Im Gegensatz zu den anderen Dorfbewohnern scheint Bering, der Sohn des Schmiedes, nicht in der Vergangenheit des Bergdorfes festzustecken, noch zieht er einen Schlussstrich unter die Kriegszeit des Dorfes. In seinem Umgang mit Abfällen erkennt man seine besondere Fähigkeit, aus den Überresten der Vergangenheit etwas Neues zu schaffen. Denn obwohl der Abfall keinen Nutzen in der modernen Gesellschaft hat, unternimmt Bering unverhältnismäßige Anstrengungen, um Müll einzusammeln.

Obwohl der junge Schmied längst keine Verwendung mehr fand für die vom Rost festgebakenen Schrauben, Kardanwellen und Kotflügel dieses Eisenfriedhofs, schleifte er mit seinem Pferd immer noch ein Wrack, noch ein Stück zerfressenes Metall auf den Hügel, so, als ob er den Belagerungsring aus Schrott enger und enger um den verhassten Hof ziehen wollte. Der Schmiedhügel wurde so unwirtlich und wüst wie der Rest der von dort oben überschaubaren Welt. (Ransmayr 1995: 52)

Wie die folgende Analyse zeigen wird, erkennt der junge Schmied das regenerative Potenzial der Materialien, im Gegensatz zu den Dorfbewohnern, die die Überreste der Werkzeuge als nutzlosen Schrott betrachten. In Karen Duves *Regenroman* ist Isadora, die korpulente Sumpffrau, die Zwischenperson. Anders als Martina, die weibliche Hauptfigur, befindet sie sich in der Lage, sich den (männlichen) Aneignungsakten zu widersetzen. Der Roman porträtiert klischeehafte Figuren, die das traditionelle dualistische Denken zu bestätigen scheinen. Männer treten als handelnde Subjekte auf, während Frauen auf ihre passive Natur reduziert werden. Die aktive Isadora steht außerhalb der Machtstrukturen.

Der zweite Teil des Artikels nimmt die Körperlichkeit der Zwischenpersonen und die Materialität ihrer unmittelbaren Umgebung in den Blick. Ransmayrs Bering schafft ein hybrides Fahrzeug, das außerhalb der essentialistischen Kategorien fällt und die Wechselbezüglichkeit zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Arten veranschaulicht. Darüber hinaus hat die Hauptfigur selbst eine besondere Verbindung zu den nichtmenschlichen Wesen und Maschinen. *Regenroman* beweist, dass die ungewöhnlichen Wesen im Sumpf zugleich anziehend und abstoßend wirken können, was, wie wir sehen werden, an Julia Kristevas Theorie des Abjekten erinnert. Darüber hinaus hebt Duve mit ihrem Roman die Porosität des menschlichen Körpers hervor, der mit seiner Umgebung verwoben ist und von ihr beeinflusst wird.

---

<sup>1</sup> Siehe auch Susan S. Morrison „Waste Aesthetics: Form as Restitution“, in der sich Morrison mit materiellem Abfall und dessen symbolischer Darstellung in der Literatur beschäftigt (Morrison 2013: 464-478).

## Zwischen Kriegsvergangenheit und Gegenwart: Bering

Um die Bedeutung von Berings Sonderposition in Ransmayrs Alternativweltgeschichte *Morbus Kitahara* zu verstehen, ist es sinnvoll, die Parallelen zu der historischen Realität aufzuweisen. Der Untergang der Moorer Zivilisation ist nicht das Ergebnis einer natürlichen Tendenz zum Verfall, sondern geht auf eine politische Entscheidung zurück: Nach dem sogenannten Stellamourplan, benannt nach einem amerikanischen Gelehrten, soll dieser im Krieg besiegte Ort in eine vorindustrielle Agrargesellschaft zurückverwandelt werden. Die Dorfbewohner, die von den Besatzern und den Siegern des Krieges generell als Kriegsverbrecher gesehen werden, müssen sich ohne technische Hilfsmittel selbst versorgen. Der Stellamourplan, der nach dem Frieden von Oranienburg in Kraft tritt, ist als eine vollständige und extremere Durchführung des Morgenthau-Plans (Landa 1998: 140) erkennbar. Vielleicht noch wichtiger als die Ähnlichkeiten mit der Kriegsführung und den politischen Entscheidungen der unmittelbaren Nachkriegszeit ist der Zeitpunkt, zu dem Ransmayr das Buch geschrieben und veröffentlicht hat. In den 1990er Jahren entstand in der deutschsprachigen Welt der Wunsch nach einem Diskurs, der über die Schuldzuweisung und Selbstbezeichnung für deutsche Kriegsverbrechen hinausgeht. Anstelle einer gründlichen Vergangenheitsbewältigung, bei der die Erinnerung an die Kriegsvorgänge wachgehalten wurde, setzte sich bei manchen die Idee eines ‚Schlussstrichs‘ unter die Vergangenheit durch. In seiner umstrittenen Dankrede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels warnte Martin Walser 1998 von einer ‚Instrumentalisierung des Holocausts‘ als ‚Moralkeule‘, in der die Traditionen des Holocaust-Gedenkens aus bloßem Pflichtgefühl weitergeführt werden (Walser 1998: 12). Ransmayrs Alternativweltgeschichte ermöglicht es ihm, für die Leserschaft neue Szenarien zu entwerfen um mit der Kriegsvorgänge und der damit verbundenen Schuld und Buße umzugehen. Ohne sich taktlos äußern zu müssen, zeigt Ransmayr mit *Morbus Kitahara* die gesellschaftlichen Folgen einer Vergangenheitsbewältigung und einer ‚Dauerrepräsentation‘ des Kriegsverbrechens. Major Elliot, der den Stellamourplan in Moor durchführt, erfindet ‚immer neue Rituale der Erinnerung‘ (Ransmayr 1995: 44), die sich jedoch bald als leere Erinnerungspraxis herausstellen. So werden die Bewohner der Dörfer mehrmals im Jahr zu ‚Stellamour’s Party‘ in den Steinbruch befohlen, wo sie in wirklichkeitstreuen Sträflingskostümen antreten, die Lagerszenen nachspielen und sich fotografieren lassen:

Kostümiert als die Opfer jener geschlagenen Herrschaft, für die Moors Männer in den Untergang gezogen waren, mußten die Uferbewohner schon zur nächsten Party in gestreiften Drillchanzügen mit aufgenähten Nationalitätsabzeichen, Erkennungswinkeln und Davidsternen vor imaginären Entlausungsstationen Schlange stehen, mußten als polnische Fremdarbeiter oder ungarische Juden vor einem ungeheuren Granitblock mit Hämmern, Keilen und Brechstangen posieren – und mußten vor den Grundmauern der zerstörten Baracken zu ebensolchen Zählappellen antreten, wie Elliot sie in seinem Album abgebildet sah. (Ransmayr 1995: 45-46)

Die Wiederaufführung der schwärzesten Szenen aus der Geschichte des Dorfes scheint weder eine Debatte auszulösen, noch die Nachkommen der Kriegsverbrecher in die moderne Gesellschaft zu integrieren. Sie ist vielmehr eine leere, als bloße Pflichtübung inszenierte Wiederholung des Verbrechens. Es soll daher nicht überraschen, dass für Major Elliot die äußere Erscheinung wichtiger ist als Authentizität oder wahrheitsgemäße Überlieferung: Elliot verlangte auch diesmal nur den äußeren Schein und zwang keinen seiner Statisten, einen der echten, zentnerschweren Steinquader, die wie Denkmäler ausgestandener Todesqualen immer noch am Fuß der Treppe verstreut lagen, auf sein Traggestell zu wuchten. Elliot wollte nur, daß sich die Bilder glichen und bestand nicht auf dem unerträglichen Gewicht der Wirklichkeit. (Ransmayr 1995: 47)

Elliot's leere Rituale veranschaulichen, dass gedankenlose Wiederaufführungen nicht ausreichen, um die Erinnerung an die (Kriegs-)Vergangenheit wachzuhalten und gleichzeitig eine bedeutende Rolle in der Weltpolitik zu spielen. Darüber hinaus werden die Bewohner des Bergdorfes daran gehindert, ihre Vergangenheit aufzuarbeiten und sich als souveräne und bedeutende Nation zu entwickeln, weil sich die Erinnerung an ihre Schuld auf einer materiellen Ebene manifestiert. Wo die Moorer in Kriegszeiten Zwangsarbeiter zum Abbau einsetzten, hatte Major Elliot folgende „Inscription von zwangsverpflichteten Steinmetzen und Maurern hinsetzen, *errichten!* lassen“ (Ransmayr 1995: 33): „HIER LIEGEN / ELFTAUSENDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE / ERSCHLAGEN / VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES/ WILLKOMMEN IN MOOR.“ (Ransmayr 1995: 33, Herv. im Original). Es ist wichtig, zu betonen, dass das Denkmal aus den Ruinen und Fragmenten des ehemaligen Haftlagers errichtet ist: „Jeden Buchstaben als freistehende, gemauerte Skulptur aus den Trümmern des Barackenlagers am Schotterwerk, aus den Fundamenten der Wachtürme und den Stahlbetonsplittern eines gesprengten Bunkers“ (Ransmayr 1995: 33). Durch ihren Umgang mit den materiellen Überresten der Vergangenheit wird die ausweglose Situation der Kriegsverlierer deutlich. Die Dorfbewohner können ihre Kriegsvergangenheit nicht vergessen, weil sie sich nicht in der Lage befinden, den Abfall vergangener Zeiten zu entsorgen. Die in ein Denkmal verwandelten Scheiterhaufen sind weithin zu sehen und verewigen die katastrophische Vergangenheit des Dorfes. Nitzke sieht „das Mahnmal nicht nur als eine Erinnerung an die aufgeladene Schuld, sondern als Erinnerung an das, was nicht mehr ist und nie wieder in Moor herrschen wird: Moderne“ (Nitzke 2014: 300). Im Einklang mit den Befürwortern der Schlussstrichidee scheint eine allzu zwanghafte Wiederholung der Vergangenheit die aktuelle Politik zu boykottieren und dem gesellschaftlichen Fortschritt im Wege zu stehen. Durch den Abbau von Gleisanlagen und die Zerstörung aller modernen Einrichtungen werden die Bewohner tatsächlich von der modernen Gesellschaft, der sie einst angehörten, ausgeschlossen. „Jetzt, so kurz vor dem Winter, erfüllten sich die schlimmsten Gerüchte von der Stilllegung der Eisenbahnlinie. Stilllegung! Moor auf eine Schlammstraße zurückgeworfen! Moor abgeschnitten von der Welt“ (Ransmayr 1995: 35). Das Bergdorf wird nicht nur räumlich von der modernen Stadt Brand abgeschnitten, sondern auch zeitlich in die ‚Steinzeit‘

zurückversetzt („Zurück! Zurück mit euch! Zurück in die Steinzeit“ (Ransmayr 1995: 41). Von einer Steinzeit im eigentlichen Sinne kann man jedoch nicht sprechen: Obwohl die Bewohner keinen Zugang zu den Einrichtungen der modernen Zivilisation haben, lebt Moor nicht bloß in einer vorindustriellen Zeit, da die Bewohner tatsächlich „ständig daran erinnert [werden], dass sie aus der Zeit gefallen sind und die Moderne immer in Sichtfeld bleibt“ (Nitzke 2014: 301). Ausgeschlossen von der modernen Zeit und scheinbar in einer undefinierbaren Steinzeit gefangen, sind die Bewohner von Moor dazu verdammt, ihre Kriegsvorgänge bis ins Unendliche zu wiederholen.

Bering, der am letzten Tag des Krieges geborene Schmiedesohn, ist als Nachgeborener eine Zwischenperson. In seinem Umgang mit den Überresten der untergegangenen Zivilisation wird seine Sonderposition deutlich. Im Gegensatz zu den anderen Bewohnern scheint er die Abfälle nicht als Darbietung einer kriminellen Vergangenheit zu sehen, sondern als Rohmaterial, Ressourcen für neue Kreationen. Bering ist gezwungen, die Trümmer des Dorfes zu recyceln. Er kann nur die Materialien verwenden, die zum jeweiligen Zeitpunkt verfügbar sind: „dieser Schmied wußte aus jeder Delle und aus jedem Riß im Blech eine neue Form zu gewinnen“ (Ransmayr 1995: 93). In dieser „neuen Form“ ist die ehemalige Funktion der verwahrlosten Reste nicht mehr wiederzuerkennen, geschweige denn, dass man sie ‚un-cyclen‘ (d.h. sie in ihren früheren Zustand zurückzusetzen) könne:

Natürlich mußte der Schmied die verbogenen, zerrissenen und eingedrückten Teile der Karosserie ebenso zurechthämmern, biegen oder schweißen wie das Alteisen aus seinem Garten, mußte Bruchstücke auf dem Amboß und mit dem Schneidbrenner einander ähnlich machen und daraus etwas Neues zusammenfügen. Aber wozu hatte er jahrelang Schrott gesammelt, wozu im Funkenregen gestanden und den stechenden Klang der eigenen Hammerschläge ertragen, wenn nicht als Vorbereitung für diese Arbeit, die größte mechanische Aufgabe seines bisherigen Lebens? (Ransmayr 1995: 94)

Er scheint der einzige Dorfbewohner zu sein, der in der Lage ist, aus dem Abfall der Vergangenheit etwas Neues zu schaffen. Die Tatsache, dass er der Einzige ist, der die große mechanische Aufgabe bewältigen kann, hängt mit dem Wert zusammen, den er dem Abfall beimisst. Da er zu der Zeit geboren wurde, als der Krieg zu Ende ging, hat er keine Schuld an den Verbrechen des Krieges und ruft der Abfall keine Schuldgefühle hervor. Dadurch, dass Bering ein neues Gerät entwickelt, das für die Gegenwart nützlich ist und einen Hang nach Modernisierung verrät, entkräftet er die *idée fixe*, dass Moor wegen seiner Kriegsverbrechen in der Vergangenheit verhaftet ist. Er veranschaulicht, dass die Abfälle in die Natur- und Menschheitsgeschichte verwoben sind und neue Formen annehmen können. Der permanente Blick in die Vergangenheit und die Wiederverwertung der Überreste einer kriminellen Zivilisation lassen Bering als Zwischenperson jedoch nicht unberührt. Er leidet an einer Augenkrankheit: Morbus Kitahara, auch *Chorioretinitis centralis serosa* (Ransmayr 1995: 351) genannt, die seine Sicht buchstäblich durchlöchert:

Dabei gewöhnte sich Bering in Wahrheit nur an das Loch in seiner Welt, an ein Gebrechen, das er an manchen Tagen stärker, an anderen schwächer empfand und gegen das er kein besseres Mittel wußte als das Verschweigen: ein Fahrer mit einem durchlöcherten Blick. (Ransmayr 1995: 192)

Der amerikanische Sanitäter Morrison, der die Krankheit bei Bering feststellt, erklärt ihm, dass sein Leiden und die Flecken in seinen Augen durch ein zwingendes „Starren“ entstanden sind (Ransmayr 1995: 349). Undichtigkeiten in der Hornhaut verursachen blinde Flecken, die zu Löchern und zu einer allmählichen Verschlechterung des Sehvermögens führen (Ransmayr 1995: 350). Darüber hinaus meint der Arzt, dass das gleiche Leiden bei Soldaten auftritt, die für ihr Land und ihre Freiheit gekämpft haben: „Alles Leute, die sich aus Angst oder Haß oder eiserner Wachsamkeit ein Loch ins eigene Auge starren [...]“ (Ransmayr 1995: 349). Da Bering nicht im Krieg gekämpft hat, kann sich der Arzt nicht vorstellen, worauf jemand, den objektiv keine Schuld trifft und der keine traumatischen Kriegserfahrungen gemacht hat, fixiert sein sollte:

Aber du...? Worauf starrt einer wie du? Du bist doch weder ein Grabenkämpfer noch ein versprengter Scharfschütze. Oder? Ihr dort oben in Moor schmeißt doch höchstens mit Rüben und Steinen. Starrst du auf eine Rübe? Oder hast du einen Feind in der Gabel deiner Steinschleuder? Eine Braut? Mach dich nicht verrückt. Was immer es ist, laß es los. Schau anderswo hin. (Ransmayr 1995: 350)

Bering hat jedoch den obsessiven Blick früherer Generationen so sehr verinnerlicht, dass es ihm schwerfällt, seinen täglichen und beruflichen Pflichten nachzukommen: „ein Fahrer mit einem durchlöcherten Blick. Ein Hausknecht, ein Mechaniker – ein Leibwächter mit einem durchlöcherten Blick! Für Blinde war gewiß kein Platz im Hundehaus“ (Ransmayr 1995: 192). Berings Fokus liegt hier auf der Kriegsvorgangeneheit. Er starrt auf die Überreste und den Schrott vergangener Zeiten. Auch hier zeigt er sich als Zwischenperson: Er ist gleichzeitig ein unschuldiger nachgeborener Fremder und ein Kriegskind. Er ist derjenige, der eine neue Verwendung für den Abfall der Vergangenheit finden kann.

### **Zwischen männlichen und weiblichen Klischees: Isadora**

Duves erfolgreicher *Regenroman* spiegelt traditionelle gesellschaftlichen Tendenzen und Erwartungen wider. Der zweitklassige Schriftsteller Leon und seine bulimische Lebensgefährtin Martina stehen im Zentrum der Handlung. Als Leon den Auftrag erhält, die Biografie des ehemaligen Profiboxers Pfitzner zu schreiben, zieht er in ein heruntergekommenes Haus in einem ostdeutschen Moor, in der Hoffnung, durch den Kontakt mit der Natur seine Kreativität anzuregen. Duves Roman stellt klischeehafte Bilder von Weiblichkeit (man denke an die absurden Frauenfiguren, wie die allzu bekannte Wasserleiche) und von Männlichkeit (die Macho-Züge von Pfitzner und Harry)

dar. Anna Richards erkennt, dass Dualismen den *Regenroman* prägen (etwa der Mann/Frau-Dualismus, der Männer über Frauen stellt, oder der Kultur/Natur-Dualismus), und stellt fest, dass solche Dualismen durch die Reduzierung von Frauen und Tieren auf ihre biologische, passive Natur ermöglicht werden, wodurch sie beide zu ‚others‘ werden (Richards 2018: 497). Ihres Status als aktive menschliche Individuen beraubt, erscheinen Frauen in Duves *Regenroman* als passive Objekte im Dienst von „stärkeren“ Wesen. Dies zeigt sich u.a. in einer brutalen aber nicht ganz unerwarteten Szene, in der Harry seine Macht über Frauen ausübt, indem er Martina, die Frau seines „besten Freundes“, vergewaltigt (Duve 2005: 237). Als ein emblematisches weibliches Opfer ist Martina nicht in der Lage, Widerstand zu leisten. Für Julian Koch ist der Akt der Penetration ein Fall männlicher Selbstbestätigung, der die Grenze zwischen Objekt und Subjekt vom (männlichen) Subjekt her gewaltsam durchbricht (Koch 2020: 668).<sup>2</sup> Anders als ihr männliches Pendant distanziert sich Martina von ihrem Körper und lässt alles stumm über sich ergehen: „Ihr Körper war eine Maschine, ein Ding, in das man von allen Seiten etwas hineinstecken konnte“ (Duve 2005: 238). Diese Art Instrumentalisierung ist nicht nur als Akt der (männlichen) Selbstbestätigung zu interpretieren, sondern auch als ein Aneignungsakt, der stark mit Verunreinigung verbunden ist. In seinem provokanten Buch *Malfeasance. Appropriation through Pollution?* beschreibt Michel Serres die Geschichte des Eigentums und der Aneignung.<sup>3</sup> Der französische Originaltitel *Le Mal Propre* umspielt die Ambiguität des Adjektivs „propre“, das sowohl „sauber“ als auch „das Eigene“ bedeutet. So produziert er ein Oxymoron: das „saubere Böse“. Darüber hinaus bedeutet das Adjektiv „malpropre“ verachtenswert und unehrlich. „Appropriation“, so meint Serres, „takes place through dirt“ (Serres 2011: 3, Herv. im Original). Interessanterweise unterscheidet er nicht zwischen der menschlichen und der nichtmenschlichen Spezies, da die Menschen, wie die meisten Tiere, ihre Körperrausscheidungen benutzen, um sich Plätze und Räume anzueignen (Serres 2011: 2). Ganz insbesondere Männer legen die Umriss ihres Besitzes (einschließlich der Frauen) fest, markieren und beanspruchen so, was sie begehren: „By ejaculating sperm, he thinks he is appropriating the place where his desire is acted out“ (Serres 2011: 29). Indem er sie vergewaltigt, ergreift Harry Besitz von Leons Frau. Die groteske Zurschaustellung von Macht wird durch Leons Hilflosigkeit nur noch verstärkt. Ähnlich wie bei höheren Tierarten muss er die neuen Machtverhältnisse anerkennen, die von dem überlegenen Männchen geschaffen werden: „Sie hörte, wie Leon im

<sup>2</sup> Zur Illustration zitiert Koch folgende Textstelle: „Harry kam langsam in Fahrt. Nicht nur sein Schwanz wurde immer härter und fester, auch er selbst. Sein Körper und das, was er meinte, wenn er *ich* sagte. Jedesmal, wenn er in diesen anderen Körper eindrang, fühlte er, wie dieses *ich* deutlicher wurde“ (Duve 2005: 238). Koch fügt hinzu, dass „the more the act of male trespassing is experienced (by women) as a violation, the more the existence of a boundary between his own male self and the female other is confirmed“ (Koch 2020: 668).

<sup>3</sup> Für den vorliegenden Artikel verwende ich die englische Übersetzung von Anne-Marie Feenberg-Dibon.

Wohnzimmer brüllte. Er brüllte wie ein Tier“ (Duve 2005: 237). Das Gebrüll erinnert an das eines mächtigen, aber in die Enge getriebenen Tieres, das mit aller Kraft versucht, sein Revier zu verteidigen. Die Tatsache, dass es sich hier um Leons Ehefrau handelt, impliziert, dass die weiblichen Figuren auf ein Revier reduziert werden, auf etwas, das besessen und besetzt werden kann.

Wie in Ransmayrs Roman werden in *Regenroman* einige Figuren porträtiert, die aus dem dualistischen Denkraum (Opfer/ Täter, Vergangenheit/ Gegenwart, Mann/ Frau, Natur/ Kultur) herausfallen: Die Schlei-Schwester, die korpulente Isadora und die als „Mannweib“ (Duve 2005: 98) bezeichnete Kay lassen sich nicht in die klischeehaften Kategorien einordnen: Kay vereint männliche und weibliche Züge (Duve 2005: 113), und auch ihre korpulente Schwester widersetzt sich der traditionellen Kategorisierung. Isadoras Körper ist nicht passiv und lässt sich nicht von einer dominanten männlichen Figur überrumpeln. Wenn sie und Leon kopulieren, ist sie die aktivere. Obwohl der Geschlechtsverkehr für Leon angenehm ist, ist er nicht in der Lage, seine Macht über Isadora und ihren Körper zu behaupten. Isadoras Sonderposition deutlich, weil sie sich den ‚schmutzigen‘ (dominant männlichen) Aneignungshandlungen widersetzt. Selbst Leons Ejakulation ist nicht kraftvoll genug, um Isadoras fülligen Körper zu ‚beschmutzen‘ (und sich ihn somit anzueignen): „Es war nicht wie sonst, nicht wie ein Schuß, ein Platzen oder eine Eruption. Es quoll einfach so aus ihm heraus, sanft, langsam und unglaublich lange, quoll wie Milch aus einem überkochenden Topf“ (Duve 2005: 221). Die milchige Flüssigkeit, die sich aus ganz anderer Sicht zuerst mit dem Frauenkörper assoziieren lässt, ist auch dieser weichen Frau („ihre Haut war so weiß, daß sie leuchtete“ (Duve 2005: 82) nicht fremd. Darüber hinaus erinnert Isadora, mit ihren „große[n], hängende[n] Brüste[n]“ (Duve 2005: 83), an die archetypische weibliche Figur, die Erdmutter Gaia.<sup>4</sup> Die Anspielungen auf eine archetypische Erdmutterfigur in Isadora sowie die klischeehafte Beziehung zwischen Frauen und Natur wurden oft schon kritisiert.<sup>5</sup> Die Wiederholung dieser Klischees (der archetypischen Mutterfigur sowie der ‚Wasserleiche‘) bestätigt das problematische Verhältnis einer überwiegend männlichen Kultur zu Frauen und zur Natur. „In particular“, so meint Ludden, „the repeated association of the female, the feminine and the maternal with nature conceived as inimical and death-like is problematic“ (Ludden 2006: 53). Leon wirft den weiblichen Körper mit dem Sumpf zusammen: Während des Geschlechtsverkehrs mit Isadora hat er das Gefühl „als würde er mit dem ganzen Moor schlafen“ (Duve 2005: 152). Darüber hinaus zeigt folgendes Zitat, dass die männliche Hauptfigur sowohl den weiblichen Körper als auch den Sumpf als unrein und feindlich erlebt:

Als wäre der Morast und der Torf und die verfaulten Blätter, die Pustelpilze und die vollgesogene Rinde und all das kleine Gekrieche, das darauf lebte, die Moor- und Wasserfrösche, die Kröten, Unken, Molche und Olme und was da sonst noch herumkroch und schiß und sich fortpflanzte,

<sup>4</sup> Vgl. dazu Koch (2020: 675).

<sup>5</sup> Lese auch Kochs Kritik an der Darstellung von Gewalt an Frauen (2020: 676).

all das Kaulquappenzeug und der Laich und nicht zuletzt der Regen, der endlose alles auflösende Regen, der sich im Moor fing – als wäre das alles zu einer einzigen Frau geworden. (Duve 2005: 152-153)

Der Sumpf, der tatsächlich eng mit den weiblichen Figuren verbunden ist, erweist sich hier jedoch als eine Instanz, die sich der Aneignung durch männliche Figuren widersetzt. Die sumpfige, undurchsichtige und unkontrollierbare Umgebung erinnert an das *Wild*-Konzept, das unter anderem durch Gary Snyder Eingang in den ökokritischen Diskurs gefunden hat und das jene Aspekte hervorhebt, die sich der menschlichen Kontrolle, Vorhersage oder dem menschlichen Verständnis entziehen. Bemerkenswert ist, dass die beiden Romane nicht von einer von Menschen unentdeckten und unberührten Landschaft handeln, sondern von einer schmutzigen Umgebung voller grotesken Kreaturen.

Traditionell wurden die kulturellen, menschlichen Tätigkeiten dem Bereich des Aktiven zugeordnet, die materielle Umwelt wurde demgegenüber als passiver Stoff interpretiert. In *Regenroman* ist der aktive Morast selbst eine Zwischenfigur, die außerhalb der traditionellen Kategorien steht. Die Handlungsfähigkeit des Sumpfs lässt deutlich erkennen, dass das menschliche Subjekt innerhalb eines Netzwerks agiert, das andere, nichtmenschliche Handlungsträger einschließt. Trotz Leons Sehnsucht nach Kontakt mit der Natur und seiner Erwartung, dass dies seiner Kreativität förderlich sein wird, verirrt er sich häufig und gerät sogar in Treibsand. Er kann nicht verhindern, dass das Moor seinen Nike Turnschuh (ein Ding, das eindeutig mit der Konsumgesellschaft assoziiert wird) verschluckt.

Der konnte doch nicht gleich wieder versunken sein. So ein Schuh wog doch nichts. Leon rührte immer tiefere und weitere Kreise und Achten, aber er fühlte nur Feuchtigkeit und Fasern. Der Turnschuh blieb verschluckt. Er war zu einem Bestandteil von etwas Unermeßlichem geworden. (Duve 2005: 88)

Der aktive Sumpf nimmt menschliche Wesen und Konsumgüter auf, ohne seine eigene Form zu verändern. Er veranschaulicht, dass das menschliche Subjekt ein Aktant unter vielen ist, in einem breiten, nicht nur menschlichen Spektrum.

## **Das Mechanische und das Körperliche: Bering**

Es ist bemerkenswert, dass Berings bedeutendste Maschine, ein einzigartiges Fahrzeug, mehr ist als eine technische Meisterleistung und komplexer als nur eine Zusammenstellung von Fundstücken. Daher ist es sinnvoll, die Materialität des Fahrzeugs mit dem Namen ‚Krähe‘ näher zu betrachten:

Er bohrte Zylinder auf und schliff ihre Köpfe, begradigte und verkürzte die Krümmung von Ansaugrohren und polierte ihre rauen Innenflächen und erhöhte so die Durchströmungsgeschwin-



digkeit des Treibstoffgemisches – erhöhte alle Geschwindigkeit und Kraft des Straßenkreuzers und machte sich schließlich daran, auch die Wagenschläge mit Hammer und Schneidbrenner zu bearbeiten, bis sie die Form der eng anliegenden Schwingen eines Vogels, im Sturzflug annahm und die lange, nun spitz zulaufende Motorhaube einem Krähenschnabel glich. (Ransmayr 1995: 96)

Die ‚Krähe‘ existiert nicht ausschließlich aus den neuesten technischen Gadgets, sondern auch aus Fragmenten und Überresten von alten Materialien. Ähnlich wie Donna Haraways Cyborg stellt dieses Mischzeug das binäre Denken in Frage: Die hybride Kreatur kombiniert Natur und Kultur, das Organische und das Synthetische, Mensch und Tier, und verweigert sich so einer eindeutigen Kategorisierung (vgl. dazu Haraway 2004).

Darüber hinaus gilt das menschliche Individuum (Bering) nicht länger als allein handelndes Subjekt, sondern wird selbst von seiner Umgebung geformt. In ihrem *Companion Species Manifesto* untersucht Donna Haraway die Wechselbeziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tierarten. Sie zeigt, wie alle heutigen Lebensformen aus der Interaktion mit anderen und aus langen gemeinsamen Entwicklungsprozessen hervorgehen: „Through their reaching into each other, through their ‚prehensions‘ or grasplings, beings constitute each other and themselves. Beings do not preexist their relations“ (Haraway 2003: 3). Als „Kind des Kriegs“ (Ransmayr 1995: 9) wächst Bering inmitten von Trümmern auf und wird so von der Realität der Nachkriegszeit geprägt. Schon als Säugling findet er sich nicht in seiner Umwelt zurecht: Bering fühlt sich mit den Hühnern, die in seiner Kinderkammer hocken, mehr verbunden als mit dem Schmied und seiner Frau (Ransmayr 1995: 19). Aufgrund der Anwesenheit der Vögel während seiner frühen Kindheit und der Zuneigung des Kindes zu den Tieren ist das Kriegskind fast nicht mehr von seiner Umgebung zu unterscheiden:

In jenem dünnen Herbst, in dem der Schmied von Moor aus Afrika und der Kriegsgefangenschaft heimkehrte, konnte Bering etwa drei Dutzend Wörter aussprechen, schrie aber mit größerer Begeisterung mehrere Vogelstimmen erkennbar nach, war ein Huhn, war eine Türkentaube, war ein Kauz. (Ransmayr 1995: 21)

Das Fragment zeigt, dass es unmöglich ist, die menschlichen und nichtmenschlichen Arten isoliert zu betrachten. Vielmehr existieren sie in einem Netzwerk der Interkonnektivität.

Der Posthumanismus erweitert die ökologische Verbundenheit um weitere transhumanistische Ideen, wie die Integration des Technologischen. Im digitalen und biotechnologischen Zeitalter sind die Grenzen zwischen Menschen, Tieren und Maschinen in Bewegung geraten. So hat Bering nicht nur Affinität zu Vögeln, sondern auch zum Anorganischen: „Er trauerte um seine Maschine“ (Ransmayr 1995: 369). Als Bering einem verzweifelten Fährmann zu Hilfe kommt, dessen Boot „trotz Vollgas abgetrieben“ (Ransmayr 1995: 221) sei, gesteht er, dass er „zuerst und stets lieber auf das gehört, was ihm die Maschine selber sagte, als auf das Geschwätz ihrer wütenden

oder ratlosen Betreiber“ (Ransmayr 1995: 222). Dank seines tadellosen Gehörs und seiner tiefen technischen Kenntnisse ist er in der Lage, das „Leiden der Maschine“ (Ransmayr 1995: 223) zu erkennen:

Einem Feinhörigen erschloß sich jenes Zusammenspiel verschiedenster Laufgeräusche, das in einer Welt der Pferdefuhrwerke und Handkarren als bloßer (wenn auch seltener) Motorenlärm wahrgenommen wurde, als die harmonische Orchestrierung aller Klänge und Stimmen eines mechanischen Systems. (Ransmayr 1995: 223)

Aus dem Zitat geht hervor, dass der Schmied und seine Maschine miteinander kommunizieren, denn obwohl das menschliche Subjekt nicht um die Tatsache herumkommt, dass es an eine anthropogene Sprache gebunden ist, ‚versteht‘ Bering „das Klingeln eines Ventils, das Gejammer eines Keilriemens oder das Rasseln eines gelockerten Dichtungsringes“ (Ransmayr 1995: 222) wie sonst kein Maschinenhalter. Dass der menschliche Erzähler Teil dieses Netzwerks ist, wird durch Berings Verständnis der maschinellen Prozesse deutlich: Er ist in der Lage, den „Atem der Maschine“ (Ransmayr 1995: 223) zu hören und ihr „Leiden“ zu heilen (Ransmayr 1995: 224). Sowohl die Worte, mit denen die Maschinengeräusche beschrieben werden (Gejammer, Stimmen), als auch die Darstellung des mechanischen Systems als umfassendes Netzwerk, in dem verschiedene Teilsysteme wirksam sind, erinnern an einen Organismus. Berings Perspektive rückt das Mechanische in den Bereich des Lebendigen. Darüber hinaus ist es wichtig zu betonen, dass die ökologischen Verbindungen in *Morbus Kitahara* nicht nur die Grenzen zwischen menschlichem Subjekt, Tier, Maschine und Organismus verwischen, sondern auch Abfall miteinbeziehen. In ihrem Artikel „Dirt Theory and Material Ecocriticism“ zeigt Heather I. Sullivan, dass Schmutzbilder viel über unser grundlegendes Verständnis von Körpern verraten und dass keine klaren Grenzen gezogen werden können: „Within the biospheric processes constantly reshaping all matter, there can be no long-term stability for the boundaries we declare between clean and unclean, sanitary and unsanitary, or the pure and the dirty“ (Sullivan 2012: 528). Abgesehen davon, dass die Dorfbewohner von Moor inmitten der Trümmer ihrer zugrundegegangenen Zivilisation leben, bestehen die ihnen zur Verfügung stehenden Maschinen aus (für sich genommen) unbrauchbaren Fragmenten von ehemals nützlichen Dingen. Bering kann die Fragmente zu etwas Neuem zusammenfügen, das menschliche und nichtmenschliche Elemente gleichermaßen umfasst.

### **Der Sumpf und der poröse Körper: Isadora**

Anstatt den (prototypischen) Einfluss der Natur auf die intellektuelle Entwicklung des (männlichen) Protagonisten darzustellen, lenkt der *Regenroman* die Aufmerksamkeit auf die Materialität der menschlichen Körperlichkeit und auf die Art und Weise, wie die nichtmenschlichen Akteure auf sie einwirken. Durch Erkenntnisse aus dem Be-

reich des *material ecocriticism* wurde klar, dass der Fokus auf die Körperlichkeit der menschlichen Spezies die Gültigkeit der Hegemonie des *anthropos* in Frage stellt. Mit ihrem Konzept der ‚Transcorporeality‘ zeigt Stacy Alaimo, dass der menschliche Körper Teil der natürlichen Umwelt ist und dass er die Substanzen aus seiner materiellen Umgebung aufnimmt, die weiter in ihm wirken und ihn mitbestimmen:

Imagining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from “the environment”. (Alaimo 2010: 2)

Das menschliche Subjekt ist also nicht in der Lage, die Fesseln der Materialität abzustreifen, da sein Körper ein System mit porösen Grenzen ist, in dem verschiedene Substanzen der materiellen Umwelt wirksam sind. Koch verweist zu Recht auf die Schnecken in *Regenroman*, um die fragilen Grenzen zwischen den Romanfiguren zu illustrieren. Koch stellt fest, dass Schnecken die zerbrechliche Grenze der Individualität auf mindestens zwei wichtige Arten deutlich machen: „their skin is permeable, and their occurrence in masses transcends the boundary of the individual“ (Koch 2020: 673). „The slugs‘ highly permeable moist skin“, so meint Koch, „seems to share an open boundary with the equally moist environment“ (Koch 2020: 673). Es ist weiterhin wichtig zu betonen, dass die Körper der menschlichen Figuren in *Regenroman* von den nichtmenschlichen Akteuren in diesem durchweichten Morast bestimmt werden. Isadora, die im Sumpf zu Hause ist, ist eine absurde Figur, deren blasser und fleischiger Körper oft die natürliche, sumpfige Umgebung (und die Körperlichkeit der Schnecken) widerspiegelt. Als Leon sie zum ersten Mal beim Nacktbaden im Schlamm erblickt, ist er beeindruckt von ihrem korpulenten, weißen Körper (Duve 2005: 82-83), später, nachdem er mit ihr geschlafen hat, vergleicht er ihren Körper explizit mit dem einer Schnecke: „Ein Körper ohne Muskeln – wie eine weiße Schnecke“ (Duve 2005: 155). Spätere Beschreibungen verstärken ihre Verbindung zu den Schnecken, zum Schlamm und zum Moor:

Und richtig, dahinter empfing ihn auch das heiße, nasse Pumpwerk, das Isadoras Mund war. Er spürte die elastischen Innenseiten ihrer saugenden Wangen; er spürte ihre Zunge, die weiche Unterseite und die Struktur der Oberseite wie die zwei verschiedenen Hautoberflächen einer Schnecke, die sich um den Schaft seines Fortpflanzungsorgans wand. (Duve 2005: 220)

Isadora ist ein Mischwesen, das abstoßend und anziehend zugleich ist, das sich im Moor gut auskennt und eine physische Verbindung zum Primitiven und Animalischen darstellt. In *Powers of Horror. An Essay on Abjection* erklärt Kristeva, wieso Abscheu und Anziehung beim Anblick eines ungewöhnlichen Wesens gleichzeitig vorkommen können, und sich sogar gegenseitig verstärken können (Kristeva 1982). Mischwesen bedrohen Grenzen, das Abscheuliche „disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite“ (Kris-

teva 1982: 4). Das Abjekt ist anders als das Subjekt, aber es ist kein Objekt, das dem Subjekt gegenübersteht: „What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I” (Kristeva 1982: 1). Das Abjekt lässt sich nicht einer der beiden Seiten einer Dichotomie (wie Subjekt-Objekt, Mensch-Sumpf) zuordnen. Wenn Isadora Leon zum Geschlechtsverkehr verführen (oder vielmehr zwingen) will, lehnt dieser zunächst ab und versucht, sich von ihr abzugrenzen. Doch sein Körper verrät seine Erregung: „Ist mir scheißegal, was mein Schwanz will“, brüllte Leon, „ich will nicht. Kapierst du das endlich?“ (Duve 2005: 220). Ja, das Abjekt bildet eine Grenze zwischen Subjekt und Objekt, aber gleichzeitig bedroht es das Subjekt, da sich diese Grenze zwischen dem Ich und dem Anderen als durchlässig erweist. Wenn Leon seinem Verlangen nachgibt und mit Isadora schläft, macht ihr (abscheulicher und doch attraktiver) Körper die durchlässigen Grenzen zwischen Subjekt und Objekt sichtbar: „Der große heiße Körper trank aus ihm, nahm seine Flüssigkeiten in sich auf. Leon leistete keinen Widerstand mehr und ließ sich in das weiße Brustfleisch sinken, lag einige Augenblicke schwer atmend einfach nur da“ (Duve 2005: 154).

Die sumpfige und zunächst fremde Welt durchfließt auch Leons Körper. Teresa Ludden meint, dass „the damp moisture does not respect the boundary between the human body and the environment“ (Ludden 2006: 52). Leon schleichender körperlicher Verfall am Ende des Romans, wenn er seinen Widerstand gegen die Nacktschneckenplage aufgegeben hat und wie Isadora fettleibig wird, veranschaulicht, dass eine kategoriale Trennung zwischen der menschlichen Körperlichkeit und ihrer materiellen Umgebung unhaltbar ist. Die Tatsache, dass Leon kurz vor seinem endgültigen Niedergang im Moor seinen Penis mit einer Schnecke verwechselt, beweist, dass die Grenzen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Organismen immer mehr verschwimmen, je länger er im Moor lebt: „Eine Schnecke“, sagte Leon. „Ich glaube, das ist eine Schnecke. Die muß mir unter den Mantel gekrochen sein. Nimm sie bitte weg!“ (Duve 2005: 290). Genau die Veränderungen und Mutationen des menschlichen Körpers entlarven die Verbundenheit mit einer „more-than-human-world“ (Alaimo 2010: 2). Alaimo erkennt, dass der menschliche Körper ein offenes System ist, in das auch toxische Stoffe oder Krankheitserreger eindringen (Alaimo 2010: 18). Auch Sullivan weist darauf hin, dass der Austausch von Materie zwischen Körpern (wie er in Alaimos ‚transcorporeality‘ stattfindet) potenziell kontaminierend ist (Sullivan 2012: 528). „Wasser, Luft, Nahrung und Gifte“ (Sullivan 2015: 63) fließen durch einen Körper. Das schleimige Moor erscheint in *Regenroman* als ein groteskes Biotop, das obskure und höchstwahrscheinlich giftige Wesen beherbergt: „Anscheinend wimmelte es hier von giftigen Nattern und Ottern, lauenden Lurchen und schlafenden Molchen“ (Duve 2005: 273). Fremdkörper, die durch das Moor wandern, werden zwangsläufig von ihm durchdrungen und kontaminiert. Leons Angst, von einem Tier infiziert zu werden, ist also nicht unbegründet.

Der süße Lurch glotzte Leon boshaft an und riß das Maul auf. Ein Tropfen milchiger Schleim lief ihm aus dem Schlund und kleckerte auf Leons rechte Hand. Es brannte wie Säure aus einer Autobatterie. Leon schrie auf. „Schmeiß das Schleimvieh weg“, brüllte er. „Schmeiß es weg! Es ist giftig!“ (Duve 2005: 42-43)

Leon empfindet die schiere Feuchtigkeit des Sumpfes sowie die vom Salamander ausgeschiedene Flüssigkeit als bedrohend. Letztere könnte auf eine aggressive Weise in seinen Körper eindringen: brennend, „wie Säure“. Seine Befürchtungen sind nicht unbegründet, da die Membranen des menschlichen Körpers alle möglichen Stoffe aus ihrer Umgebung eindringen lassen, darunter also auch die unkontrollierbaren, potenziell kontaminierenden.

### Schlussfolgerung: Vernetzung

Sowohl in *Morbus Kitahara* als auch in *Regenroman* nehmen die Figuren ihre Umwelt als feindlich wahr. Sie erfahren keine Angst vor dem Unbekannten, denn es handelt sich hier nicht um von Menschen unberührte Landschaften, sondern um Gelände, die schmutzig, ekelhaft und voller menschlicher Abfälle sind. Vielmehr fühlen sich die menschlichen Individuen von anderen Handlungsträgern bedroht, die sie nicht kontrollieren können und die in ihre eigenen Körper eindringen können.

In *Morbus Kitahara* leben die Bewohner des Bergdorfes in den Überresten der Vergangenheit und sind dazu verdammt, ihre Kriegsvergangenheit immer wieder neu zu erleben. Das ‚Kriegskind‘ Bering durchbricht die Dichotomie von Gegenwart und Vergangenheit, indem es den Überbleibseln vergangener Zeiten eine neue Form und Funktion verleiht. Berings innovativer Umgang mit dem Abfall der Vergangenheit verleiht ihm seine Sonderposition. Auf den ersten Blick ist Isadora in Duves *Regenroman* leichter in eine Kategorie einzuordnen. Allerdings geht es um eine inklusive Kategorie: die der irdischen Mutter. Überdies ist die Figur komplex und nimmt, genau wie Bering in *Morbus Kitahara* eine Sonderstellung ein. Sie ist es, die der Verunreinigung und der daraus resultierenden Aneignung durch Männer widersteht. Sie zeigt, dass das, was im anthropozentrischen (und dominant männlichen) Diskurs als passives ‚Anderes‘ (weibliche Subjekte, Natur) abgetan wird, auch Teil des aktiven Bereichs ist. In der Zwischenperson Isadora erweisen sich die kategorialen Trennungen (von Natur und Kultur, und Mann und Frau) als unhaltbar.

Es ist jedoch wichtig, die Sonderpositionen dieser menschlichen Figuren zu relativieren. Bering ist kein allmächtiger Schöpfer von einzigartigen Werkzeugen, sondern vielmehr ein Rädchen im Getriebe, das von den anderen Fundstücken abhängig ist. Das menschliche Individuum ist nicht länger der einzige Handlungsträger. Körperlich ist es selbst von den Trümmern seiner Umgebung betroffen. Theorien des *material ecocriticism* entkräften das dualistische Denken, indem sie u.a. die Aufmerksamkeit auf die Materialität des menschlichen Körpers lenken. Damit wird auch die Fragilität eben

dieses bloßgelegt. Berings Augenkrankheit ist nicht nur ein metaphorisches Starren bzw. ein Festhalten an der Kriegsvorgangheit, sondern veranschaulicht ebenfalls eine natürliche Tendenz zum körperlichen Verfall, die allen Wesen (ob menschlich, tierisch oder anorganisch) innewohnt. Auch in Duves *Regenroman* illustrieren die Mutationen des menschlichen Körpers die Verbundenheit mit einem unermesslichen Netzwerk von menschlichen und nichtmenschlichen Handlungsträgern. Anhand von Kristevas Theorie des Abjekten wurde gezeigt, dass der Prozess der Subjektbildung von der Abgrenzung bzw. der Verdrängung des Abjekten abhängig ist, da Abjektion die Grenze zwischen Subjekt und Objekt herstellt. Es wurde jedoch ebenfalls deutlich, wie durchlässig diese Grenzen sind. Einerseits verwischen die Grenzen zwischen Mensch, Tier und Sumpf in den porösen Körpern, andererseits wird Isadoras Kreatürlichkeit nicht als ‚unreine‘ Absonderlichkeit dargestellt, sondern als naturgemäße Entwicklung. Sowohl der Sumpf als auch der menschliche Körper sind dem Wandel unterworfen. Isadora ist dick und dynamisch, aber die Veränderungen in Leons Körper sind besonders auffällig. Leon wird passiver, dicker und verschwindet schließlich vollständig in den Sumpf, wodurch seine Umrisse als Individuums definitiv verschwimmen: „Wie gut es war, Moder unter Moder zu sein“ (Duve 2005: 297).

### Literatur

- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures. Science, environment, and the material self*. Bloomington: Indiana UP.
- Boa, E. (2006). *Lust or Disgust? The Blurring of Boundaries in Karen Duve's 'Regenroman'*. In H. Bartel & E. Boa (Hrsg.), *Pushing at Boundaries. Approaches to contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck* (S. 57-72). Amsterdam: Rodopi.
- Crutzen, P. & Stoermer, E. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.
- Duve, K. (2005). *Regenroman*. Frankfurt a. M.: List Taschenbuch Verlag.
- Haraway, D.J. (2003). *The companion species manifesto. Dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm P (=Paradigm).
- Haraway, D.J. (2004). *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. In D.J. Haraway (Hrsg.), *The Haraway Reader* (S. 7-45). New York: Routledge. Abgerufen von <https://doi.org/10.1080/08164649.1987.9961538>.
- Iovino, S. & Opperman, S. (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana UP.
- Koch, J. (2020). Of Slugs and Wo/men: Permeated and Penetrated Boundaries in Karen Duve's 'Regenroman'. *The Modern Language Review*, 115 (3), 665-681.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP.
- Landa, J. (1998). Fractured Vision in Christoph Ransmayr's 'Morbus Kitahara'. *The German Quarterly*, 71 (2), 136-144.
- Latour, B. (1996). On actor-network theory. A few clarifications. *Soziale Welt*, 47, 369-381.
- Ludden, T. (2006). *Nature, Bodies and Breakdown in Anne Duden's 'Das Landhaus' und Karen Duve's 'Regenroman'*. In H. Bartel & E. Boa (Hrsg.), *Pushing at Boundaries. Approaches to contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck* (S. 41-56). Amsterdam: Rodopi.
- Morrison, S. (2013). Waste Aesthetics: Form as Restitution. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 20(3), 464-478. Abgerufen von <https://doi.org/10.1093/isle/ist057>.

- Morton, T. (2012). *Ecological Thought*. Cambridge: Harvard UP.
- Nitzke, S. (2014). Nach der Katastrophe. Müll zwischen Natur und Kultur bei Kluge, Sebald, Ransmayr und Kracht. *Zeitschrift für Deutsche Philologie. Entsorgungsprobleme: Müll In Der Literatur*, 285-308.
- Ohrlinger, H. (1995). Durch das Fernglas hindurch. *Die Presse*, 15.
- Ransmayr, C. (1995). *Morbus Kitahara*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Richards, A. (2018). 'Ob Mädchen oder Hunde': Women and Animals in Karen Duve's ‚Regenroman‘. *German Life and Letters*, 71 (4), 495-510.
- Scanlan, J. (2005). *On Garbage*. London: Reaktion Books Ltd.
- Schirmacher, F. & Walser, M. (1998). Friedenspreis des deutschen Buchhandels 1998. Laudatio von Frank Schirmacher und Dankesrede von Martin Walser. *Börsenverein des Deutschen Buchhandels*. Abgerufen von [https://web.archive.org/web/20130618172646/http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/1998\\_walser.pdf](https://web.archive.org/web/20130618172646/http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/1998_walser.pdf).
- Serres, M. (2011). *Malfeasance. Appropriation Through Pollution?*. Stanford: Stanford UP.
- Snyder, G. (1990). *The Practice of the Wild*. Washington DC: Shoemaker Hoard.
- Sullivan, H. (2012). Dirt Theory and Material Ecocriticism. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19 (3), 515-531. Abgerufen von <https://doi.org/10.1093/isle/iss067>.
- Sullivan, H. (2015). *New Materialism*. In G. Dürbeck & U. Stobbe (Hrsg.), *Ecocriticism. Eine Einführung* (S. 57-67). Köln (u.a.): Böhlau Verlag. Abgerufen von <https://doi.org/10.7788/9783412502393-004>.
- Walser, M. (1998). *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede – Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1998*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.





KARINA ROCKTÄSCHEL

**ZUR FRAGE NACH DEM MENSCHLICHEN IM  
ZEITGENÖSSISCHEN THEATER –  
EIN DIFFRAKTIVES LESEN VON  
„STILL LIFE. A CHORUS FOR ANIMALS, PEOPLE  
AND ALL OTHER LIVES“ (MARTA GÓRNICKA, 2021)  
UND „DIE KRÄNKUNGEN DER MENSCHHEIT“  
(ANTA HELENA RECKE, 2019)**

**ABSTRACT:** Der Aufsatz untersucht zwei Beispiele aus dem deutschsprachigen Gegenwartstheater im Hinblick auf Ästhetiken des Posthumanen. Obwohl das Theater von und für Menschen gemacht ist, wird argumentiert und nachgewiesen, dass beide Beispiele eine historische Konfiguration von Menschen und Menschlichkeit befragen und schließlich negieren. In Marta Górnicka's *Still Life* (2021 Maxim-Gorki-Theater, Berlin) und Anta Helena Recke's *Die Kränkungen der Menschheit* (2019 Münchner Kammerspiele, München) wird die Frage nach dem Menschlichen verschiedenlich, aber ästhetisch ähnlich – nämlich mit einem vielstimmigen Chor – verhandelt. Während in Górnicka's Inszenierung eine Anklage der westlichen, eurozentrischen Menschlichkeit und dessen gewaltvollen Ausschlusspraktiken aufgezeigt wird, vollführt die Inszenierung von Recke eine – wenn nicht gar die – Kränkung an einem eurozentrisch geprägten Begriff vom Menschen durch einen selbstverständlichen Auftritt eines Chores von *Women of Color*, der nicht an westliche ästhetische Normen und deren epistemische Verankerung gebunden ist. Beide Inszenierungen verwenden ästhetische Strategien, die Welten „nach“ der eurozentrischen Figuration des Menschen einfordern und daher zu „Ästhetiken des Posthumanen“ gezählt werden können.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Marta Górnicka, Anta Helena Recke, *Still Life*, *Die Kränkungen der Menschheit*, Posthumanismus, Theater, Anti-Humanismus, Non-Human

**ON THE QUESTION OF THE HUMAN IN CONTEMPORARY THEATRE – A DIF-  
FRACTIVE READING OF “STILL LIFE. A CHORUS FOR ANIMALS, PEOPLE AND  
ALL OTHER LIVES” (MARTA GÓRNICKA, 2021) AND “DIE KRÄNKUNGEN DER  
MENSCHHEIT” (ANTA HELENA RECKE, 2019)**

**ABSTRACT:** The essay examines two examples from contemporary German-speaking theatre in relation to aesthetics of the posthuman. Although theatre is made by and for humans, I show how both examples

---

Karina Rocktäschel, Freie Universität Berlin, karina.rocktaeschel@fu-berlin.de

interrogate and ultimately negate a historical configuration of the human and of humanity. In Marta Górnicka's *Still Life* (2021 Maxim-Gorki-Theater, Berlin) and Anta Helena Recke's *Die Kränkungen der Menschheit* (2019 Münchner Kammerspiele, Munich), the question of the human is negotiated differently but aesthetically similarly – namely with a many-voiced chorus. While Górnicka's production performs an indictment of Western, Eurocentric humanity and its violent exclusionary practices, Recke's production performs a – if not the – insult of a Eurocentric conception of humanity through a performance by a choir of women of colour who are not bound to Western aesthetic norms and their epistemic embedding. Both productions use aesthetic strategies that demand worlds “after” the Eurocentric figuration of the human and can therefore be described as “aesthetics of the posthuman”.

KEYWORDS: Marta Górnicka, Anta Helena Recke, still life, Die Kränkungen der Menschheit, post-humanism, theatre, anti-humanism, non-human

### Ein Theater nach dem Menschen?

Was wäre ein Theater nach dem Menschen? Eine gar nicht so komplex klingende Frage, die allerdings Variationen an Interpretation zur Aushandlung stellt. Theater als eine an bestimmten Orten situierte, institutionalisierte und organisierte Form der Performance sowie deren Diskursivierung kann ohne mindestens einen Menschen nicht hervorgebracht werden. Wenn also meine Eingangsfrage suggeriert, dass ein Theater nach dem Menschen auch ein Theater ohne Menschen sei, dann gäbe es ein solches Theater nach dem Menschen nicht. Wenn der in meiner Eingangsfrage enthaltene Begriff des Menschen aber eine historische Konfiguration meint, die es zu überwinden, zu verschieben, abzulegen oder zu entmächtigen gilt, dann könnte eine solche Frage nicht lediglich als Rhetorik abgewertet werden, wie es beispielsweise die Tanzwissenschaftlerin Martina Ruhsam vollzieht (Ruhsam 2021: 49-50). Eine solche Frage bezüglich eines Theaters nach dem Menschen würde nach neuen, anderen Konfigurationen des Menschen suchen, einfordern und darstellen.

Posthumanismus ist ein Feld, in dem schon seit einigen Jahren an einem diskursiven Wechsel der Konzeptionen des Menschen gearbeitet wird. Unterschiedliche Perspektiven und divergente Genealogien füllen diesen Bereich, der eine Dezentrierung der Stellung des Menschlichen durch Hinwendung zur Materie, zu Tieren, Technologie oder Affekten anstrebt. Posthumanismus ist eng mit anderen Begriffen und Feldern verwoben: beispielsweise dem *Nonhuman Turn*, der einer linear gedachten Zeitlichkeit des Post-Humanismus kritisch gegenübersteht (Grusin 2015: ix); dem Transhumanismus, der sich für Erweiterung der Grenzen mittels techno-optimistischer Ideen interessiert (Ranisch & Sorgner 2014: 8), sowie dem *New Materialism*, der Konzeptualisierungen von Sein und Welt infolge der Intra-Aktion von Materie in dezidiert Abgrenzung zur linguistischen Wende anstrebt (Barad 2003; Bennett 2010).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sara Ahmed kritisiert diese Bezeichnung, indem sie sich auf feministische Theorien bezieht, die sich bereits vor dem Ausrufen des Begriffs *New Materialism* mit materiellen Konfigurationen ausgiebig beschäftigten (Ahmed 2008).

Posthumanismus zeigt sich aber nicht nur als ein diskursives Feld, sondern ebenfalls als eine in Kunst und Kultur verhandelte Ästhetik, die Wahrnehmungen, Erfahrungen und Emotionen von Weltenkonfigurationen nach dem Menschen, ohne den Menschen oder von mehr als menschlichen Existenzen verhandelt. Diese stehen – wie alle ästhetischen Konstellationen – in Relation zu gesamt-gesellschaftlichen Diskursen, technologischen Neuerungen und Machtverhältnissen, können die darin enthaltenen Wunschproduktionen unterbrechen oder fortführen.

In diesem Aufsatz möchte ich diese beiden Bereiche – Diskursfeld und Ästhetik – in einer diffraktiven Lektüre miteinander verbinden. Hierbei beziehe ich mich auf den von Karen Barad in Umlauf gebrachten Begriff der Diffraktion (Barad 2007, 2012). Sie übernimmt den aus der Optik stammenden Begriff als Vorgehensweise, um verschiedene Standpunkte und vermeintlich getrennte Bereiche miteinander zu verschränken. So kann sie zeigen, wie diverse Wissenspraktiken als Apparate materielle Konfigurationen hervorbringen. Übertrage ich diesen Ansatz auf Theorie und Kulturproduktion, gehe ich davon aus, dass beide Bereiche – Theorie bzw. Wissenschaft als auch Ästhetik – Erfahrungen, Wissen und Wahrnehmungen gleichermaßen produzieren. Als Apparate stellen sie schließlich Bedeutungen her, die ich in diesem Aufsatz auf Wissen und Erfahrungen des (Nicht-)Menschlichen hin untersuche. Insofern möchte ich eine Debatte anregen, Posthumanismus als Teil eines Apparates zu verstehen, mit dem sowohl die Grenzen des (Nicht-)Menschlichen verhandelt als auch historisch hervorgebracht werden. Dekoloniale Ansätze sind für die Hervorbringung dieses Apparates ebenso von Gewicht, wie ich zeigen werde.

Hierfür wende ich mich zwei Beispielen aus dem deutschsprachigen Gegenwartstheater zu: Marta Górnickas *Still Life* (2022) und Anta Helena Reckes *Die Kränkungen der Menschheit* (2019). Ziel ist hervorzuheben, dass beide Inszenierungen eine historische Konfiguration des Menschen hinterfragen und dadurch Kritik an humanistischen Konzepten und deren westlicher, eurozentrischer Verankerung ausüben. Ich möchte mich mit meiner Analyse im Posthumanismus unter Berücksichtigung der sowohl positiven als auch negativen Aspekte posthumaner Wissensproduktionen verorten. So hebt die im Feld *Black Studies* positionierte Kulturwissenschaftlerin Zakiyyah Iman Jackson hervor: „Posthumanist theory powerfully demonstrated the constructed and often spurious conceptual foundation of Enlightenment humanism. However, its critics maintained that the acuity of posthumanism’s intervention was undercut when its scholars effectively sidestepped the analytical challenges posed by the categories of race, colonialism, and slavery“ (Jackson 2013: 671). Um diese Kritik nicht stillschweigend zu umgehen, habe ich strategisch zwei Beispiele gewählt, die, so meine Lesart, eben jene gewaltvolle Aspekte der Geschichte des Humanismus in sich tragen und in ihrer Ästhetik Affekte und Begehrenskonstellationen für eine Welt nach einer dominanten Figuration des Menschen hervorbringen. Ihr zur Darstellung dieser Utopie vereinendes dramaturgisches Merkmal ist die Verwendung eines Chores. Der Chor ist, wie die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Hass erklärt, „ein Wesen, das immerfort Grenzen ein- und

ausfaltet und auf diese Weise ins Spiel bringt“ (Hass 2021: 13). Damit tragen Chorkörper das Potential in sich, das aus einem geschlossenen Raum befindliche Wissen in diesen hereinzuholen und so den bestehenden Raum zu einer Öffnung anzuregen. Beide von mir gewählten Inszenierungen hinterfragen Ordnungen eines humanistischen und anthropozentrischen Lebens in und mit den jeweiligen Chorkörpern.

### ***Still Life* – Menschlichkeit und Gewalt**

Es ist der Abend des 02. August 2021. Ich sitze im Saal des Maxim-Gorki-Theaters Berlin. Die Bühne ist noch leer. Lediglich vier Puppen von älteren Frauen sind jeweils zu zweit an den Rändern der Bühne platziert. Der Saal verdunkelt sich. Zur linken und zur rechten Seite laufen jeweils vier Performer\*innen zur Bühne, gehen die Stufen an den Seiten hinauf, positionieren sich in den langgestreckten Bühnenraum an unterschiedlichen Stellen. Mit ihnen kommt auch eine Frau in den Publikumssaal, die sich allerdings nicht auf der Bühne, sondern einem Podest im Zuschauer\*innenraum stellt. Ich schaue auf die Performer\*innen und bemerke ihre grauen, futuristisch aussehenden Kostüme, die mich an Klaus Nomi und andere Styles der 80er Jahre erinnern lassen. Es ist still. Oberhalb des Bühnenraumes steht ein Übertitel: „Manifest für eine neue Gesellschaft.“ Es folgt das Einsetzen des Chores: „We must invent everything starting from the community. Nothing is more urgent today in this critical situation. We must reinvent society. We must reinvent the whole world. And we need to do it now. We can still be together. Please donate! together together together rrrrrrrrrrrrrrrrrrr“ (Górnicka 2022). Wiederholung und rhythmisches Sprechen ziehen meine Aufmerksamkeit auf den Chor. Ein Gefühl von Überforderung aufgrund der Schnelligkeit des Sprechens schleicht sich in mir ein. Mein Blick wandelt zwischen Bühne und Übertiteln, weil ich dem Tempo der Worte nicht folgen kann. Dieses seichte Gefühl der Überforderung und der geteilten Aufmerksamkeit wird den Abend über bleiben. Ich kann nicht alles gleichzeitig erfassen und verstehen. Das Dargestellte ist zu komplex und zu schnell für meine allzu-menschliche Aufmerksamkeitsspanne. Es ist als stehe der Chor, gerade in dieser Szene zu Beginn, in Konkurrenz zu der Schnelligkeit von Datenverarbeitung, Algorithmen und der Informationsgesellschaft.

Der Chor hat eine paradoxe Wirkung auf mich: er hält mich in Distanz, zieht mich aber auch immer wieder in seine Bewegungen und Vielstimmigkeit hinein. Als polyphone Bühnenfigur wirkt er in sich geschlossen und homogen, wengleich die in diesem Chor vorhandenen Personen sehr verschieden sind. „Chorkörper verwahren“, so schreibt Ulrike Hass, „an ihren äußersten Enden eine Erfahrung des Angrenzens an eine absolute und unverfügbare Fremdheit“ (Hass 2021: 11). Diese Fremdheit des Chorkörpers hält mich auf Distanz, zieht mich aber auch durch die affektive Kraft der Vielstimmigkeit und durch die Lautstärke in sein Sprechen und seine Lieder, in die Gemeinsamkeit und Divergenz der Bewegungen hinein. Reduzierte Körpersprache,

Stimmen, die zusammen ohne zu erkennenden Höhen oder Tiefen erklingen, lösen ein Gefühl der Gleichförmigkeit dieser Chorformation zu Beginn der Inszenierung aus. Roboterhaft, nahezu algorithmisch tragen sie das Manifest vor, gesteuert von der Frau im Publikumssaal – der Regisseurin selbst: Marta Górnicka. Die Ästhetik des Chores bleibt in und mit seiner Bewegungsformation sowie in seiner Expression dem Technologischen verhaftet. In all dem Sprechen, in der Schnelligkeit der Texte, die von den Performer\*innen heruntergerattert werden, aber auch im Performen und in der Choreografie, schwingt etwas Nicht-Menschliches mit. Es ist, als sprechen hier Menschen oder gar Avatare, die auf das zu sagende programmiert wurden, entleerte Hüllen eines übergeordneten Programms, algorithmisch gesteuerte Figuren einer sich zu allem wandelbaren Matrix, verkörpert in menschlichen Figuren. Eine Ästhetik des Posthumanen auf der Bühne des Maxim Gorki Theaters Berlin, deren Hauptmerkmal in der Expression des Nicht-Menschlichen besteht, aufgebaut auf einer Erfahrungsmodalität der Überforderung.

*Still Life. A Chorus for Animals, People and all other Lives* von Marta Górnicka zeichnet sich aber nicht nur durch eine technologisch gefärbte Expression des Nicht-Menschlichen in der Chorfiguration aus, die durch die versierte Inszenierung des Chores als nicht-menschlichen Kraft des Affekts auf mich wirkt. Denn auch inhaltlich greift der Chor in verschiedenen Szenen das Themenfeld Posthumanismus auf. So wird das, was im Posthumanismus kritisch zur Aushandlung gestellt wird, in dieser Inszenierung im und durch die Wandelbarkeit der Chorformation angeklagt: die Gewalt und Herrschaft eines Monohumanismus, die sich in Hierarchien gegenüber und der Objektifizierung von anderen Menschen, menschlichen Überresten und nicht-menschlichen Lebewesen zeigt. Humanismus und Anthropozentrismus sind die beiden Seiten, die diese Hierarchien hervorbringen, so zumindest eine der zentralen Theoretiker\*innen des Posthumanismus Rosi Braidotti: „The central challenge that the posthuman convergence throws open is how to reposition the human after Humanism and anthropocentrism. [...] The primary task of posthuman critical thought is to track and analyse the shifting grounds on which new, diverse and even contradictory understandings of the human are currently being generated, from a variety of sources, cultures and traditions“ (Braidotti 2019: 11). Posthumanismus ist nicht, wie manche transhumane Ausarbeitungen deutlich machen, eine Frage nach der Welt und Leben jenseits des Menschen, sondern nach dem Ende einer historischen Epoche eines universalen Humanismus, der Gewaltverbrechen zu verantworten hat und einer bestimmten Figuration des Menschen eine Sonderstellung zuwies. In dieser Inszenierung repräsentiert der Chor verschiedene Lebensformen, die die Kehrseite eines Begehrens dieser Sonderstellung des Menschen bilden. Diese Hierarchie basiert auf einer Ökonomie, in der Eigentum und Besitz zählen, und gründet auf Wissen, das dem Menschen eine gesonderte Stellung in der Evolution gewährt. Wie Julietta Singh in ihrem Buch *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglement* zeigt, ist das geschichtlich gewordene Problem der Gegenwart die Herrschaft einer bestimmten Konzeption des

Menschen über andere, weswegen diese Logik unterbrochen werden muss: „Mastery as the logic of a certain form of human being needs urgently therefore to be unthought and replaced by new performances of humanity“ (Singh 2017: 19). Die Inszenierung *Still Life* zeigt allerdings erst an ihrem Ende Möglichkeiten einer neuen Menschlichkeit und Gemeinschaftlichkeit auf. Vorher kann die Inszenierung als Anklage an diese aus dem Humanismus entwachsene Menschlichkeit und deren *Mastery* gelesen werden.

Es ist ein Abend, der ein zentrales Element des Theaters in sich trägt: den Chor. Der Chor ist eine schon immer vorhandene Figur einer Pluralität, eines Kollektivbegehrens. Noch einmal Ulrike Hass: „Dem Chor kommt noch nicht einmal das Aktivum der Aufteilung zu. Was er teilt, ist schon da als aufgeteilt, ist schon da als Stimmen und Körper, die einander nicht ähnlich sind“ (Hass 2021: 13). In *Still Life* repräsentiert der Chor verschiedene Lebensformen, die Teil eines Begehrens nach Eigentum, Besitz und Herrschaft waren: bspw. einen Chor der toten, ausgestopften Tiere, einen Chor von Bobby dem Gorilla – dem ersten ausgestopften Gorilla im Berliner Naturkundemuseum. Aber auch die überflüssige Menschheit, die mit ihrem Leben nicht mehr viel anzufangen weiß, wird in einer Szene vom Chor repräsentiert, ebenso mythologische Figuren. Dionysos und die Tyrannen, die hier als digitale Tyrannen szenisch auftreten, werden in dem Stück aufgenommen und neben anderen philosophischen und auch popkulturellen Referenzen gestellt, um „mehrfache Gegenwarten gleichzeitig“ (Hass 2021: 13) zu erzählen. Diese Formation des Pluralen wird hier nicht genutzt, um ihm einen singulären Individuum gegenüberzustellen. Der Chor selbst ist die Figur, die spricht, performt und hierin anklagt, auch wenn manchmal nur eine Stimme durch den Raum schreit: „Was wollt ihr, ihr Menschen?“ Dieser Schrei ist kein Individuum, das sich aus der Menge isoliert, sondern die Menge und die multiplen Gegenwarten in sich aufgenommen hat. „Was wollt ihr, ihr Menschen?“ Auch wenn diese Frage sehr allgemein klingt, verwebt der Abend verschiedene Fäden zur Skizzierung der hier angeklagten Menschen: Es sind die Menschen, die Gewalt ausgeübt haben aufgrund ihres Begehrens nach Tierbesitz und Tierschau, es sind die Menschen der Institutionen, die aufbauend auf einer rassistischen und spezialistischen Ideologie ihr eigenes Leben als lebenswerter ansehen als anderes und dieses andere Leben zur Schau stellen. Es sind die Menschen, die Ausschwitz zu verantworten haben, die Kolonialverbrechen begangen haben und für viele Traumata verantwortlich sind. Es sind aber auch die Menschen, die von der kapitalistischen Ideologie so vereinnahmt sind, dass sie deren Ausbeutungspraktiken nicht mehr hinterfragen können. Zur Anklage steht hier eine Menschheit sowie Menschlichkeit, die in einem geschichtlichen Prozess der Herrschaft und Beherrschung sich selbst über das Leben anderer gestellt haben und nun dafür zu verantworten sind, dass dieser Planet für mehr und mehr Lebewesen nicht mehr lebbar werden wird.

Es ist ein gewaltiger Chor, der die Gewalttätigkeit bestimmter geschichtlicher Ereignisse nebeneinander benennt, ohne allerdings die Ereignisse zu vergleichen. So ist der Holocaust ein zentrales Sujet dieser Inszenierung und wird in Kontinuität zu den Kolonialverbrechen Deutschlands, den im Jahre 1904 begangenen Völkermord an den

Herero und Nama in der damaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika, gestellt. Deutlich wird, dass eine Anklage des Humanismus nicht ohne einer Erinnerung an dessen Grausamkeit, ein Hindurchgehen durch die schlimmsten Traumata erfolgen kann. Hierbei stellt die Aufführung bereits das zur Disposition, was Maria Do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan noch für die Theorie einfordern: „Postkoloniale Studien und Holocaust-Studien können und sollten in einem produktiven Austausch gebracht werden, gerade um die im Namen rassistischer Ideologie und imperial-politischer Projekte ausgeübte Gewalt sichtbarer zu machen“ (Varela & Dhawan 2015: 76-77). Sowohl „weiße Unschuld“, d.h. das von einer *weißen* Mehrheit stille Ausblenden des eigenen Rassismus, als auch die undenkbar antisemitische Gewalt, die den Holocaust möglich machte, wird hier herausgefordert. Als deutsche, *weiße* Person, die in der eigenen Familie oft nach der Position der Großeltern gefragt und nach vielem Schweigen von der Komplizenschaft erfahren hat, bin ich eine Nachfahrin der Generation, die Auschwitz zu verantworten hat. Ich bin Bürgerin eines Staates und einer Union, die als Kolonialmächte aufgetreten sind, Kolonialgebiete besessen und blutige Völkermorde begangen haben. Als in Berlin lebende Person bin ich Teil eines Wohnortes, der von 1884-1885 die sogenannte Berliner Konferenz veranstaltete, in der die Aufteilung afrikanischer Länder innerhalb westlicher Staaten ohne der Anteilnahme der zur Aushandlung stehenden Länder beschlossen wurde. Ich lebe in einer Stadt, die auch heute noch viele Namen und Orte der Kolonialzeit in sich trägt, Gegenstände aus dieser Zeit aufbewahrt und zur Schau stellt. Anders gesagt: Meine materielle Verortung liegt nicht außerhalb der Prozesse, die eine geschichtlich gewordene gewaltvolle Herrschaft über andere Lebensformen initiierten. Ich bin in eben jener zur Anklage stehenden Menschlichkeit situiert, positioniere mich aber gegen diese Gewalt des Humanismus und für ein Leben nach dieser Figur des Menschen, für eine posthumane Zukunft.

Veronica Hollinger beschreibt in ihrem Artikel *Historicizing Posthumanism* (Hollinger 2020: 15), dass unsere gegenwärtige Version des Humanismus ihren Ursprung in der Industrialisierung und Moderne des 18. und 19. Jahrhunderts hat. Wenn ich aber die in dieser Inszenierung gestellte Anklage an die Menschheit, an Humanismus und Ausbeutung mit postkolonialen und dekolonialen Wissen verbinde, so ergibt sich hier eine Genealogie, die in das 15. Jahrhundert zurückreicht. So argumentiert bspw. Kathryn Yusoff, dass mit dem Einsetzen der europäischen Expansionsbestrebungen im Jahr 1452 und den damit beginnenden Siedlerkolonialismus ein hierarchisch organisiertes System des Menschlichen/Inhumanen und eine Differenzierung zwischen lebendig und nicht lebendig in die Sprache und das Denken eingeführt wurde (Yusoff 2019). Innerhalb dieser Ordnung (über)repräsentiert die Figur des *weißen* Mannes den lebendig, aktiv, besitzenden Menschen sowie dessen System von Menschlichkeit. Er ist es, der in und mit seinen vielfältigen extrahierenden, vereinnahmenden und besitzergreifenden Praktiken Materie und Leben unterteilt und eine darauf bauende Sprache produziert, die sowohl Formen des Wissens als auch Weisen des Seins durchzieht, die unterscheidet zwischen handelnden Subjekten und passiven Objekten. In seinen verschiedenen

Repräsentationsformationen deutet der Chor verschiedene Ausgestaltungen dieser Hierarchie und ihrer Gewalt, der Teilung von Human/ Inhuman an. In Anklage steht die Figur des Menschen, deren Leben und Wissen auf dieser Geschichte aufbaut. Die Menschlichkeit westlicher, auf den Kapitalismus gründender Lebensformen sowie ihre Gier nach Sammeln, Präparieren und Ausstellen wird in dieser Inszenierung angeklagt und zu einem Stimmengewirr verdichtet, das nach der Aufführung so einfach nicht mehr zu entzerren ist. Es ist eine Anklage an ein Leben und an Lebensformen, die auf einer Geschichte des Humanismus aufbauen, der immer ausgrenzend und ausbeutend war. Was folgt daraus?

Die Inszenierung endet mit dem 1940 entstandenen jiddischen Lied „Donna, Donna“ von Aaron Zeitlin, das mit der Übertitelung „The Song of all beings“ einsetzt. Es wird von den Performer\*innen gesungen, währenddessen ein Bild verschiedener präparierter Tiere, die sich in Glaskästen befinden, in den Raum der Bühne projiziert wird. Während des Singens zerbrechen die Scheiben und die Tiere, nunmehr lebendig, entfliehen aus den Glaskästen und sind im Publikumssaal zu sehen, der durch diese Projektion die Gestalt eines Panoramas annimmt. Die Performer\*innen singen und tanzen und jubeln wie in einem dionysischen Rausch „Donna, Donna“. Als Zuschauerin bin ich nun umgeben von der Projektion der verschiedenen Lebewesen und eingetaucht in dieses Lied sowie in die Freude der Gemeinsamkeit. Ein kleiner Wechsel im Erfahrungsmodus setzt bei mir ein, haben mich die verschiedenen Chorformationen den Abend über in Distanz zu ihrem Inhalt gehalten, obgleich meine Aufmerksamkeit nie von den schreienden, sich bewegenden Körpern wich. Der einzige Ausweg aus diesem Desaster namens Humanismus und *Mastery* ist die Anerkennung der Gleichrangigkeit verschiedener Lebewesen, wie der Abschluss der Inszenierung zeigt. Ein gemeinsames Singen zur Einleitung einer Welt nach dem Menschen, in der Neuverhandlungen über das Menschliche wieder möglich sind. Ein solches Begehren formuliert auch der Posthumanismus bei Rosi Braidotti: „The project rests on the preliminary agreement that we need to re-negotiate – beyond Humanism and anthropocentrism – the terms by which the human is composed, conceptualized and experienced socially in our day and age. We need to negotiate who ‚we‘ are“ (Braidotti 2019: 39). Insofern stellt das Ende von *Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other Lives* das Ende einer Gewaltherrschaft und damit einer neuen Verhandlung dessen, was Menschen sind, in Aussicht, wenn eine nicht-hierarchische Gemeinsamkeit mit nicht-menschlichen Lebewesen ermöglicht werden kann – jenseits von Anthropozentrismus und Humanismus.

### ***Die Kränkungen der Menschheit – Aufbrechen der kolonialen Matrix***

Auch Anta Helena Reckes Inszenierung *Die Kränkungen der Menschheit* beinhaltet eine Formation des Kollektiven, die ich als chorisches beschreiben werde. Diese chorisches Formation tritt allerdings erst im letzten Drittel auf die Bühne. Zuvor gibt es ein



Sujet, das sich in verschiedenen Szenen durch die Inszenierung hindurchzieht: Affen, genauer gesagt das Verhältnis von Affenrepräsentation und Mensch, von Hierarchien und Ordnungsprinzipien des Menschlichen, von Herrschaft und Beherrschbarkeit. Der Titel der Inszenierung spricht die von Sigmund Freud in Umlauf gebrachten drei Kränkungen der Menschheit an. Freud hat in seinem Artikel *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* von 1917 von drei Kränkungen der Menschheit gesprochen und mit den Leistungen intellektueller Männer verbunden: Die Entdeckung von Kopernikus, dass die Erde nicht das Zentrum des Weltalls ist; Darwins Erkenntnis, dass der Mensch vom Tier abstammt und schließlich die psychologische Kränkung, die Entdeckung des Unbewussten (Freud 1917). All diese Kränkungen berühren den Menschen in seinem Narzissmus, d.h. seiner Eigenliebe. Auch diese Inszenierung wird eine Kränkung an dem von Freud beschriebenen Narzissmus vollziehen. Der Chor in dieser Inszenierung wird verdeutlichen, worin eine vierte und posthumane Kränkung besteht, warum diese einerseits über einige der Theorieansätze des posthumanen Feldes hinausgeht und warum diese Ansätze gleichermaßen mit dem Feld Posthumanismus zusammengebracht werden sollten, um die epistemischen Bedingungen des Humanismus aufbrechen zu können.

Es ist Februar 2019, ich sitze im verdunkelten Publikumssaal des HAU 2, Hebel am Ufer Berlin. Die Bühne erhellt sich. Im Zentrum der Bühne befindet sich ein Glaskasten, dessen Sockel mit weißen Kacheln verkleidet ist. Zentriert im Innenraum des Glaskastens befindet sich ein Podest, eine kleine bühnenartige Erhebung aus Holz. Noch ist Stille, die schließlich von Geräuschen abgelöst wird. Ich vernehme Laute von Affen. Sie werden von Performer\*innen geäußert, die sich wie Affen bewegen, über die Bühne kriechen, miteinander spielen, mit Gegenständen agieren oder sich gegenseitig zusehen. Zu diesen Affen kommt ein *weißer* Mann in einem weißen Kittel hinzu. Aufrechtgehend, als ein Mann der Wissenschaft kann ich ihm beim Beobachten, Vermessen und Reflektieren zusehen. Obwohl die Affen in Überzahl sind, ist ein Hierarchiegefälle zwischen diesem einzelnen Mann und den Affen zu bemerken. Denn er ist es, der beobachtet, den Raum vermisst, einen Lichtschalter bedient und schließlich Futter an die Gruppe gibt. Zwar gibt es körperliche Ähnlichkeiten zwischen allen, aber in den Gesten, Lauten und Bezugnahmen wird eine Differenz, die zugleich eine Hierarchie zeigt, deutlich. Die zweite Kränkung der Menschheit, Darwins Erkenntnis der Abstammung des Menschen vom Affen, kommt mir bereits hier in den Sinn. Diese Anfangsszene und ihrer diffuse und verdichtete Zeitlichkeit produziert in mir das Gefühl für ein in diesem Narrativ enthaltene Geschichte, die weit über die Gegenwart meiner Wahrnehmung in der Aufführung hinausgeht. Die Aktionen des *weißen* Wissenschaftlers verbinde ich mit einer Zeit der aufkommenden Wissenschaften in Europa, einer sich allmählich etablierenden Vorherrschaft von Rationalität, Denken, Messungen und Zählungen. Ich denke daher an René Descartes sowie an Wissenserrungenschaften der frühen Neuzeit, die mittels Beobachter\*innen stattfanden. Meine Reflexion über Darwins Erkenntnis lässt mich wiederum an das 19. Jahrhundert denken, d.h. an eine Zeit, in der sich eine biologisch verfestigte Vorstellung des *weißen* westlichen Men-

schen durchgesetzt hat und *race* zu einem zentralen Distinktionsmerkmal zwischen Menschen wurde. Ich kann diese Assoziationen noch nicht verorten, trage sie aber als diffuse Gefühle in die nächsten Szene mit.

Die Vormachtstellung einer situierten Menschheit, die in diesen ersten Szenen angedeutet wird, wird in den nachfolgenden Szenen weiterverfolgt. Der Ort der Untersuchung und des Aufzeigens ist aber nicht mehr ein performativer Raum der Wissenschaft, des Beobachtens und Denkens. In der nächsten Szene entsteht ein performativer Raum des Museums und der Betrachtung. Die Szenerie der Affen und des Mannes der Wissenschaft weicht einer Szene, in der eine Gruppe von Menschen die Bühne betritt. Sie positionieren sich an verschiedenen Orten im Raum. Ihre Blicke sind auf den Glaskasten gerichtet. Sie betrachten ein Gemälde, das im Bühnenraum aber nicht vorhanden ist. Ich interpretiere diese Gruppe als Museumsbesucher\*innen. Bei dem betrachtenden Gemälde handelt es sich, wie eine Stimme aus dem Off erzählt, um das Gemälde „Affen als Kunstrichter“ von dem Münchner Künstler, Kunsthistoriker, Anthropologen, Affenbesitzer und Sammler Gabriel von Max aus dem Jahr 1889. Gabriel von Max verkörpert auf interessante Weise einen der Menschen, den *Still Life* anklagt. Als Sammler ist er an Besitz und Eigentum von Gegenständen interessiert, die wiederum nur durch eine objektifizierende Handlung diesen Status und damit ein hierarchisches Beziehungsgeflecht von Mensch und Tier oder auch Mensch und Mensch, denn von Max sammelte auch menschliche Schädel, hervorbringen. Sowohl in *Still Life* als auch in *Die Kränkungen der Menschheit* wird das Museum zu einem Referenzort einer Konzeptionen einer bestimmten Menschlichkeit und humanistischer Ideale. Wird in *Still Life* das Museum aus der Perspektive darin enthaltener Objekte aufgerufen, wird in *Die Kränkungen der Menschheit* das Museum durch ein Nachstellen der Blickanordnungen konturiert. Denn der performative Raum des Museums wird hier primär durch distanzierte Positionierung, Betrachtung sowie Blickordnungen hervorgebracht. Wie der Soziologe und Kulturwissenschaftler Tony Bennett zeigt, wird „die Funktionsweise des Museum als bürgerliche Institution insbesondere durch ‚Regime des Sehens‘ gelenkt“ (Bennett T. 2010: 47). Mit einer solchen Disziplinierung des Blickes sollte das Museum als „bürgerliche Erziehungsanstalt“ fungieren sowie „Prozesse der ästhetischen Erfahrung und der (Selbst)Reflexion anstoßen“ (Schoer 2019). Indem *Die Kränkungen der Menschheit* diese Choreografie der Blicke ausstellt, wird die Geschichte der Museen und ihre normierende Funktion als Herstellung einer an einer *weißen* Norm ausgerichteten Orientierung thematisiert. In Verbindung mit dem Sammler von Max wird deutlich, dass diese disziplinierende Funktion der Institution Museum nicht unabhängig von Bestrebungen nach Beherrschbarkeit anderer Lebewesen getrennt werden kann. Die Frage danach, was menschlich und/oder tierisch ist, ist in diesem humanistischen Umfeld zudem eine Frage nach der Möglichkeit der Disziplinierung bestimmter Menschen gegenüber anderen, nicht der Zivilität willigen Lebewesen. Auch hier äußern sich die hierarchischen Prinzipien, auf denen humanistische Institutionen wie das Museum aufbauen.

Die Szene wandelt abermals und die bisher stummen Museumsbesucher\*innen positionieren sich gegenüber dem Publikum, den Blick in das Publikum gerichtet. Sie beginnen eine Unterhaltung, aus der hervorgeht, dass sie sich erneut über ein im Raum abwesendes Kunstwerk austauschen. Als Zuschauerin erfahre ich nur, was aus den Unterhaltungen hervorgeht, kann aber später im Programmheft nachlesen, dass es sich bei diesem Kunstwerk um die Videoinstallation *Two Planets Series: Van Gogh's The Midday Sleep and the Thai farmers* (2011) von Araya Rasdjarmrearnsook handelt. Die Gruppe reflektiert über den Sinngehalt dieser Installation, über das, was diese künstlerische Arbeit aussagen könnte, was das Bild sprechen lassen könnte. Immer wieder unterbrechen sich die Performer\*innen bei ihren Aussagen, wenn sich Prozesse des *Otherings* in den kritischen Bewertungen abzeichnen. Mir wird deutlich, dass diese rasonierende Mittelschicht, die trotz all des Wissens, trotz der Versuche den Prozess des *Otherings* nicht zu betreiben, immer wieder genau auf diesen Prozess zurückfällt und Lebensformen, die nicht im Westen situiert sind, als das andersartige – und damit Gegenpol des Westens – ausstellen. Trotz ihres Wissens über weltliche Ungleichheiten schaffen es diese ästhetisch rasonierenden Subjekte in ihrer kritischen Haltung nicht, das geschichtlich erworbene Superioritätsdenken aufzubrechen. All das Sprechen produziert genau das, was es versucht zu umgehen und vollzieht das, was es sagt und vorgibt, nicht zu tun: es bewertet und differenziert das Menschliche und führt somit die onto-epistemologischen Bedingungen der Moderne fort. Gemäß der jamaikanischen Theoretikerin und Schriftstellerin Sylvia Wynter bestehen diese in einer dominanten Form, das Menschliche zu denken und zu fühlen – die des westlichen, *weißen* Subjektes und dessen Überrepräsentation (Wynter 2003). Sylvia Wynter hat ausführlich gezeigt, dass diese Überrepräsentation eine lange Geschichte hat, die sowohl mit dem Siedlerkolonialismus in Verbindung steht als auch mit der Verbreitung des Christentums und der Art und Weise, wie sich Wissen äußert. In ihren verschiedenen Schriften argumentiert sie, dass seit und mit den kolonialen Bestrebungen im 15. Jahrhundert eine epistemologische Grundlage für eine Figuration des Menschen aufkam, die seither eine Überrepräsentation erfährt. So ereignete sich die erste, die grundlegende Konzeption und Produktion des westlichen Menschen, seines Genres und der damit einhergehenden kolonialen Matrix mit den Jahren 1452/1492<sup>2</sup>: den ersten Kolonien, der Eroberung von Westindien, Amerika sowie verschiedener afrikanischer Länder, der Etablierung der Sklaverei durch einige europäische Länder sowie ihrer neuen christlichen Weise die Relation von Welt und Mensch zu denken und zu erklären. Für Sylvia Wynter ist es wichtig, dieses relationale Gefüge und dessen Verschiebungen und Mutationen seit seiner Entstehung im 15. Jahrhundert zu beschreiben, weswegen sie sowohl mit als auch gegen Michel Foucault eine Konzeption des Menschen erarbeitet. So schafft

<sup>2</sup> In den Schriften von Sylvia Wynter sind beide Zeitangaben zu finden. 1452 ist das Jahr, in dem der sog. „sugar-slave-complex“ auf der portugiesischen Insel Madeira begann (vgl. Yusoff 2018: 33). 1492 wiederum ist das Jahr, indem Kolumbus in Westindien ankam und eine neue Weltordnung einsetzte, wie Wynter beschreibt (Wynter 1995).

sie es, wie Denise Ferreira da Silva ausführlich zeigt, *race* als Grundkomponente des modernen menschlichen Selbstverständnisses und Selbstbewusstseins aufzuzeigen (da Silva 2015). Sylvia Wynter kann überzeugend darlegen, dass mit der Konzeption des Menschen die symbolische Kategorie von *race* einhergeht, die wiederum mit der Transformation des Wissens im 18./19. Jahrhundert zu einer vermeintlich biologischen Kategorie mutierte und bis heute vor allem in sozialen Benachteiligungen bis hin zum sozialen Tod die Differenzierungsgrundlage des Menschlichen ist, deren Referenzpunkt der *weiße* Mensch (=Mann) ist. Diese Differenz ist allerdings keine ontologische, sondern eine epistemologische, die aber ihren epistemologischen Tatbestand in einem allgemeinen Begriff vom Menschen verklärt und versteckt hält. Die eurozentrische Figur des Menschen ist die artikulierte Figuration dieser Matrix, das maßgebliche Genre, an dem alle anderen Narrationen von Menschlichkeit orientiert, subsumiert und damit in ihren Eigenheiten unberücksichtigt sind. Dieser zu kritisierende Humanismus liegt weit vor dem 18. Jahrhundert. Wenn die Figur des eurozentrischen Menschen und dessen Humanismus in dieser Inszenierung angeklagt wird, so baut diese Anklage auf einer langen Geschichte des Humanismus und seiner Gewalt auf – ähnlich wie in *Still Life*. Die bisherigen von mir beschriebenen Szenen lese ich als Markierung all der verschiedenen Orte, an denen die epistemologischen Bedingungen zur Produktionen dieses Monohumanismus eingesetzt haben, sowie fortgeführt worden: die Wissenschaft als auch Orte der ästhetischen Erfahrung und Erziehung. Ich lese die Szenen zudem als Hervorhebung von Prozessen und Praktiken der Institutionalisierung, die mit der Verbreitung des von Sylvia Wynter beschriebenen Überrepräsentation einer dominanten Figur des Menschen in Verbindung stehen: Beobachten, Vermessen, Sammeln (Bildungseinrichtungen des Wissens), Rasonieren und Distanzieren (Bildungseinrichtungen des Geschmacks).

Allerdings bleibt die Inszenierung nicht bei einer Skizzierung dieser kritischen Erkenntnis stehen. Auch hier bricht ein utopischer Moment in die bisherige Narration und Dramaturgie ein. So wandelt sich die Szene erneut. Alles beginnt mit einem Schrecken, mit einer Angst der Museumsbesucher\*innen vor etwas, das abwesend ist, aber mittels eines lauten Sounds hörbar wird. Die Museumsbesucher\*innen kauern zusammen und suchen Schutz beieinander. Ihre Blicke sind wieder auf etwas Abwesendes gerichtet. Der Schrecken ist in ihren Gesichtern sichtbar, aber die Ursache nicht erkennbar. Es ist als werden die Museumsbesucher\*innen von etwas heimgesucht, was nicht zu benennen ist. Das, was heimsucht, eine fühlbare, aber nicht benennbare Präsenz anderer Zeiten, vergessener und verdrängter Geschichten bricht in die bisherige Narration ein und sucht das bisherige Setting, die von humanistischen Standpunkten geprägte Szenenfolge, heim, um, so meine Lesart, einen Wandel herbeizuführen. So beschreibt die Soziologin Avery Gordon die transformative Kraft der Heimsuchung: „Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as

transformative recognition“ (Gordon 2008: 8). Eine solche Transformation durchzieht die weiteren Szenen.

Der lärmende Sound und die verängstigten Mimiken der Museumsbesucher\*innen wird allmählich von einer Polyphonie menschlicher Stimmen abgelöst. Mit ihrem Ertönen erscheint auch die Quelle jener Vielstimmigkeit: ein Chor von verschiedenen Frauen of Colour, die in unterschiedlichen Grüppchen mit farblich aufeinander abgestimmter Kleidung den Bühnenraum durchqueren. Mit ihnen wird sowohl eine Transformation der Darstellungsweise als auch des inszenierten Schauraums vollzogen. Dieser bunt gekleidete Chorus, die immer wieder hereinströmenden Personen, brechen jedes Zentrum auf, das zuvor die verschiedenen Schau-Räume und ihre epistemologische Ordnung beherrschte. Der Chorus interessiert sich weder für die Museumsbesucher\*innen noch für uns Publikum. Völlig selbstverständlich ist er einfach da, tritt auf und gibt den vorher stattgefundenen Szenen eine Geste des Desinteresses. Wie Saidiya Hartman zeigt, liegt im Chorus das Versprechen auf Änderung, das nun auch in der Inszenierung den Tonus des Raumes vorgibt: „The chorus is the vehicle for another kind of story, not of the great man or the tragic hero, but one in which all modalities play a part [...]. The chorus propels transformation“ (Hartman 2019: 348). Dieser hier inszenierte Chor ist die Transformation, von der Hartman schreibt. Er ist die nächste Kränkung der Menschheit, vollzieht sie durch sein Vorhandensein, eingeläutet durch eine nicht genau benennbare Heimsuchung. Der Chor der Frauen of Colour ist da, manifestiert als verschiedene Körper, die in ihren konkreten Lebensweltlichkeiten die Heimsuchungen des Humanismus verkörpern. Schließlich sind sie es, die in der Entwicklung eines sich im Westen herausbildenden Humanismus als dessen anderes markiert wurden. Die Kränkung, die dieser Chor vollzieht, wird in der darauffolgenden Szene noch deutlicher.

Ein futuristisch klingender Sound setzt ein und der Rhythmus der Bewegung der Körper ändert sich. Ritualhaft, tranceartig werde ich in diese sich bewegende Rhythmik eingesogen. Ich sehe, wie eine kleine Formation des Chorus das Gemälde „Affen als Kunstrichter“ hereintragen. Andere Frauen positionieren sich an den Ecken des Schaukastens und setzen diesen drehend zu dem klingenden Rhythmus in Kreisbewegungen. Bildete der Schaukasten bis zum Auftritt des Chores eine zentrale, feste Position auf der Bühne, ist er nunmehr nur ein Element unter vielen. Er ist nicht mehr Mittelpunkt, sondern ein Bestandteil der Bewegungsformation, die von anderen Körpern bewegt wird. Hier beobachte ich, wie der Mittelpunkt der Inszenierung, der Schaukasten, der sinnbildlich für eine eurozentrische Ordnung bürgerlicher Subjekte und ihrer Legitimität durch Prozesse des *Otherings* steht, in Wallung gerät, seine zentrale Position verliert. Das darin liegende System Humanismus wird folglich von dem Chor der Frauen of Colour in Bewegung gesetzt, um eine Welt nach dem Mensch, d.h. nach einer geschichtlich gewordenen Konfiguration des Menschen, einzuläuten. In dieser Welt gibt es kein Zentrum mehr, sondern nur plurale Anordnungen des Menschseins.

Was der Abend über bis zum Eintritt und Auftritt des Chores verhandelt, sind Formen des westlichen Humanismus, ihrer Dominanz und ihres Begehrens nach Souveränität. Ihnen gegenüber setzt er, um mit Azadeh Sharifi zu sprechen, eine „neue Selbstverständlichkeit“ (Sharifi 2020) – nämlich multiple Modi des nicht *weißen* westlichen männlichen Menschlichen, angedeutet in einer Vielzahl kleiner Zentren, aufgezeigt von Frauen of Colour. Das Erscheinen des Chores, die bloße Anwesenheit der Frauen of Colour, die das Außen eines historischen Humanismus bilden, durchkreuzen dessen vermeintlich universalistischen Ansatz sowie dessen Ästhetik. Wenn die Ästhetik seit ihrem Aufkommen ein Projekt war, dass der Überrepräsentation des *weißen* Mannes zugunsten einer liberalen Politik der Menschenerziehung diene, so durchkreuzen sie diese Disziplinierung. Wenn Ästhetik in ihrer geschichtlichen Formation als normierende Wahrnehmungsweise und Blickchoreografie funktionierte, so durchkreuzt die Inszenierungsweise des Chores, dessen nicht zentral organisierter Bewegungsablauf deren Grundbedingungen und läutet damit eine neue Ästhetik ein. Die Erscheinung des Chores in der Inszenierung beschwört daher Ästhetiken nach dem Menschen herauf, da der Chor auf eine Pluralität hinweist, die es für die Theorie von Ästhetik noch zu denken gilt.

An diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Inszenierungen von ihren thematischen Richtungen, in die sie eine posthumane Lesart ermöglichen. Zielt das Ende von *Still Life* vor allem auf eine Abschaffung einer speziesistischen Trennung von nicht-menschlichen und menschlichen Lebewesen, so sind es in *Die Kränkungen der Menschheit* dezidiert Frauen of Colour, die eine Abkehr vom westlichen Humanismus einfordern, ohne allerdings nicht-menschliches Leben in Form von Tieren zu thematisieren. Man könnte hier den Vorwurf erheben, dass ein Anthropozentrismus nicht wirklich durchbrochen werde. Allerdings, so Zakiyyah Iman Jackson, kann eine Kritik des Anthropozentrismus noch lange nicht auf das Problem unserer Zeit hinweisen, nämlich einer gescheiterten Praxis des Seins (Jackson 2020: 15). Kunst kann, wie Jackson in ihrem Buch *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World* schließlich zeigt, andere Weisen des Seins beinhalten und darstellen, in und mit ihrer Expression gegen die Wissensbedingungen von Humanismus und Anthropozentrismus angehen. Beide Inszenierungen lese ich sowohl als Kritik an den epistemologisch-ontologischen Bedingungen des Humanismus als auch als Modi andere Weisen des Seins und Lebens aufzuzeigen, Begehren für eine Welt nach dem Menschen und gegen *Mastery* anzuregen. Gleichzeitig wird bei diesen, meinen Formulierungen das paradoxe Unterfangen des Posthumanismus deutlich. Zwar wird in diesem Feld ein Denken nach dem Menschen angestrebt, das allerdings von einem Begehren nach einer neuen Konfiguration eines „wir“, wie es Rosi Braidotti verschiedentlich hervorhebt, angetrieben ist und damit immer wieder zu einem Humanismus tendiert. Aber vielleicht sind es ja gerade derartige Bestrebungen für einen multiplen Humanismus, der, wie Aimé Césaire formulierte, „a humanism made to the measure of the world“ (Césaire 2000: 73) das Begehren des Posthumanismus antreiben sollte.

Viele der posthumanen Ansätze heben die Unzulänglichkeit des europäischen Humanismus hervor. Anstatt aber mit den darin ausgeschlossenen Positionen zu denken, werden mancherorts technologische Neuerungen hervorgehoben und die auf den Humanismus aufbauenden Bedingungen des Wissens wiederholt. So kritisiert Alexander Weheliye, dass eine der einflussreichsten posthumanen Theorien, Katherine Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, die liberalen Vorstellungen des Menschen eher verfestigt und verlängert als auflöst, da der Referenzpunkt ihrer Kritik sowie ihrer Neukonfiguration des Posthumanen die liberale Subjektvorstellung bleibt (Weheliye 2002). Beide Inszenierungen üben aber nicht lediglich Kritik an einer Konstruktion liberaler Subjektivität, sondern verhandeln die historischen Bedingungen dieser Subjektivität (z.B. Eigentum, Objektivierung, Normierung, Bürgerlichkeit) sowie die Gewaltsamkeit ihrer Ausschlüsse. Sie übersteigen liberale Vorstellungen (posthumaner) Subjektivität durch Darstellung eines Kollektivbegehrens, was sich durch die theatrale Figur des Chores jeweils unterschiedlich artikuliert.

### Für ein dekoloniales Theater nach dem Menschen

Zakiyyah Iman Jackson fragt in einem ihrer Aufsätze, was wohl passieren würde, wenn die Theorie von Sylvia Wynter in die Genealogie des Posthumanismus eingeordnet werde (Jackson 2013: 672). Ich denke und habe hier zu zeigen versucht, dass mit der Theorie von Wynter das hierarchisch strukturierte System des Humanismus und dessen langer Geschichte im Zuge von kolonialen Bestrebungen und der Etablierung von *race* herausgestellt werden kann. Verschiedene der von mir herangeführten und zitierten Theoretiker\*innen, bspw. Kathryn Yusoff, Alexander Weheliye und auch Zakiyyah Iman Jackson, bauen auf den vielen Texten von Sylvia Wynter auf, deren Arbeiten wiederum bisher einem dekolonialen Feld zuzuordnen sind. Deutlich wird aber hierbei, dass die Probleme unserer Zeit – und damit befassen sich sowohl posthumane als auch dekoloniale Theorien – auf einer universalistischen Konzeption des Menschen basieren. Beide Ansätze können gemeinsam genutzt werden, um die von Julietta Singh beschriebene *Mastery* aufzubrechen und Möglichkeiten des Überlebens in Aussicht zu stellen. Hierfür ist es hilfreich, und das hoffe ich hier gezeigt zu haben, nicht einfach und vorschnell ein Leben nach dem Menschen zu affirmieren, wie es gerade die technologisch angetriebenen Denkansätze des Posthumanismus anbieten. Ähnlich beschreiben es auch die beiden Gründerinnen des *Terra Critica*<sup>3</sup> Netzwerkes Birgit Kaiser und Kathrin Thiele: „So, while we affirm the different contemporary moves away from the limited humanism that continues to dominate the material-discursive global climate, we simultaneously acknowledge that any hasty move beyond – a post-humanism in any

<sup>3</sup> Vgl. hierzu: <http://terracritica.net/> Zuletzt aufgerufen am 28.02.2022.

simple sense – will most likely merely enact an even worse repetition of exactly that system of human (as Man) exceptionalism“ (Kaiser & Thiele 2018: 5). Um sich vom Humanismus abzuwenden und in eine Zeit danach einzutreten, müssen die Geschichte des Humanismus sowie dessen epistemologischer Bedingungen, gewaltvollen Seiten und Logiken des Ausschlusses durchdacht werden. Beide Inszenierungen tun das auf unterschiedliche Weise. Aber die Unterschiede verweisen auf plurale Herangehensweisen an das Thema einer Welt nach dem Menschen und nach der Überrepräsentation eines bestimmten Genres des Menschen. Verschiedentlich wurde in der Theorie gezeigt, dass Posthumanismus von postkolonialer und dekolonialer Theorie und vice versa profitieren könne (Jackson 2018). Diese verschiedenen theoretischen Ansätze und die damit verwobenen Lebensweisen sind Bestandteile von Apparaten, die Grenzen des (Nicht-)Menschlichen hervorbringen. Theater als institutionalisierte, lokale Verortung gesellschaftlicher Aushandlungen mittels Performanzen, die Wahrnehmungsweisen, Affekte und Emotionen hervorbringen, ist an Konfigurationen des Menschlichen beteiligt. Welche Beispiele hierfür wiederum wissenschaftlich herangeführt werden, einen Kanon bilden oder ausgeklammert bleiben, ist eine Frage der eigenen Handlungsmacht, Positionierung und Übernahme von Verantwortung, die einschneidend sind. So auch abschließend Karen Barad: „We are responsible for the cuts that we help enact not because we do the choosing [...], but because we are an agential part of the material becoming of the universe“ (Barad 2007: 178).

### Inszenierungen

*Die Kränkungen der Menschheit*. Regie: Anta Helena Recke. Premiere am 26. September 2019, Münchner Kammerspiele.

*Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other Lives*. Regie und Libretto: Marta Górnicka. Premiere am 31. Juli 2021, Maxim Gorki Theater Berlin.

### Literatur

Ahmed, S. (2008). Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the 'New Materialism'. *European Journal of Women's Studies*, 15 (1), 23-39.

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Gender and Science: New Issues (Spring 2003)*, 28(3), 801-831.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press.

Barad, K. (2012). *Agentieller Realismus*. Berlin: Suhrkamp.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham; London: Duke University Press.

Bennett, T. (2010). *Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens*. In D. v. Hantelmann, & C. Meister (Hrsg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals* (S. 47-78). Zürich, Berlin: diaphanes.

Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge, Melford: Polity Press.



- Césaire, A. (2000). *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press.
- Czepel, R. (2021). *Darwins rassistische Thesen*. Abgerufen von <https://science.orf.at/stories/3206682/>.
- da Silva, D.F. (2015). *Before Man: Sylvia Wynter's Rewriting of the Modern Episteme*. In *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis* (S. 90-105). Durham, London: Duke University Press.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Freud, S. (1917). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, 1-7.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Górnicka, M. (2022). *Marta Górnicka: Still Life*. Abgerufen von <https://gornicka.com/projects/still-life-a-chorus-for-animals-people-and-all-other-lives/>.
- Grusin, R. (2015). *Introduction*. In R. Grusin, *The Nonhuman Turn* (S. vii-xxix). Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Hartman, S. (2019). *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Hass, U. (2021). *Kraftfeld Chor Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit.
- Hollinger, V. (2020). *Historicizing Posthumanism*. In S. Vint (Hrsg.), *After the Human. Culture, Theory, and Criticism in the 21st Century* (S. 15-30). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Jackson, M. (2018). *Introduction. A critical bridging exercise*. In M. Jackson, *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman* (S. 1-18). London, New York: Routledge.
- Jackson, Z.I. (2013). Review: Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism. *Feminist Studies*, 39 (3), *Feminist Studies, Inc.*, 669-685.
- Jackson, Z.I. (2020). *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiracist World*. New York: New York University Press.
- Kaiser, B.M., & Thiele, K. (2018). Returning the Question of the Human: An Introduction. *philoSOPHIA: A Journal of Continental Feminism*, 8 (1), 1-17.
- Ranisch, R., & Sorgner, S.L. (2014). *Introducing Post- and Transhumanism*. In R. Ranisch, & S.L. Sorgner, *Post- and Transhumanism: An Introduction*. (S. 7-27). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Ruhsam, M. (2021). *Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript.
- Schoer, N. (2019). *Vom bürgerlichen Blick zum posthumanen Schnitt. Kuratorische Praxis im Kontext medientechnologischer Entwicklungen*. Abgerufen von <http://zkmb.de/vom-buergerlichen-blick-zum-posthumanen-schnitt-kuratorische-praxis-im-kontext-medientechnologischer-entwicklungen/>.
- Sharifi, A. (2020). *Die Umkehrung des kolonialen Blicks*. Abgerufen von <https://www.goethe.de/ins/br/de/kul/mag/21822098.html>.
- Singh, J. (2017). *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglements*. Durham: Duke University Press.
- Varela, M. d., & Dhawan, N. (2015). *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Weheliye, A. (2002). "Feenin" Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music. *Social Text*, 71, 20 (2), 21-47.
- Wynter, S. (1995). 1492: *A New World View*. In V.L. Hyatt & R. Nettleford, *Race, Discourse, And the Origin of the Americas. A New World View* (S. 5-57). Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. *CR: The New Centennial Review*, 3 (3), 257-337.
- Yusoff, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



MARCO INNOCENTI

## THE PINK ARCHE. THE FIRST PRINCIPLE OF THE POSTHUMAN REALITY IN THE ANTHROPOCENE AND SUPERFLEX'S „PINK ELEMENTS“ AS A POSSIBLE REPRESENTATION OF IT

**ABSTRACT:** This article will argue the suitability of the *Pink Elements* (2019) by SUPERFLEX for representing the elementary particles of our posthuman reality, intended from a cultural perspective. Firstly, it will address the ‚bit‘, deemed by some as the current arche, revealing its limits in the light of the Niche Construction Theory applied to humans. Then, I will try to demonstrate that the relational dimension corresponds to reality as we perceive it after postmodernity. Therefore, I will analyse the dynamics of the human-environment relationship in the geological era called ‚Anthropocene‘ by comparing Merleau-Ponty’s perception and Morton’s hyperobjects. Finally, I will give some examples of recent artworks reflecting this relationship, synthesisable as a ‚recording of a non-deciphered text‘, among which the *Pink Elements* will stand out as bricks capable of representing the ultimate substance of reality as the posthuman culture shows it to us.

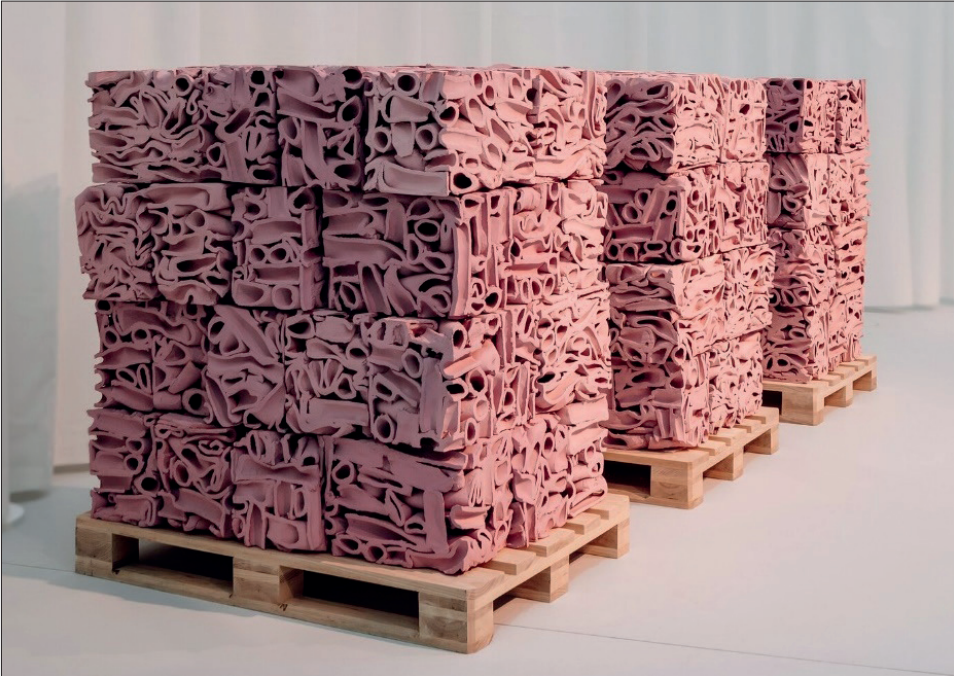
**KEYWORDS:** arche, posthumanism, Anthropocene, hyperobjects, environment

### Introduction

„That of which all things consist, from which they first come and into which on their destruction they are ultimately resolved, of which the essence persists although modified by its affections“ (Aristotle 1933: vol. 1.983b). This is Aristotle’s definition of the concept of arche as it was understood by the pre-Socratic philosophers of the Ionian School. Notoriously, each of them sought the prime principle underlying everything real, and most of them traced it to a single substance capable of giving form to all others, be it water (Thales), air (Anaximenes), fire (Heraclitus), or an undefined entity called ‚Apeiron‘ (Anaximander). In this article, the word ‚arche‘ will be used in reference to a single substance that underlies and constitutes all reality. It must be made clear, however, that it is absolutely not my intention to propose a new metaphysics of any sort. The one adopted in this article is merely a particular perspective to investigate

---

Marco Innocenti, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, marco.inno@hotmail.com



Pink Elements by SUPERFLEX. Installed at MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology, Lisbon. Photo: Francisco Nogueira

current cultural dynamics. The ‚posthuman arche’ is thus not to be intended as the ultimate nature of matter as posthuman vision and agency have unveiled it or modified it, but as they display it and make it appear to us. Similarly, ‚posthuman reality’ refers to reality from the perspective of posthuman thought.

With this established, this article aims to argue how a specific work of art can be read as a possible artistic representation of this arche. The artwork I am talking about is *Pink Elements* by SUPERFLEX (2019), a Danish collective that deepens, among the main themes of its works, the issue of the possibility of interspecific coexistence in a non-human-centred world. The artwork concerning this article consists of a number of bricks that can be useful not only for human architecture but also as ‚houses’ for aquatic species, thanks to their porosity and their pink colour, which „is scientifically known to propagate coral polyp growth“ (SUPERFLEX n.d.).

In particular, the first part of this paper will be devoted to analysing a ‚first principle’ already proposed as the arche of the current reality: the bit. A mention of the recent concept of ‚Infosphere’ will allow us to draw a parallel with the dichotomy tool-, ‚Technosphere’. Then, by referring to the evolutionary theories applied to the human body and its *techné*, we will detect the limits of this digital ‚ultimate particle’, at least from a posthuman point of view. In the second half of this article, therefore, we will focus on finding a viable alternative to the bit. We will analyse the cultural and aesthetical

tendencies that have followed postmodernity, in order to argue the correspondence of today's reality and its relational aspect. Then, I will explore the fundamental relationship between man and the environment after the geological turn of the 'Anthropocene' by comparing Maurice Merleau-Ponty's idea of perception and Timothy Morton's 'hyper-objects'. In the conclusions, after having reviewed some contemporary artworks that can resonate with the argued relationship, we will observe the similarity between the elementary particles of our posthuman reality and the *Pink Elements* mentioned above.

## Chapter I: A digital arche

Searching for new archai suitable for the rising of a digital world, many philosophers found its 'first principle' in the concept of 'bit'. As Longo (2020) recounts, these thinkers used to argue that reality is 'information' and that their elementary units coincide, so that the bits have to be considered the ultimate parcels of reality. In his book *The Fourth Revolution* (2014), Luciano Floridi attributed this fundamental shift to our Information and Communications Technologies, which are „modifying the very nature of, and hence what we mean by, reality, by transforming it into an infosphere“ (Floridi 2014: 40). According to Giuseppe Longo and Andrea Vaccaro, we can speak of a sort of „Bit Bang“ as the origin of our world, both in its digital and analogical aspects (Longo 2020: 27). From this first beginning, mathematician and computer scientist Gregory Chaitin believes that Nature has created everything that exists in a programming language (Longo 2020: 39), and Stephen Wolfram supported this idea through his notorious 'cellular automata' (in particular, his 'Rule 30'), which manages to link a very simple algorithm to a highly complex result. This latter can arise from a series of automatic steps, thus allowing digital philosophers to easily connect the Turing Machine to the evolutionary process (Longo 2020: 43-44), whereas Chaitin's theory would have required posit a programming demiurge (Longo 2020: 39). Even so, this overlapping of Wolfram's and Darwin's theory raises new questions concerning the medial nature of digital technologies.

Firstly, however, we should focus on the advantages of living in a world conceived as a digital one. We can understand them by reading *Languages of Art* by Nelson Goodman (1968), according to which, „[t]he real virtues of digital instruments are those of notational systems: definiteness and repeatability of readings“ (Goodman 1968: 161). In his book, the use of what he calls a „notational system“ is what allows a copy of a book (or a new performance of a symphony) to be a „correct copy“. In contrast, in the case of a „Rembrandt's painting“ (to recall his example), we would use the word „forgery“. In painting, „none of the pictorial properties [...] is distinguished as constitutive; no such feature can be dismissed as contingent, and no deviation as insignificant“. In the case of literature, instead, „[a]ll that matters is what may be called *sameness of spelling*: exact correspondence as sequences of letters, spaces, and punctuation marks“

(Goodman 1968: 115-116). According to the American philosopher, this also applies to music, since the *fundamental properties* of a concert are those marked on the score to be performed by musicians. Therefore, as far as the precision of our instruments provides us with the ‚constitutive properties’ of reality, we could claim to hold absolute power over it, being capable of reproducing it in our computers in all its essential aspects. However, as posthuman philosopher Roberto Marchesini notices in his book *Tecnosfera* (2017), even if the technological progress of the last decades has made us closer than ever to this target, we cannot think of this power to be one-sided.

### Unpredictable evolutionary processes

According to Marchesini (2017), technologies have constantly evolved as any other phylogenetic process, but this aspect has become increasingly clear during the last century and a half. On the one hand, neither Turing nor von Neumann could imagine what would have become a computer after a few decades; on the other, our device’s set does not resemble a toolbox, in which every element is juxtaposed with other ones. Since the end of the XX century, in fact, we cannot refer to our instruments as separate tools anymore, but only as parts of what Marchesini calls ‚Technosphere’. Here, changes in technologies occur in ecological and systemic terms so that new developments in one instrument produce ripple effects on the other ones, as it happens among species evolving in the same niche. According to him, digital devices are, of course, the leading causes of this fundamental shift because they are interchangeable with each other, thereby creating a unitary, continuous ‚habitat’. Moreover, not only do they evolve unpredictably (Marchesini 2017: 126), but technology also becomes what Floridi calls „Third-order Technology“, namely the one in which the in-between technologies relate „technologies-as-users to other technologies-as-prompters, in a technology-technology-technology scheme“ (Floridi 2014: 29). According to him, we are now being excluded from the loop, as mere consumers of our technologies. This ‚Technosphere’ starts developing exponentially along with ‚Infosphere’, since informational and computational devices „are among the greatest sources of further data, which in turn require, or simply make possible, more ICTs“. Hence, Floridi argues, „we have entered *the age of the zettabyte*“ (Floridi 2014: 13), in which „ICTs consume most of their MIPS [Million Instructions per Second] to talk to each other, collaborate, and coordinate efforts“ (Floridi 2014: 10).

Nevertheless, the autonomy of ICTs does not imply the lack of any influence on our lives. Instead, quoting Floridi, „[w]ith interfaces becoming progressively less visible, the threshold between here (*analogue*, carbon-based, offline) and there (*digital*, silicon-based, online) is fast becoming blurred“. Significantly, he proceeds by saying: „To adapt Horace’s famous phrase, ‚the captive infosphere is conquering its victor’“ (Floridi 2014: 43), thus underlining the overturning of Goodman’s perspective about

what means to handle something ‚digital‘. Furthermore, Floridi analyses the need for semantic machines such as we are, which could work alongside ICTs to connect more closely the analogue world to the digital one, and thereby „transform it into an ICT-friendly place“ (Floridi 2014: 146). As Emanuele Severino argued throughout his book *Il destino della tecnica* (1988), in fact, the supreme purpose of technology is the infinite growth of its power, and the fulfilment of this goal requires not only an ever-growing memory but also an increasingly improved organisation of it. It is pivotal to notice that all this does not happen only on a large scale, far from our lives and everyday devices, and that each one of them belongs to the whole Infosphere and Technosphere and shares these aspects with them. In this regard, Floridi refers to the example of ‚folksonomy‘, namely the result of classification through social tagging, such as the hashtags added to a photograph posted online. That clearly illustrates how ICTs are modifying us by „promoting an informational interpretation of every aspect of our world and our lives in it“ (Floridi 2014: 43).

Marchesini (2017) agrees with Floridi’s analysis, noticing an epistemological shift induced by the spread of new technologies; still, he focuses on *techne* as an evolutionary force for humans. Thereby, while talking about the differences between digital natives and older people, he underlines the changes in neurobiological networks, since our body is where *techne* acts by changing the relationships among the organs, the evolutionary differentials, the performative trials, in short, its internal organisational structure. Despite the success of the myth of Prometheus, according to which technology is something we use to overcome our needs, we can find the influence of our tools on the human body since the first chipped flint. This latter *revealed itself* suitable for replacing human teeth in some of their tasks, thus leading to a rearrangement of our skull. According to Marchesini, in fact, there is an epiphanic aspect in every techno-poiesis, meaning that a new tool (or a change in an already existing one) is not a passive remedy to a specific need we want to satisfy. Instead, it opens new, unexpected spaces for us to live, act, and experience.

### The ‚Niche Construction Theory‘

As I have already said, Marchesini reveals that some epiphanic moments in human history has changed how our species has inhabited its world from that moment on. According to him, in fact, the Technosphere *in fieri* is nothing but a niche construction (Marchesini 2017: 93). In evolutionary biology, a Niche Construction Theory perspective „places emphasis on the capacity of organisms to modify natural selection in their environment and thereby act as co-directors of their own, and other species‘, evolution“. That does not mean that the standard evolutionary theory ignores birds’ nests and spiders’ webs, but that it deems them only as „extended phenotypes“, i.e. „consequences of prior selection, not as a cause of evolutionary change“ (Laland & O’Brien 2010:

303-304). The NCT, on the contrary, underlines how „instances of niche construction that are neither deliberate nor obviously beneficial to the constructor“, such as, over several generations, the impact of earthworms' borrowing activities on soil chemistry can nevertheless direct their evolution (Laland, Odling-Smee & Feldman 2005: 39).

Since „humans are enormously potent niche constructors“, maybe the most powerful ones (Laland & O'Brien 2010: 306-307), we should adopt this perspective while considering the human evolutionary processes described above. Biologist Laland and anthropologist O'Brien agree with posthuman theories that what they call „human cultural niche construction“ is „the dominant form of evolutionary adaptation for our species“ because natural selection is typically slower than cultural processes (Laland & O'Brien 2010: 307). Moreover, this approach is helpful to introduce the human-induced changes in climate conditions as a synthesis of the previous pages of this paper. According to them, whereas human society can overcome a hostile environment triggered by climate change through new technologies, their development, conversely, has a substantial impact on our ‚habitat‘, and so on. The loop of the human-induced environmental change, therefore, can synthesise the ambiguity of technology, which is both a means for humans' agency to understand and modify the world and an Otherness that evolves independently and that is always, unpredictably, changing them.

### **The ambiguity of informatics and technology in the NCT framework**

The Niche Construction Theory tried to defy the critics about the incompatibility of Darwin's theories and human predictive behaviour. Alex Mesoudi (2008) notices how criticisms of the theory of Darwinian cultural evolution argue that, „whereas biological evolution is blind and undirected, cultural change is directed or guided by human actors who possess the capacity for foresight“. The English Professor of Cultural Evolution tackles this problem by distinguishing two senses of ‚teleological‘. He explains that „the cultural change is teleological not in the sense of *clairvoyance* [...], but rather in the sense that culture is directed by human agents who possess *foresight*“, which can be defined as “the non-supernatural ability to predict future events on the basis of reasoning or extrapolation from past events“ (Mesoudi 2008: 245). According to him, „biological evolution exhibits what we may call ‚biological foresight‘, in the form of adaptive *mutation* and *behavioural* [emphasis added] smart variants“ (Mesoudi 2008: 248), therefore on a level that is both technological (in a way) and informational. As Laland, Odling-Smee, and Feldman state, in fact,

[B]ehavioural ‚decisions‘ are non-random because they are partly controlled by *semantic information*, derived from a multitude of sources including naturally selected genes, epigenetic processes, immune systems, central nervous systems and, *as in humans* [emphasis added], cultural processes (Laland, Odling-Smee & Feldman 2005: 49).



This parallel is also true for the technical side of humans, whose far-sightedness, according to Marchesini, can easily hypothesise the effects of a particular technology in its field of use, especially in the short term (Marchesini 2017: 126). However, as Mesoudi (2008) points out,

episodic foresight still does not equate to clairvoyance, because there is no guarantee that the future simulation will be accurate. In fact, mental time travel is likely to be an extremely complex and demanding task – you must simulate not only the physical aspects of a possible future scenario (one of many), but also simulate your future self, and how your future self would interact with that future scenario using possibly different beliefs, desires and knowledge to your current beliefs, desires and knowledge (Mesoudi 2008: 251).

In other words, from this point of view, every bit is a future zettabyte, and every tool is already part of a larger Technosphere, in which the human subject is *immersed*, instead of holding it.

To conclude, an NCT approach to human informatics and technology reveals the essential relationship between the two sides of each one of them, especially in a human-induced climate change scenario. Bits and tools, namely their smallest particles, represent our understanding of the world and our controlled impact on it. However, they do not adequately consider the unforeseeable influence of the modified environment on humans. From a posthuman perspective, the feedback effect does not occur only in the case of an enormous number of bits and devices intertwined, but rather it is visible in every single element since it always (already) belongs to an Infosphere or a Technosphere. Therefore, none of the two terms can satisfactorily illustrate the posthuman approach to reality through an epistemological or pragmatic medium.

## **Chapter II: A receptive arche**

In the previous pages of this paper, the discussion moved around two extremes, i.e. the small tool and the Technosphere (or the bit and the Infosphere). In the dynamics of their relationship, we saw the dialectical solution to their contrast, but not the area of interest in which to find a possible ‚substance‘ which comprehends both of them. As we have seen, individually, or even together (but, still, separated), these extremes cannot fulfil this role. In the second part of this article, therefore, I will try to understand the fundamental dynamics that constitute the in-between place of the human and nonhuman *relationship* from a posthuman perspective. This is the only way to get closer to the arche of today’s reality (at least the cultural one), due to the ontological importance given to the relational aspect of reality from the moment in which postmodernity first started to fade away, together with the „globalizing sureness“ of its negative tenets (Morton 2013: 15). As Floridi explains, in fact, the postmodern criticism of any narrative was just another narrative (Floridi 2014: 218).

One of the philosophers that marked the new course of contemporary thought was Jean-Luc Nancy, who notoriously wrote a book titled *Being Singular Plural* (1996). According to its introduction, this latter „does not disguise its ambition of redoing the whole of ‚first philosophy‘ by giving the ‚singular plural‘ of Being as its foundation“ (Nancy 2000: XV). Assuming the postulate whereby „[e]xistence *is with*: otherwise nothing exists“, he states that „Being cannot *be* anything but being-with-one-another, circulating in the *with* and as the *with* of this singularly plural coexistence“ (Nancy 2000: 3-4). Two years later, in 1998, *Relational Aesthetics* by Nicolas Bourriaud reformulated these concepts in aesthetical terms while describing the artistic panorama of the times. According to him, the disappearance of the „Messianistic utopias“ of modernity is no more seen as the „condemnation“ Lyotard’s writings had previously announced. Rather than sighing for the lost dreams, artworks present themselves as „ways of living and models of action *within the existing real*“ (Bourriaud 2002: 13-14), and this artistic form (just like all the other, according to Bourriaud) „only assumes its texture (and only acquires a real existence) when it introduces human interactions“ (Bourriaud 2002: 22).

Over the following years, various tastes and artistic trends have confirmed this focus on the in-between space, as well as on the medium that makes it possible while influencing it. Three examples of this medium are the concepts of ‚collection‘, through which a subject provides the world with an order; of ‚Camp mask‘, behind which some people reveal to the world some of their traits (by exasperating them); and of ‚game‘, where an individual and reality meet each other in a third narrative. As Elio Grazioli (2012) writes, collecting corresponds to a current feeling and way to think, as its strong presence in the arts suggests. Today we oppose homogenisation and stand in defence of individuality by creating what Donna Kornhaber describes as „a newly arranged version of our material reality, remade and renewed according to a radical new logic“ (Kornhaber 2017: 17). Fabio Cleto (2013), instead, makes a parallel between the taste of the early 2000s and Camp aesthetics, whereby a mask mediates one’s connection with the other by conveying some of their traits and thereby both hiding and revealing the individual. Finally, Peppino Ortoleva (2012) notes how ‚gamification‘ has extended in the last decades, involving our existence in its entirety. As a metaphorical framework based on an ‚as if‘, in fact, this playful approach has become essential to interact in our everyday life with objects that we are no longer able to understand.

### **A posthuman perspective on the Anthropocene**

Since the mid-1990s (Wamberg & Rosendahl 2016: 150), the emergence of the posthuman theory has also raised the question of the current relationship between human and non-human entities. In the following pages, I will try to understand whether one of the three models mentioned above is suitable to describe the dynamics that char-

acterise this in-between space or if another model is needed. The importance of this problem has been stressed by the interdisciplinary debate on the so-called ‚Anthropocene‘, whose „symbolic beginning“ corresponds to the start of our century, when an important article by Eugene F. Stoermer and Paul J. Crutzen was published (Bińczyk 2019: 3). This debate is fuelled by scientific evidence about the impact of humanity on the environment and our powerlessness in the face of the current climatic crisis (Bińczyk 2019: 6-7). More significantly, the geological viewpoint in the term ‚Anthropocene‘, instead of positing the existence of a certain relationship between the two sides, focuses on the magnitude of their difference. On the one hand, Dipesh Chakrabarty notes that „[t]he narrative of world history has now collided (in our thoughts) with the much longer-term geological history of the planet“ (Chakrabarty 2018: 23); on the other, Jane Bennett writes about a „midrange speed of human endeavour“ that now has to deal with „the apersonal geologic“ temporality, namely a „bi-modal time of either a breakneck and explosively transformative speed (lightning, earthquake, wildfire) or an implacably slow, deep time (sedimentation, erosion, radioactive decay)“ (Bennett 2013: 244-245). Either way, it is now clear that humankind and ‚our‘ planet possess two different, incomparable rhythms and forces, none of which appears to depend on the other one. However, according to Chakrabarty (2018), the great part of the discussions about the Anthropocene tend to ignore the geological time, privileging instead a perspective more aligned with the human world history. Yet, by making us consider the „‘excess‘ carbon dioxide in the atmosphere“ as an „‘excess‘ only on the scale of human concerns“ (Chakrabarty 2018: 32), this is precisely the perspective that down-sizes the human power and supports a posthuman perspective on this issue.

### Hyperobjects in light of Merleau-Ponty’s perception

Merleau-Ponty’s study of the concept of ‚perception‘, to which he devoted (among others) his book *Phenomenology of Perception* (1945), provides us with a model of the contact between men and their environment which does not follow any *construction* of meaning, since „the unity of the thing in perception is not constructed through association, but rather“ it is „the *condition* [emphasis added] of association“ (Merleau-Ponty 2013: 94). In fact, we can describe „the perceptual phenomenon as a primary opening up to an object“ whose „essential function [...] is to establish or to inaugurate knowledge“. According to Merleau-Ponty, „one impression can never, *by itself*, be associated with another impression“ (Merleau-Ponty 2013: 94), and „[m]y body has its world, or understands its world without having to go through ‚representations,‘ or without being subordinated to a ‚symbolic‘ or ‚objectifying function““ (Merleau-Ponty 2013: 203). Shortly said, „perception is precisely this act that creates, all at once, out of the constellation of givens, the sense that ties them together. Perception does not merely discover the sense *they have*, but rather, sees to it *that they have a sense*“ (Merleau-Pon-

ty 2013: 112) through an immediate, „*immanent signification*“ (Merleau-Ponty 2013: 123). Therefore, taking perception as a reference point will allow us to detect the signs of a ‚transcendental signification‘ possibly built on the immanent one by the awareness of the Anthropocene. Otherwise, if also in the posthuman perspective there is no previous semantic medium at all, we could find in which respects and to what extent another creation of meaning ‚all at once‘ differs from the perceptive one.

In 2013, Timothy Morton wrote a book named after what he calls ‚*Hyperobjects*‘, the term he uses „to refer to things that are massively distributed in time and space *relative to humans* [emphasis added]“, such as „the biosphere, of the Solar System“ (Morton 2013: 12). Since they are „time-stretched to such a vast extent that they become almost impossible to hold in mind“ (Morton 2013: 62), this concept is suitable to describe Anthropocene from the point of view of our interest, hence my decision to study the human-hyperobject relationship through the prism of Merleau-Ponty’s analysis of perception. That will lead to a better understanding of what it means to look at the Anthropocene from a posthuman viewpoint.

Both perception and hyperobjects defy what Morton defines as the „maxim of modernity“, i.e. „Anything you can do, I can do meta“, namely „I can *see around* [emphasis added] mere objects“ (Morton 2013: 141) (as in ‚*metaphysics*‘, to be clear). In other words, „hyperobjects end the possibility of transcendental leaps ‚outside‘ physical reality“ and, thereby, „the possibility of a metalanguage that could account for things while remaining uncontaminated by them“ (Morton 2013: 12-13). According to Morton, „[h]umans are forced to confront with *phenomenological sincerity* [emphasis added], the truth that ‚there is no metalanguage““ (Morton 2013: 147), so that now we feel this ‚slogan‘ „more deeply than its inventors“, namely the postmodernist thinkers (Morton 2013: 15). Similarly, according to Merleau-Ponty, our perception of things does „not begin by knowing the perspectival appearances of thing; it is not *mediated* [emphasis added] by our senses, our sensation, or out perspectives; we go straight to the thing“. To quote his example, when a subject „who lives *among things* [emphasis added]“ sees a dice, „he does not perceive projections or even profiles of the die;“ rather, all the appearances „emanate from a central *Würfelhaftigkeit* [cubeness]“. In fact, „[b]efore all else, the thing *is* in its evidentness“ (Merleau-Ponty 2013: 375-376). Taking all this into account, we are already able to understand that both the human-hyperobject and the perceptive relationships are not based on external storytelling (as in the case of a game), on a semantic filter conceived by the subject (a collector) to organise the world, or on a medium (the Camp mask) the Other was given to manage its gaze on me.

Now remains to understand the differences between these two cases of immediate relationship. Merleau-Ponty (2013) states that, when I perceive (in general terms), I „settle into my surroundings as an ensemble of *manipulanda*“. According to him, perception engages one’s body as the power to a determinate action of which they know in advance the field and scope, while involving one’s surroundings as the set of possible points where to apply this power. This way, whereas the „subject’s intentions

are immediately reflected in the perceptual field: they polarize it, put their stamp on it, or finally, effortlessly give birth there to a wave of significations” (Merleau-Ponty 2013: 196), the surroundings always *propose* to them „a certain manner of being in the world“ (Merleau-Ponty 2013: 270). In this open situation (Merleau-Ponty 2013: 488), the subject could take up this proposal and thereby „relate [...] to an external being“ by „slipping into the form of existence“ it suggests, regardless of the extent of their adherence to it (Merleau-Ponty 2013: 271).

When we deal with hyperobjects, instead, these roles become reversed, and the action is in the non-human hands. In the Anthropocene world, we do not carry around „the zone of our possible operations, and the scope of our life“ (Merleau-Ponty 2013: 149), but rather we find ourselves „in a shifting set of zones emitted by specific objects“ (Morton 2013: 137). According to Timothy Morton, „[n]o longer are my intimate impressions ‚personal‘ in the sense that they are ‚merely mine‘ or ‚subjective only‘: they are footprints of hyperobjects, distorted as they always must be by the entity in which *they make their mark*—that is, me“ (Morton 2013: 16). We have become the ones who receive the ‚stamp‘ of the other, and our „receptivity“ (Morton 2013: 186) influences the appearance of an hyperobject ‚only‘ because human experience is „lower dimensional than it“ (Morton 2013: 147), thus impeding the hyperobject to unfold all its characters at once. Therefore, in the Anthropocene, human beings (mind and body intertwined) have become the ‚photographic plate‘ on which hyperobjects project *local and momentary* indexical signs behind which they disappear. For example, I can feel this relationship when „global warming burns the skin on the back of my neck, making me itch with physical discomfort and inner anxiety“ (Morton 2013: 34). This also applies to humanity as such, since the effects of global warming impress themselves in all the geological stratum named ‚Anthropocene‘ (Morton 2013: 102), namely the „thin layer of radioactive materials” or of „carbon from coal-fired industries“ respectively deposited worldwide since 1945 and 1784 (Morton 2013: 15).

Moreover, it is important to stress that our „equipment (our ears, the top of my head, a weather vane)“ (Morton 2013: 79) is lower-dimensional than the hyperobject also in terms of its limits in time and space. „Global warming is not a function of our measuring devices“, since „like all hyperobjects, is nonlocal: it’s massively distributed in time and space. What does this mean? It means that my experience of the weather in the *hic et nunc* is a false immediacy“. Climate change, in fact, „is an object of which many things are distributed pieces“ (Morton 2013: 53), from the bushfires in Australia to the melting glaciers in the Alps. Similarly, yet in reversed roles, the „existential rhythm“ proposed by a perception field does not only ‚resonate‘ with *some* aspects of the subject *and not others*, but, going further, it cannot even ‚measure‘ them, according to Merleau-Ponty (2013). In fact, thanks to my freedom, or at least to the complexity and variability of my behaviour, every specific „situation is open, which implies both that it calls forth privileged modes of resolution and that it, by itself, lacks the power to procure any of them“ (Merleau-Ponty 2013: 488).

## Conclusions

„Three cheers for the so-called end of the world, then, since this moment is the beginning of history, the end of the human dream that reality is significant for them alone“ (Morton 2013: 106), writes Morton. Through a posthuman perspective on the Anthropocene, in fact, we feel to have crossed the threshold of an age in which non-human entities impress their mark on human supports in a language different from ours. As we saw, in fact, hyperobjects' nonlocality and distribution over time, along with the lack of a metalanguage or any intelligible medium to rely on, prevent us from understanding the signs carved on our personal or global skin. Therefore, they never reveal to us what is behind their appearance. From our perspective (as humans), this results in what can be summarised as a ‚recording of a non-deciphered text‘.

Many recent artworks may recall these dynamics by exposing human supports to the natural agents they were prepared to be receptive to, without claiming further control over this process or translating their signs into an understandable language. Since none of the following examples presents living nature, I must specify that this ‚recording‘ does not exclude it, provided that it plays the role of ‚human support‘, of ‚receptive reagent‘, or of ‚undecipherable text‘. Instead, these artists adopted as receptive supports artistic media such as the canvas used for *Buried Painting (Champagne)* (2012-2014) by Davide Balula. The Portuguese artist employs the technique (made explicit by the title) in many of his recent artworks, leaving the soil to transform his canvases, „triggering different reactions each time“ (GAMEC 2021b). *Contingency (Pinecones and Driftwoods)* (2014) by Dove Bradshaw, instead, consists of a linen fabric treated with reactive materials, such as liver, silver, and sulphur, which the artist has exposed to a snowstorm (GAMEC 2021b). Furthermore, a huge photographic paper, exposed for a long time to the imperceptible light and air of a dark room, has been used to realise *Greifba 43* (2015) by Wolfgang Tillmans, whose „resulting image makes one think of the sun, of a body seen from the inside, of an abstract painting or perhaps of X-rays“ (GAMEC 2021a). More recently, Olafur Eliasson produced many watercolours by placing „pieces of ancient glacial ice that were fished from the sea off the coast of Greenland“ „on a sheet of thick paper atop thin washes of colour“ or traces of ink. In these artworks, not only an artistic support couples with a natural action (the ice melting) but also two different temporalities meet: „the days it took to produce it and the millennia it took the glacier to form“ (Olafur, n.d.).

In all these cases, however, the ‚recording‘ aspect responsible for the mediation between the human world and the environment is inextricably combined with the undecipherable text (or image) resulting, thereby exhausting its possibility of use. Moreover, none of the mentioned works of art suggests us to assemble it with similar others; hence their unsuitability to represent an arche that composes everything real. This critique does not apply if we consider the artwork *Pink Elements* by SUPERFLEX. This work

of art manages to preserve intact its usability as a receptive medium, since it separates the receptive support and the footprint of the environment, which is expected in the future. It will occur, in fact, when the rising oceans will eventually submerge these bricks and they will „be repurposed by marine creatures“ (SUPERFLEX, n.d.), namely by the ‚mark‘ of the environmental change. Finally, being designed as a building block, the *Pink Elements* can be considered an adequate representation of the ultimate substance that composes the relationship between humanity (or a singular human) and the world ‚during‘ the Anthropocene. Always staying within the limits of the cultural perspective adopted in this article, this corresponds to saying that it can be thought of as a possible artistic representation of the arche that constitutes our posthuman reality, since relationship coincides with reality from a ‚post-postmodern‘ point of view.

## References

- Aristotle. (1933). *Metaphysics, Books I-IX* (Tredennick H., transl.). London: William Heinemann Ltd.
- Bińczyk, E. (2019). The most unique discussion of the 21st century? The debate on the Anthropocene pictured in seven points. *The Anthropocene Review*, 6 (1-2), 3-18. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/2053019619848215>.
- Bennett, J. (2013). *Earthling, Now and Forever?*. In F. Ellsworth & J. Kruse (eds.), *Making the Geologic Now* (244-246). Brooklyn, NY: punctum books.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics* (S. Pleasance & F. Woods, transl.). Dijon: Les Presses du réel (Original work published 1998).
- Chakrabarty, D. (2018). Anthropocene Time. *History and Theory*, 57 (1), 5-32. DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/hith.12044>.
- Cleto, F. (2013). *Intrigo internazionale*. Milan: il Saggiatore.
- Floridi, L. (2014). *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- GAMEC (2021a). AIR [section of the exhibition *Nothing is Lost. Art and Matter in Transformation*]. *Gamec.it*. Retrieved from [https://www.gamec.it/wp-content/uploads/2021/11/3.-GAMEC\\_Nothing-is-Lost\\_Air.pdf](https://www.gamec.it/wp-content/uploads/2021/11/3.-GAMEC_Nothing-is-Lost_Air.pdf).
- GAMEC (2021b). eARTH [section of the exhibition *Nothing is Lost. Art and Matter in Transformation*]. *Gamec.it*. Retrieved from [https://www.gamec.it/wp-content/uploads/2021/11/4.-GAMEC\\_Nothing-is-Lost\\_Earth.pdf](https://www.gamec.it/wp-content/uploads/2021/11/4.-GAMEC_Nothing-is-Lost_Earth.pdf).
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Grazioli, E. (2012). *La collezione come forma d'arte*. Cremona: Johan & Levi.
- Kornhaber, D. (2017). *Wes Anderson*. Urbana: University of Illinois Press.
- Laland, K.N. & O'Brien, M.J. (2010). Niche Construction Theory and Archaeology. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 17, 303-322. DOI: <http://dx.doi.org/10.1007/s10816-010-9096-6>.
- Laland, K.N., Odling-Smee, J. & Feldman, M.W. (2005). On the Breadth and Significance of Niche Construction: A Reply to Griffiths, Okasha and Sterelny. *Biology and Philosophy*, 20, 37-55. DOI: <http://dx.doi.org/10.1007/s10539-004-6834-8>.
- Longo, G.O. (2020). *L'informazione principio primo? Lineamenti di filosofia digitale*. In L. Taddio & G. Giacomini (eds.), *Filosofia del digitale* (27-46). Milan: Mimesis.
- Marchesini, R. (2017). *Tecnosfera. Proiezioni per un futuro postumano*. Rome: Castelvecchi.

- Merleau-Ponty, M. (2013). *Phenomenology of Perception* (D.A. Landes, transl.). London: Routledge (Original work published 1945).
- Mesoudi, A. (2008). Foresight in cultural evolution. *Biology and Philosophy*, 23, 243-255. DOI: <http://dx.doi.org/10.1007/s10539-007-9097-3>.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Nancy, J.-L. (2000). *Being Singular Plural* (R.D. Richardson & A.E. O'Byrne, transl.). Stanford (CA): Stanford University Press (Original work published 1996).
- Olafur, E. (n.d.). Beyond human time, 2020 [exhibition title]. *Olafureliasson.net*. Retrieved from <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110938/beyond-human-time#slideshow>.
- Ortoleva, P. (2012). *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI secolo?*. Espress Edizioni: Torino.
- Severino, E. (2009). *Il destino della tecnica*. Milan: Rizzoli (Original work published 1988).
- SUPERFLEX (2019). Pink Elements. *Superflex.net*. Retrieved from [https://superflex.net/works/pink\\_elements](https://superflex.net/works/pink_elements).
- Wamberg, J. & Rosendahl T. (2016). The Posthuman in the Anthropocene: A Look through the Aesthetic Field, *European Review*, 25 (1), 150-165. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S1062798716000405>.



KATHERINE POLLOCK

## MATTER'S PERFORMANCE IN CHRISTOPH SCHLINGENSIEF'S "ANIMATOGRAPHISCHE EDITIONEN"

**ABSTRACT:** German director Christoph Schlingensiefel's *Animatographische Editionen* (2004-06) included a series of three geographically-distinct labyrinthine walkthrough installations with a constellation of rooms and rotating platforms, leading to an Animatograph – a spinning carousel of material upon which videos were projected. Diverging from the current tendency in Schlingensiefel scholarship towards Niklas Luhmann's systems theory, this paper focuses on the role of material in the Animatograph to show how it sympoietically enfolds autopoietic systems of communication. In particular, I investigate how humans explored the installations' tight spaces, foul smells, swirling sights and cacophony of sounds, transforming materials and animals into performers. To do so, I derive concepts from Rebecca Schneider, Karen Barad and Donna Haraway to argue that in the encounter with the human, matter looks, touches back, and performs. In addition to providing a compelling site to investigate the intra-active entanglements of humans, animals, and materials in an aesthetic context, Schlingensiefel's Animatograph allows us to see the ongoing (re)configuration of these entanglements, putting posthumanist performativity on display and highlighting the aesthetic contributions of the non-human.

**KEYWORDS:** aesthetics, posthumanism, new materialism, posthumanist performativity, participation, spectatorship, autopoiesis, sympoiesis

German director Christoph Schlingensiefel's artistic projects introduce a form of participation that includes matter and bodies in the performance, unsettling the hegemony of the human. This posthuman participation reached an apotheosis in *die animatographischen Editionen* (2004-2006), a series of four installations that disrupted the hierarchical division of audience, performer, and stage. In an interview with Ahrens (2005) discussing the second edition of the Animatograph in Neuhausen, Germany, *Der Animatograph – Odins Parsipark* (2005), Schlingensiefel emphasized the importance of participation, suggesting that not only the public but also nature and the location is involved. Taking Schlingensiefel's claim seriously that everyone including the non-human can participate, this article analyzes the impact of matter and bodies

---

Katherine Pollock, Indiana University – Bloomington, khrach@iu.edu

in Schlingensief's *Animatographen* to rethink the existing limits of participation beyond the human. Deriving concepts from Karen Barad, Donna Haraway and Rebecca Schneider, I argue that posthuman performance depends on material intervention that disrupts the hegemony of human cognition and spectatorship and draws the public into the ongoing materialization of the artistic project. In what follows, I reorient the discussion from participation as largely an epistemological, socio-political phenomenon to participation as "onto-epistemological" entanglement in artistic creation (Barad 2007). The former centers around debates on aesthetic autonomy and the cognitive activities of the human, while the latter is a form of participation through which aesthetic engagement occurs as co-creation with and through the non-human. I place a particular emphasis on the second edition of the Animatograph, because the public's encounter with this installation was recorded in Katrin Krottenthaler's documentary *Odins Parsipark* (2005).

Describing Schlingensief's Animatograph is tricky, because each *animatographische Edition* is a singular, self-contained project that evolves with and through its environment and the other editions. The impetus for the project(s) occurred during Schlingensief's first staging of Richard Wagner's opera *Parsifal* (2004) in Bayreuth, Germany, which included a rotating stage on which film fragments were projected. This so-called 'Ur-Animatograph' or 'Bayreuth-Animatograph' was not yet named as such when it appeared on the Bayreuth Festspielhaus stage. What seems to be an origin of the Animatograph only emerged and became recognizable with and through the subsequent *animatographische Editionen*. The installation in Bayreuth thus served as a quasi-prototype for 'the Animatograph,' a carousel of matter and film made accessible to the public and transported to different locations around the world. From 2005 to 2006, Schlingensief and his team carried out the Animatograph project(s) by integrating the Animatograph – or Animatographs – into walkthrough installations in the basement of the Klink & Bank Art and Culture Centre in Reykjavik, Iceland, in the fields, barracks, and hangars of a secret Nazi military airfield in Neuhausen, Germany and in the renowned *Burgtheater* in Vienna, Austria. A stand-alone Animatograph was installed in the container village of Lüderitz, Namibia as a central feature of Schlingensief's failed film project *The African Twin Towers – The Ring – 9/11* (2005).

The 'Bayreuth-Animatograph' unsettled institutional norms by emphasizing the problems of spectatorship and participation that motivated the later Animatograph project(s). This disruption began during the production process for Schlingensief's *Parsifal*. Rather than utilizing an elaborate backdrop painted by the set designers of the highly conservative Bayreuth Festspielhaus, Schlingensief and his own creative team introduced matter in perpetual motion, layered with film projections. Their construction was neither a mere background nor prop, but an art installation. In an interview with dramaturg Carl Hegemann discussing Schlingensief's first *Parsifal* staging, scholar and critic Boris Groys emphasized the significance of including an art installation on the conventional stage. He explained that an installation requires a close encounter. While

the performers on the stage were able to see and explore the Animatograph, the norms of Bayreuth Opera kept the audience in their seats. This was incredibly frustrating for Groys, who wanted to join the performers on stage. While the audience typically has a privileged position outside of the scene, the Animatograph required close examination such that the spectators experienced a blind spot and were unable to fully see what was going on. This disruption deviated from those typical of Schlingensiefel's performance aesthetic, which involves excess that cannot be perceived in the visual frame – what Koch (2014) describes as an "Überforderungsprozess" (Koch 2014: 120). Here, Schlingensiefel played with the limitations of perspectivalism, making them overly apparent. Perspectivalism always contains a blind spot, which is traditionally unnoticed by the public due to their disembodied gaze from outside the scene. Staging the Bayreuth-Animatograph took this perspectival limitation to a ludicrous extreme so that the audience only watched the performers engage with the Animatograph while they could not see the installation themselves. Their sight was reembodyed, as the Animatograph made them aware of the physical limitations relating to their spectatorship. With its material intervention on the stage, the Animatograph unsettled the hegemony of perspectivalism and brought the tense binary of spectatorship and participation to a head.

In the four *animatographische Editionen* that followed, the public was able to experience the close encounter that Groys had wanted by transporting the Animatograph outside of the theater to a museum, airfield, and rural village. The Bayreuth prototype evolved with and through each station and returned to the theater institution with *Area 7 – Matthäusexpedition* (2006). At each location, the audience was encouraged to climb onto the Animatograph and experience its motion. According to Kovacs (2019), "Was die Drehbühnenkonstruktion auszeichnet, die im Zentrum der animatographischen Projekte steht, ist eine ganz spezifische Form der Bewegung, die an ein Karussell erinnert, das die Teilnehmer/innen zu immer neuen Fahrten animiert" (Kovacs 2019: 171). Encountering the Animatograph is like climbing onto a sort of children's ride, which animates new directions for the participants to explore rather than facilitating the close examination and contemplation of an art installation that the Bayreuth-Animatograph demanded. This quality is particularly apparent in the *Afrika Edition* installed in Lüderitz, Namibia as part of Schlingensiefel's failed film project *The African Twin Towers*. Built in "Area 7," a newly constructed settlement for the poor, this Animatograph became a local playground. The documentary of the failed film project shows children participating in the construction of the Animatograph, painting faces and animals on the large arch and enjoying the spinning stage as a carousel. By encouraging the public to ride on the installation, spectatorship was not eclipsed by participation. Locals utilized the Animatograph as their own stage, drawing a crowd of spectators. When night fell, video projections and lights translated the public arts event into an experiment with cinematographic ways of seeing. After watching footage on a makeshift screen made of canvas material, the crowd spun the Animatograph, blending the projections into the matter of the Animatograph and animating new possibilities for engaging with the

rotating stage. This interplay of spectatorship and participation is at the heart of the Animatograph project(s) and is made possible through the embodiment of the public and the performance of matter.

### Embodied Sight

The problematic relationship of spectacle and participation that motivated the Animatograph project(s) reverberates through 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century aesthetics. Perhaps among the most frequently cited works is French filmmaker Guy Debord's *The Society of the Spectacle*. This anti-capitalist text pits participation against spectacle, arguing that the spectacle pacifies the public and contending that the public needs to be roused from its stupor. Art thus needs to be an art of action rather than of passive viewing. Critical of this tendency in scholarship, Bishop (2012) writes that discourse on participatory art "revolves far too often around this unhelpful binary of 'active' and 'passive' spectatorship" (Bishop 2012: 8). She argues that upholding the distinction between active and passive art "serves only as an allegory of inequality" between audience and performer (Bishop 2012: 38). Either the spectator is disparaged for their passive behavior, or the performer neglects their own spectatorship in the performance. According to Bishop, art need not be either active or passive. Good participatory art holds this binary – among others – in tension to reveal social contradictions. Bishop's argument is illuminating in that it makes a case for an art form that is socially engaged without giving up a claim to aesthetic autonomy. However, her approach remains within the realm of society, not yet considering the human and non-human as one of the "binaries [that] need to be taken to task" (Bishop 2012: 8).

What would it mean to not only rethink the binaries of spectatorship and participation without affirming the binary of human and non-human? Schneider (1997) begins to take steps towards answering this very question by focusing her discussion of spectatorship on the body. She introduces embodied sight, or what she calls "re-embodied gaze" (Schneider 1997: 85). This is viewing that disrupts the disinterest and distance of "disembodied perspectivalism" – safe viewing from a distance that does not implicate the body (Schneider 1997: 85). Embodied sight is not limited to the subject's own gaze but includes the literal body on display "look[ing] back," (Schneider 1997: 122) disrupting the secure position of the subject viewing and enacting power over his object. This becomes most clear in Schneider's discussion of Annie Sprinkle's "Public Cervix Announcement" in *Post Porn Modernism*, in which Sprinkle's cervix – made viewable by a speculum – looks back at the spectators that have crowded around to look inside her vagina. Splayed out on the stage, Sprinkle opens herself to the audience as a feminine, 'passive object' to be observed. Yet, Sprinkle's staging makes her cervix "so blatant, so apparent, that it is clear she is taking voyeurism to a ludicrous extreme" (Schneider 1997: 65). Spectators are forced to choose whether or not to approach Sprinkle, joining the crowd of porn-enthusiasts eagerly peering into her open vagina.

By staging the public's voyeurism, Sprinkle turns the audience member's spectatorship on its head. Her body disrupts their secure position as spectators by implicating them in the performance as objects of spectatorship and as participants themselves. As a result, "[t]he spectators are not dislocated disembodied viewers but very much part of the scene" (Schneider 1997: 175). To once again use Schneider's phrasing, Sprinkle's cervix looks back. It becomes "a theoretical third eye" that eliminates the safe, perspectival distance of the viewer, disrupting the symbolic order of active subject and passive object, or viewer and viewed (Schneider 1997: 55).

### Matter Touches Back

Although still centered on the human, Schneider's discussion is a productive site from which to begin to analyze posthuman participation in the *animatographische Editionen*, because Schlingensiefel claims that sight is embodied in the Animatograph. He describes a core feature of the device in each of its iterations on his official website: "Der Animatograph ist kein künstliches Auge, [...] sondern ein menschliches Sehorgan. Es ist der Betrachter, wie er sich selbst sieht." The Animatograph is a human visual organ that disrupts the symbolic order of subject and object, viewer and viewed, or spectator and performer. It does so not merely by looking back at the spectators and incorporating their spectatorship in the performance but by *touching back* and involving their bodies in matter's performance.

Prior to the public's entry into the second edition of the Animatograph *Odins Parsipark* in Neuhausen, Germany, Schlingensiefel instructed his team to encourage but not lead the public through the Animatograph. This encouragement was necessary, because tight spaces and obstacles made free movement difficult. The rooms were situated so that the audience could not walk directly from one side of the room to another. Constructions, including the first rotating Animatograph in the "Parsifal Haus," blocked a path across the room, forcing the public to walk around the periphery to explore the writing on walls and televisions in the corners of the room. The public was restricted even more when moving from the second act "Klingsor Raum" or "Vagina Raum" to the third act room, which could only be done by crawling through a small hole labeled "Vagina." While Sprinkle's cervix looked back by making the spectator aware of their own spectatorship and their gaze a part of the performance, the Animatograph's 'vaginal opening' *touched back* by making the spectator aware of their own embodiment and their body a part of the performance. Schlingensiefel emphasized this embodied experience during his presentation to the public preceding the walkthrough, during which he claimed that an old woman fell and broke her hip while attempting to move through this hole. Whether or not an old woman truly broke her hip is not the point. Schlingensiefel's remark is noteworthy, because it highlights how the Animatograph implicated the body. Loud sounds from the overlapping film fragments invaded the public's ear drums and foul smells permeated their nostrils,

including the stench of standing water just outside the entrance and of the rotting flesh that was incorporated into the installation. In the “Klingsor Raum”, the Animatograph ironically thematized the impossibility of avoiding physical contact by showing a video on repeat, in which Schlingensief says “Bitte nicht berühren” with a whining tone. While the spectator could attempt to isolate themselves and engage with their surroundings as they would an art exhibit, they became entangled with matter and bodies – what Barad (2003) would call “cut together/apart.” The public could not interact with the Animatograph as autonomous, bounded individuals and instead engaged “intra-actively” as a single, entangled phenomenon such that together the human and non-human participate in the “ongoing materialization” of the Animatograph (Barad 2003).

When matter touches back, it subverts the aesthetic contemplation typical of an art installation. In *Odins Parsipark*, peep holes in the wall highlight the impossibility of distanced spectatorship, undermining the binary of spectatorship and participation. While the peep hole is typically associated with the privileged position of the voyeur – who watches safely from the other side of a wall – the Animatograph’s peep holes confronted the public with strobing footage that was disorienting and difficult to watch for an extended period of time. Spectatorship thus involved a precarious position, in which the human eye was bombarded with film’s material effects. This disorientation intensified when a narrow passageway forced the public into close proximity with the Iceland Animatograph, funneling them onto the rotating stage. The stage itself was structured like an art exhibit. There was a constellation of walls and narrow passages with pictures and drawings to be more closely examined as well as a large amount of handwritten text to be read. Unlike the typical arrangement of art within the security of the art institution, safe aesthetic contemplation of the ‘exhibit’ was impossible since sensory overload overwhelmed cognitive capacities. In addition to the shear excess of text fragments to take in and the Animatograph’s rotation that made focusing difficult and even nauseating, on repeat was a shrill voice shouting “This is a world announcement,” which aurally interfered with reading and critically examining each feature. The participants rode the Animatograph, taking a moment to rest on couches and the toilet on the rotating stage, as at once both spectators and performers. This is the course of action that Schlingensief encouraged them to do in his initial presentation, because the Animatograph does not present concepts to be understood or art to be interpreted but a material construction whose motion makes the flow of conceptual boundaries and material properties visible. By climbing onto the Animatograph and joining in its motion, matter literally carries the human, forcing established cognitive categories into the backseat as participants in the process of materialization. This is matter’s performance, which is overlooked in daily life when ways of understanding the world take the priority of the human for granted.

Without the dominance of mind over matter, human spectatorship and material/bodily participation were cut together/apart in the intra-activity of the Animatograph, making communal, artistic creation possible. In the final, climactic scene of *Odins Parsipark* Schlingensief allegedly carried out the transport by putting a chicken inside

a basket with a balloon attached and releasing it into the night sky. In his initial presentation, Schlingensiefel called for a vote to decide whether or not a brown or a white chicken should be sent to the next location of the Animatograph in Lüderitz, Namibia. The audience responded with the brown chicken. To 'release' the chicken chosen by the public, Schlingensiefel and artist Klaus Beyer stand on a balcony with a small wall that obscures the audience's view. From below the public could not see anything more than a large, yellow balloon, Schlingensiefel, and Beyer – who held up a live chicken. After explaining that they will put the chicken and the basket and release it into the sky, Schlingensiefel and Beyer joked about having bought extra balloons in case this one pops, discussing the cost, and claiming that they insured the balloons. This drew attention to the precarious position of the chicken and its inevitable death insofar as it is released with the balloon. During a previous stage of the performance – in the *Ragnorök Haus of Odins Parsipark* – the chicken's death was indirectly thematized as the public enters a Nazi transport container in which Schlingensiefel claims that it is only possible to survive inside for forty-two minutes. Rather than acknowledging that sending a live chicken into the sky would inevitably kill the chicken, Schlingensiefel and Beyer celebrated the send-off as the beginning of the next *animatographische Edition* in Namibia and continued life of the Animatograph project(s). This is no mere blurring of staging and reality that creates the possibility for the spectator to ontologically intervene, by deciding that the situation is “no longer a play' and must be stopped” (Rebentisch 2015: 42). In the deathly 'release' of the chicken, reality and staging were cut together/apart, and so aesthetic contemplation and ontological intervention were as well. Allowing the apparent demise of the chicken was neither a failure to intervene nor a sacrifice for the sake of art to dialectically resurrect the new but an intra-action that (re)configured the boundary of *Odins Parsipark* and continued the ongoing materialization of the Animatograph. While the public was implicated in the possible death of the chicken, a mere ontological intervention such as freeing the chicken or demanding to know if a chicken was really in the basket would enact the negation that destroys the project, preventing the chicken from performing its role, and bringing the ongoing, aesthetic creation of the *animatographische Editionen* to an end. Instead, as the balloon flies off into the night sky, art is enfolded into reality without eclipsing it entirely. Allowing the chicken's performance not only celebrates the meaningful role of the non-human in aesthetic creation but ensures that matter's performance extends beyond the limits of art in the here and now and into the world.

### “Die aktionistische Photoplatte”

'Ending' with the chicken's send-off to Namibia, already begins the next *animatographische Edition*. This follows the very design of the Animatograph projects, which enfolds each iteration into the next as an “actionistic photoplatte” – a travelling device

that facilitates physical encounters around the world and documents these encounters in film, images, objects, sounds and music to be incorporated in the next Animatograph(s). The particular cascade of intra-actions at each location flows back into future iterations as documentary materials. For instance, the televisions included in “Klingsor Raum” of *Odins Parsipark* are described as Schlingensief’s video diary from his experience in Bayreuth, the Icelandic Animatograph was incorporated into *Odins Parsipark*’s “Island” and the ship built for the African edition of the Animatograph was integrated into the Animatograph staged in the *Wiener Burgtheater* for *Area 7 – Matthäusexpedition*. While the chicken sent-off in Neuhardenberg, Germany did not actually appear in Lüderitz, Namibia, Schlingensief ran around in a penguin character suit, as a sort of bird arriving from the north, flapping his wings, and playing with local children.

The ongoing incorporation of matter and bodies has a sort of self-referential function, drawing the various stations of the Animatograph into one system. Following the tendency in Schlingensief scholarship towards Niklas Luhmann’s systems theory,<sup>1</sup> Berka (2010) argues that the Animatograph functions as an “aktionistische Fotoplatte” superimposing projections to enact patterns of self-reference that “formed a system of meaning that was coherent in itself” (Berka 2010: 180). This flow of information from station to station can be traced in the second edition of the Animatograph *Odins Parsipark* in Neuhardenberg, Germany, since the various sections of the German edition of the Animatograph make explicit reference to past and future *animatographische Editionen*. The first section of the installation thematizes Schlingensief’s *Parsifal* staging and embeds elements from the Edda and Norse Mythology, a topic of exploration for the previous Icelandic edition of the Animatograph. The second section, “Island,” is a direct reference to the Iceland Animatograph and the third section, “Mausoleum,” is also called the “Ragnarök Haus,” referencing the Norse apocalyptic story and alluding to the context of the Iceland Animatograph. In addition to calling forth the Animatograph that will be constructed in Lüderitz, Namibia, the chicken’s ‘release’ alludes to the first act of Schlingensief’s *Parsifal* staging, which included the killing of a chicken. Other themes from *Parsifal* emerge with reference to Wagner’s source material. Drawing from Wolfram von Eschenbach’s poem “Parsifal,” the second edition of the Animatograph makes reference to Parsifal’s half-brother Feirefiz, who is born of Parsifal’s white father and a black Moorish queen. These references to the previous and future iterations of the Animatograph highlight the autopoietic system of meaning that evolves through each *animatographische Edition*. This autopoietic system purports to be “coherent in itself” by reproducing its boundaries of self and other at each location

---

<sup>1</sup> Scholarly discussions of the Schlingensief’s performances in general (e.g., Koch 2014; Scheer 2018) and of the Animatograph in particular (e.g., Berka 2010) tend to be considered through the lens of Niklas Luhmann’s systems theory to explain the possibility of meaning without an origin. This is likely because Schlingensief read from Luhmann’s *Die Kunst der Gesellschaft* in the staging of *Atta Atta die Kunst ist ausgebrochen* (1998) and because Luhmann’s theory is referenced in the Manifesto of Schlingensief’s *Chance 2000* (1998).



(see Berka 2010: 180). While such autopoietic self-reference is involved in the Animatograph project(s), Schlingensiefel's staging of the Animatograph as a system of meaning with operational closure exaggerates the blind spot involved in the binary separation of meaning and matter that governs the self-production of autopoiesis.

Before entering the second *animatographische Edition* in Neuhardenberg, Schlingensiefel began with a presentation of his sketch of the labyrinthine walkthrough installation, ironically presenting the Animatograph as a self-contained autopoietic system. The drawing was a nearly illegible map, with a pathway leading to various sites to explore (see Figure 1). Along with smaller arrows depicting possible detours, large arrows indicated that the audience enter and exit at the same point and move clockwise from one location to the next. The rooms themselves, depicted in the style of a haphazard floor plan, combined filmic, organic, and inorganic materials with a particular internal organization and flow. In three of the rooms, the sketch showed the eponymous *Animatograph*en: revolving stages, carousals of organic and inorganic material upon which videos were projected. By speaking about the installation with reference to the map, Schlingensiefel took the limitations of autopoiesis to a ludicrous extreme by overwhelming the audience both aurally and visually. Scribbled words and phrases took up nearly every inch of the map, making both the rooms, floorplans, themes, and descriptions difficult – if not impossible – to discern. Schlingensiefel's cursory, rapid-fire introduction of the eclectic spaces did not add any clarity but disrupted the image further by overloading the audience with concepts and terms. This coincides with what Koch (2014) describes as one of Schlingensiefel's "Störmanöver", in which Schlingensiefel works with a flood of references to make the aporia of representation visible (Koch 2014: 119). While Schlingensiefel appeared to authoritatively instruct the audience, his explanation did not communicate what to expect in the Animatograph with the help of pictorial representations. Instead, the inadequacy of map-image and his excess of information and images exaggerated the blind spot of autopoiesis.<sup>2</sup> This is what the dramaturg for the Animatograph project(s) Jörg van der Horst emphasizes in his commentary on the Animatograph in the program for the performance: "Bilder sind immer nur Abbild. Sie sind das verspiegelte Fenster einer Darstellung, die zwangsläufig schon an Authentizität eingebüßt hat, Bildern mangelt es buchstäblich an Durchblick." By making the representation of the Animatograph incomprehensible in its very presentation, Schlingensiefel ironized the image, making apparent that the observer of the map is blind to the material world that it purports to represent.

---

<sup>2</sup> This is not the first time Schlingensiefel intervenes with an ironic didacticism. In Rocky Dutschke '68 (1997), Schlingensiefel – who performed as Dutschke – appeared on the stage to instruct the audience. Scheer (2018) describes this intervention as a disruption, because Schlingensiefel's presentation does not provide a matrix of meaning or a way to connect the fragments, instead operating as an autopoietic system of self-generation that avoids fixed positions and specific political ideology. Koch (2014) discusses Schlingensiefel's interventions on the stage as an aesthetic strategy of disruption that encourages second order reflection on the performance itself, generating an autopoietic system of meaning.

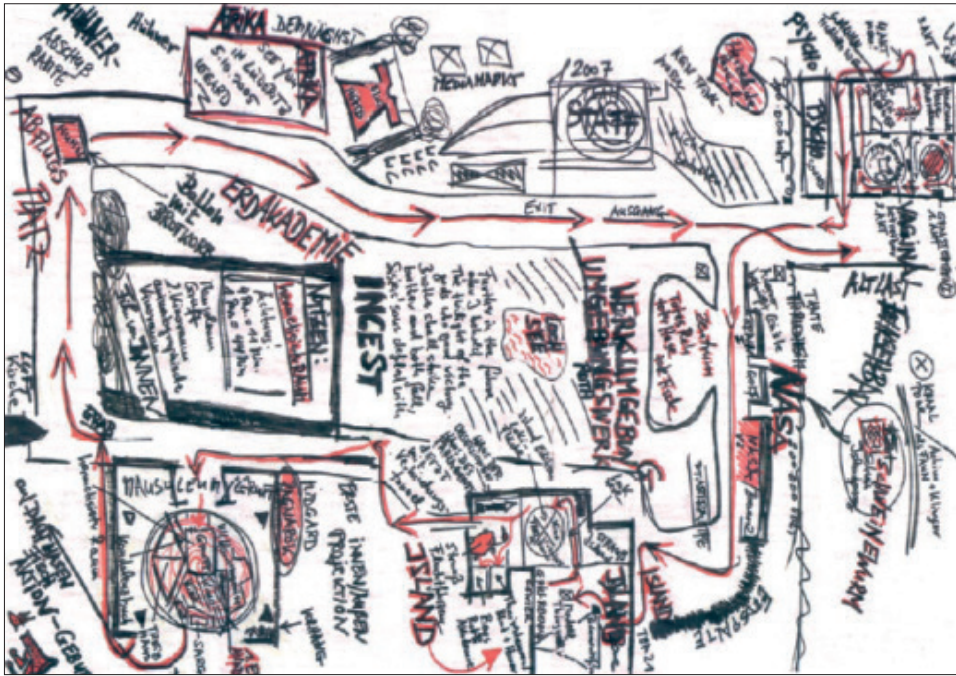


Figure 1: Schlingensiefel's sketch of *die Deutsche animatographische Edition am Flughafen Neuhardenberg*. (Schlingensiefel 2005)

The blind spot of autopoiesis is at the core of the Animatograph project(s) only to be sympoietically extended and unfurled as matter performs with and through the encounter with the public. This is most clearly illustrated in the Icelandic section of *Odins Parsipark*, where objects and filmic material from the first edition in Reykjavik, *House of Obsession* (2005) were included largely for their material effect rather than as autopoietic communications. Performers involved in the first edition – including Karin Witt and Klaus Beyer – shouted and used megaphones to talk about their work in Iceland, to describe the films, and to encourage the crowd to keep moving through the series of rooms of the walk-through installation. The overlapping sounds produced by the film projections and the performers voices mediated by poor-quality megaphones obscured any single piece information or individual sound. This effect was exacerbated by strobing lights that made it difficult to focus on a particular film fragment. Instead, form and matter – or communication and noise – flowed together so that the ‘communications’ did not merely function as self-reference that reproduced the autopoietic system but enfolded matter into form, transforming the system of meaning into an entirely unexpected form. Individual communications reverberated as cacophonous waves of sound and projections spilled over onto the walls and ceiling, becoming a part of the material extension of the room. Here, we can begin to understand Schlingensiefel’s claim that the place is involved in the

performance. The old Nazi airport did not merely house the Animatograph but became an intra-active surface for the autopoietic systems of communication, transforming the Animatograph transported there into something nearly unrecognizable. Such evolution is characteristic of systems configured through the interplay of matter and meaning – what Haraway describes as sympoiesis. As opposed to autopoiesis – which maintains the separation of meaning and the environment – sympoiesis crosses this binary and unravels the coherent boundaries of autopoiesis so that the impact of the environment transforms the system into something surprisingly different.

Recurrent footage in the Animatograph project(s) puts the unfurling of autopoiesis on display. This footage, which scandalized audiences in Schlingensiefel's *Parsifal*, begins with a dying rabbit; the creature's autonomous, autopoietically organized systems are failing. Once the rabbit perishes, it begins to move again in the sped-up footage as its flesh is consumed by maggots. Fur dances in rolling movements and openings in the skin become gradually larger. Filmed at a distance, the dead rabbit and the critters that aid its decomposition become mutually implicated, entangled systems, in which life and death are cut together/apart. This stands in stark contrast with another stand-out feature of the Animatograph, the grotesque "Hasenfisch" – a hybrid construction of a dead rabbit and a fetid fish head that is incorporated in the third Parsifal room. While the "Hasenfisch" forces together a rabbit with a fish, the boundary between the critters is autopoietically maintained. The rabbit and the fish do not evolve together but remain still and stagnant; they are not cut together/apart and the sort of surgical operation involved in creating the "Hasenfisch" monstrosity does not reanimate the dead forms. The rabbit – which Schlingensiefel describes as a "Fruchtbarkeitselement" and so comically invokes the imagery of religious salvation in life after death with the descriptor "Osterhasen" – 'lives' with and through the maggots that thrive off its body. The intra-activity of critters unsettles the binary of life and death or action and inaction, as the autopoiesis of the individual is unfurled and extended through sympoiesis (Haraway 2016). Bounded (autopoietically-organized) individuals intra-act or are cut together/apart in the collective performance of their materialization.

The decomposing rabbit footage makes visible the dynamic at work in the Animatograph itself and how its function as an actionistic photoplate that sympoietically unfurls autopoiesis making surprising evolution possible. Schlingensiefel claims, "Der Mensch ist das Organ, das den Raumkörper, "die Lebensmaschine" [d.i. den Animatograph] aktiviert. [...] Der Animatograph wird nicht nur sichtbar, er wird einsehbar. Es gilt, ihn seinerseits zu animieren und zu erforschen, ihn als offene, als buchstäbliche "Bühne des Lebens" wahrzunehmen." Like the maggots permeate the rabbit's airways, tissues, and organs, the Animatograph is animated by the human critters that enter into it and explore its various passageways, walls and structures. This animation is recorded in film to then be integrated into a new environment so that these materials are not merely documentations but undergo a surprising transformation. The one-sidedness of the image – the blind spot of autopoiesis – morphs into a multi-dimensional, moving, and evolving sympoietic organism.

### “zum Raum wird hier die Zeit”

Schlingensief included the footage of the decomposing rabbit at the climax of his 2004 *Parsifal* staging, where Wagner’s original performance (1882) staged a flight of doves to the heavens. Although reviewers criticized Schlingensief’s choice as repulsive and nauseating – a mere provocation (Ross 2004) – the footage was far more subversive since the materialization of life and death in all of its immanence appeared on the stage at the moment of supposed peak transcendence. Wagner’s *Parsifal* (1882) provided a phantasmagoric transportation into an otherworldly plane by means of the technical prowess of the *Bayreuth Festspielhaus* that hid the apparatus from the spectators. Far from transporting the viewer to another plane, the Bayreuth-Animatograph’s function mirrored that of the rabbit footage. With the intervention of the Animatograph, the creative apparatus that produced the images was made visible on the stage (Todorut 2021). Like the maggots that made the rabbit dance again, the Animatograph’s rotation disrupted the static materials of the Bayreuth stage. The never-ending flow of images interrupted the linearity and chronology of the performance so that the Animatograph could not be used as a backdrop or prop with fixed properties to produce a particular aesthetic and carry out the scene according to artistic intensions. This is how the Animatograph disrupted the highly structured four-hour opera and made room for improvisation (see van der Horst 170).

Although the Bayreuth-Animatograph disrupted the linearity of time, this iteration of the Animatograph did not yet transform time into space – as the famous line in Wagner’s transformation scene suggests – because the Animatograph’s sympoiesis did not yet extend and unfurl the boundary between Animatograph and its environment. The situation in Neuhardenberg was quite different, because this iteration of the Animatograph took place in the fields, barracks, and hangars of a secret Nazi military airfield that became a part of the performance. By evolving with and through its surroundings, the Animatograph was able to achieve the spatialization of time that the Bayreuth-Animatograph only began to realize. In an interview with Ahrens (2005) describing the creation of *Odins Parsipark*, Schlingensief says, “Nicht zu sagen, wir gehen in den großen Hangar, sondern wir gehen in den Bunker, um dort anderthalb Stunden zu spielen.” Schlingensief and his team playfully discovered the artistic possibilities of the old Nazi airfield, allowing the place to participate in the creative process and the formation of the installation. The environment was neither merely a backdrop nor staged as a disruption of artistic vision but a performer in its own right since their material surroundings became meaningful in the intra-activity of their exploration. When Schlingensief and his team played in the bunker, they did not see the site as a historical location with an established form and predetermined properties. Instead, the passage of time became palpable in the physical remains playing a role in the very materialization of the installation. Allowing the place to perform/materialize with and through its history – allowing time to become space – initiated a cascade of intra-actions,

(re)configuring the dominant narratives surrounding World War II. Schlingensiefel describes this process to Ahrens (2005): "Man fährt dann mal irgendwann auf dem Flughafengelände herum, reißt das Steuer nach links, fährt in den Wald und entdeckt einen Schornstein und noch eine Mauer. Und dann denkt man, die Konstellation muß doch irgendeine Logik haben, fast so wie Gestirne. Da muß irgendwas plötzlich hinführen oder irgendeinen Sinn haben." Wandering through the old airfield, the structures did not have an already established logic and form constructed by Nazi engineers. Like searching for constellations in the night sky, structures emerged in the immediacy of the encounter. The place participated in the performance of meaning in the here and now, extending and unfurling the autopoietic systems of information that arise from discourse on German history.

The disruption of human history through the spatialization of time was central to the staging of *Odins Parsipark*. Before entering the installation, the public listened to a presentation on the nearby town of Seelow, the site of a World War II battle in April 1945. Such didactic instruction not only exaggerated the experience of disembodied spectatorship and the blind spot of autopoiesis but provided a coherent system of meaning – a dominant narrative – to be surprisingly transformed. The history lesson was interrupted by a performer in an ostrich suit, a featured animal in *Odins Parsipark's* "Island." The ostrich invaded the autopoietic system, unfurling the strictly informational presentation into an ongoing performance of meaning that came to a head when the public entered the "Ragnarök Haus" or "Mausoleum" in the old Nazi bunker. Here, the public was presented with the overlapping and entangling of history and Norse mythology. Horst Gelloneck, who is dressed as Adolf Hitler, used a megaphone to shout, "Hitler war ein Arschloch! [...] Wir wollen Frieden!" This condemnation cuts the apparent representation of Hitler together/apart from Gelloneck, who appeared as himself in the performance despite the Nazi garb and iconic mustache. Wearing the swastika was neither an affirmation of Nazi ideology nor a mere provocation by transgressing a taboo but a material encounter that initiated a cascade of intra-actions and the (re)configuration of the boundaries surrounding fascism in Germany. Gelloneck's shouting overlapped with an explanation of a great war that destroyed everything, leaving the remnants found here. The combination of voices brought together the myth of Ragnarök with the actual events on World War II, resulting in a sympoietic system that entangled the atrocities of Germany's fascist history with the apocalypse story. Neither narrative offered a meaning nor even a plurality of possible meanings. Instead, the threads were woven into the material present so that the place itself was cut together/apart with the human discourse that seeks to define its history. The airfield was able to perform without the structural limitations of the human history.

This performance occurred inside the Nazi bunker or "Ragnarök Haus," where the Animatograph's images and objects from national socialism were incorporated into a glass structure that looks like an overgrown green house. The bunker, which was built to keep the outside world out was infiltrated by nature, and was transformed into

something wholly other. Unlike the portraits with Nazi imagery on the walls, the glass constructions of this Animatograph did not have the one-sidedness of the image that van der Horst describes as “verspiegelte Fenster.” As the Animatograph spun, the public looked through the windows at various angles. They could both look in from outside and enter the ‘greenhouses’ to look out from within. Video projections illuminated moving surfaces, which the public could observe by either walking around the outer edge of the rotating stage or climbing up the Animatograph’s staircase to assume a higher vantage point. This is no mere perspective taking, in which there is always a blind spot but a way of engaging with matter in which time can become space. Integrating filmic materials and fragments into the rotation of the Animatograph turned the scarcity of time characteristic of time-based media into excess time. As Groys (2009) describes, such a transformation dissolves the spatio-temporal order of the event, which allows the spectator to put different scenes in tension and see the possibilities in the space between them. Here, the Animatograph not only offered up the eclectic collection of media and objects as potential points of exploration outside of a spatio-temporal order but materialized the flow of time itself by making palpable the excess that resists ordering. Put differently – rather than simply exploring possible relations between objects and discovering different interpretative possibilities by thinking Naziism and Norse mythology together – the public was confronted with the sympoietic evolution of meaning, narrative, and history in the Animatograph’s matter and its performativity. The Animatograph thus transformed the passage of time into a spatial event, in which the iterative intra-activity of the Nazi bunker and the historical excess outside of human history was made palpable.

The spatialization of time not only occurs in *Odins Parsipark* but is a central feature of the Animatograph project(s). Rather than merely providing a point of aesthetic engagement that could be put in tension with the others, each *animatographische Edition* made the determination of an aesthetic concept or form impossible by allowing the place itself to perform and intra-act with the public. As matter was transported from station to station along with filmic materials that documented the public’s exploration of the Animatograph, each edition extended beyond its own limits. The Animatograph provided an aesthetic encounter with the material excess that refused the ordering of human cognition by performing in its right. This development is what allowed the Animatograph to return to the theater institution with *Area 7 – Matthäusexpedition* in the Wiener Burgtheater as more than the art installation that appeared on the Bayreuth stage. With the seats removed, the installation was not only the central feature for the public to explore but a performer in its own right.

## Conclusion

The varied names of the Animatograph – “Lebensmaschine” “Bühne des Lebens,” “aktionistische Photoplatte” – reflect its function as an active, living device – as a performer.

The deafening sounds, and nauseating sight, smells, and motion of the Animatograph may seem to be a provocative staging intended to make the public uncomfortable. However, understanding the Animatograph as merely disruptive of human cognition and agency – as shocking – overlooks the transformative capacity of matter's performance. By touching back with lights, smells, and sounds, the Animatograph made the spectator aware of their own embodiment, drew them into the ongoing materialization of the Animatograph project(s), and made palpable the excess that resists ordering of human categories in the spatialization of time. This not only extended and unfurled the hegemony of human with each iteration of the Animatograph, but also transformed the isolation of aesthetic contemplation into a creative network of aesthetic activity where human discourse, understanding, and perspectivalism works in tandem rather than dominating matter's performance. Allowing matter to perform in this way not only interrupts linear time but spatializes it. As time becomes space in the Animatographs, matter disrupts human history, demanding a new engagement with place and space; one that considers both artistic creativity and world-making as a joint project, in which the non-human plays a vital role.

### References

- Animatograph Island Edition – "House of Obsession" Reykjavik, Mai 2005.* Schlingensiefel. Retrieved from <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t052&article=bericht2>.
- Odins Parsipark«:Schlingensiefels »Animatograph« in Neuhausen am Albisrieden.* Schlingensiefel. Retrieved from <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t053>.
- Parsifal – Bayreuther Festspiele, 2004-2007.* Schlingensiefel. Retrieved from <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044>.
- Rocky Dutschke, '68.* Schlingensiefel. Retrieved from <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t005>.
- Ahrens, G. (2005). *Das Universum hat keinen Schatten: Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Gerhard Ahrens.* Schlingensiefel. Retrieved from [https://www.schlingensiefel.com/downloads/parsipark\\_programmheft.pdf](https://www.schlingensiefel.com/downloads/parsipark_programmheft.pdf)
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, (28) 3, 801-831.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham: Duke University Press.
- Berka, R. (2010). *Schlingensiefel's Animatograph: Time Here Becomes Space.* In T. Forrest & A.T. Scheer (Eds.), *Christoph Schlingensiefel: Art without Borders* (169-186). Bristol, UK: Intellect Ltd.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London, New York: Verso.
- Debord, G. (2004). *Society of the Spectacle.* London: Rebel Press.
- Groys, B. (2009). Comrades of Time. *e-flux journal*. Retrieved from <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Duke University Press.
- Hegemann, C. (n.d.). *Der erweiterte Wir—Begriff. Ein Gespräch von Carl Hegemann mit Boris Groys am Tag nach der Bayreuther ‚Parsifal‘-Premiere, erschienen im Nordbayerischen Kurier.* Retrieved from <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044&article=groyshegemann>.

- Koch, L. (2014). Christoph Schlingensiefels Bilderstörungsmaschine. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 173, 116-134.
- Kovacs, T. (2019). *Flowing Space: Theater – Raum – Bewegung bei Christoph Schlingensiefel und Friedrich Kiesler*. In L. Knapp, S. Lindholm & S. Pogoda (eds.) *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde (153-172)* München: Fink.
- Krottenthaler, K. [Director]. (2005). *Odins Parsipark* [Film]. Filmgalerie 451.
- Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1998). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rebentisch, J. (2015). Forms of Participation in Art. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 23 (2), 29-54.
- Ross, A. (2004). *Nausea. A new "Parsifal" at Bayreuth*. The New Yorker, August, 11.
- Scheer, A.T. (2018). *Christoph Schlingensiefel: Staging Chaos, Performing Politics and Theatrical Phantasmagoria*. London, New York: Bloomsbury.
- Schlingensiefel, C. [Director]. 2005. *The African Twin Towers – The Ring – 9/11* [Film]. Filmgalerie 451.
- Schlingensiefel, C. & Hegemann, C. (1998) *Chance 2000 Wähle dich selbst*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge.
- Todorut, I. (2021). *Christoph Schlingensiefel's Realist Theater*. London: Routledge.
- Van der Horst, J. *Der Animatograph-Eine "Lebensmaschine" von Christoph Schlingensiefel*. Schlingensiefel. Retrieved from <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t052&article=theorie>.



QINGYU CAI

**SEHEN UND GESEHEN WERDEN.  
MENSCH-TIER-VERHÄLTNIS  
ZWISCHEN WIRKLICHKEIT UND ILLUSION  
IN DAVID WIESNERS BILDERBUCH „FLOTSAM“**

**ABSTRACT:** Das Bilderbuch *Flotsam* zeigt einen Jungen, der am Strand Tieren begegnet und mit einem Treibgut, einer Analogkamera, eine ungewöhnliche Unterwasserwelt entdeckt. Im Buch wird das Mensch-Tier-Verhältnis dialektisch im Kontext der visuellen Wahrnehmung reflektiert, wobei die Kunst, nämlich die Foto- und bildende Kunst, sowie die Literatur als Medien zur Reflektion vorgeführt werden.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** David Wiesner, *Flotsam*, Sehmotiv, Mensch-Tier-Verhältnis, das Posthumane

**SEEING AND BEING SEEN. HUMAN-ANIMAL RELATIONS BETWEEN REALITY  
AND ILLUSION IN DAVID WIESNER'S PICTURE BOOK "FLOTSAM"**

**ABSTRACT:** The picture book *Flotsam* depicts a boy who meets animals at a beach and finds an analog camera as flotsam, with which he discovers a peculiar underwater world. In the book, human-animal-relations are reflected dialectically in the context of visual perception with art, namely photography and fine arts, as well as literature, being used as the medium of reflection.

**KEYWORDS:** David Wiesner, *Flotsam*, seeing, human-animal relations, the posthuman

**1**

„[B]y no other species except man  
will the animal's look be recognized as familiar.  
Other animals are held by the look. Man becomes aware  
of himself returning the look.“

John Berger, *Why Look at Animals?* (1977)

Wo sind die Tiere? Fast seit Beginn der menschlichen Geschichte sind sie Begleiter des Menschen, als Arbeitshilfe oder Haustier, aber auch als Nahrungsmittel. Doch trotz ihrer Nähe zu ihrer menschlichen Umgebung beschreibt John Berger (2009) den Zustand der Tiere seit dem 19. Jahrhundert in der menschlichen Gesellschaft als

---

**Qingyu Cai**, Ludwig-Maximilians-Universität München, caiqingyu0405@gmail.com

marginalisiert und verschwindend. Dieser Marginalisierungsprozess findet einerseits im Zuge des schnell voranschreitenden Industrialisierungsprozesses statt, durch den Arbeitstiere immer mehr durch Maschinen ersetzt werden. Andererseits verdrängt die Expansion der von Menschen umgestalteten städtischen Landschaften die natürlichen Lebensräume der Tiere (Berger 2009: 11-13).

2006 veröffentlichte der US-amerikanische Illustrator und Schriftsteller David Wiesner das Bilderbuch *Flotsam* und erhielt dafür zum dritten Mal die Caldecott Medal in Gold, einen der bedeutendsten Kinderbuchpreise der USA. Wie viele andere Bilderbücher von Wiesner ist *Flotsam* ein sogenanntes *silent book*, das primär mithilfe der bildlichen Narration wortlos erzählt. Mit Bildern schildert Wiesner dem Leser eine Geschichte von Begegnungen zwischen Menschen und Tieren: Der Protagonist, ein Junge, sammelt eines Tages am Strand Meerestiere und -pflanzen, was im Paratext als eine Entdeckungsreise („discovery“) angedeutet wird. Aber neben wirklichen Tieren führt Wiesner dem Leser durch die Linse einer Kamera auch eine phantastische Tierwelt vor Augen, in der beispielsweise ein Roboter-Fisch im Meer lebt, Tiere lesen können, ein Kugelfisch wie ein Heißluftballon in den Himmel fliegt oder alienartige Wesen in ihrem UFO ein Abenteuer unter Wasser erleben. Dabei fällt auf, dass die Interaktionen zwischen dem Jungen und den Tieren sowie der phantastischen Tierwelt überwiegend im Kontext der visuellen Wahrnehmung gestaltet werden und verschiedene Mensch-Natur-Beziehungen zum Vorschein bringen. Die lesenden Tiere oder der Roboter-Fisch in der fotografischen phantastischen Tiefsee zeigen Hybridität zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen, was Assoziationen mit Rosi Braidottis (2014) Idee des „Posthumane[n] als Tierwerdung“ (Braidotti 2014: 72) hervorruft.

Wie Stephanie Waldow (2015) hervorhebt, steht die Frage nach dem Mensch-Tier-Verhältnis immer im Zusammenhang mit dem Verständnis des Menschseins, weil das Letztere sich im abendländischen philosophischen Diskurs von Anfang an „in Abgrenzung von und in Auseinandersetzung mit dem Tier-Sein“ (Waldow 2015: 7) bestimmt. In diesem Kontext entstehen gerade die Bilder einerseits, dass der Mensch, der die Sprache zur Verfügung hat, mit seiner Vernunft die Herrschaft über die anderen Arten in Anspruch nehmen kann und andererseits, dass das Tier keine Seele besitzt. Während Tiere in ihrem natürlichen Zustand in der menschlichen Umgebung verschwinden, findet man sie und tierische Motive immer wieder im gesellschaftlichen Produktions- und Konsumprozess. Dies manifestiert sich etwa in vielfältigen tierischen Nahrungsprodukten oder Plüschtieren (Berger 2009: 13). Durch das feste Zuschreiben unterschiedlicher Funktionsrollen werden Tiere als Lebewesen ohne Autonomie und zum negativen Anderen stigmatisiert. Im Gegensatz dazu fordert der Posthumanismus Menschen auf, über die eigene Spezies und deren Bedeutung nachzudenken. Auf der einen Seite liefert dieser theoretische Ansatz eine kritische Stimme zum inhärenten Problem des anthropozentrischen Humanbegriffs angesichts der Mensch-Natur-Beziehung im Humanismus. Der posthumanistische Begriff „Tierwerdung“ bedeutet dabei, über

die vom menschlichen Intellekt konstruierte Artenhierarchie kritisch zu reflektieren. Auf der anderen Seite ist der Posthumanismus eine Reaktion auf die Krise der starren einheitlichen Vorstellung des Humanen (Herbrechter 2009: 68). Vor dem Hintergrund der zunehmenden technokulturellen Vernetzung und des wachsenden Bewusstseins der Artengleichheit plädiert der Posthumanismus für alternative neue Auffassungen des Humanen (Braidotti 2014: 43). Das heißt, dass das Leben unter dem Einfluss der „komplexe[n] somatische[n] kulturelle[n] und technisch vernetzte[n] Systeme“ (Braidotti 2014: 192) zu betrachten ist und das menschliche Subjekt sich mit seinen mannigfaltigen empirischen Erfahrungen stets im aktiven und lebendigen Austausch mit seiner Umgebung befindet. Nach Braidottis Meinung ist ein Mischwesen – wie der Roboter-Fisch in *Flotsam* – ein „Natur-Kultur-Aggregat“ und verkörpert den „Träger posthumaner Relationalität“ (Braidotti 2014: 78).

Wiesners *Flotsam* als einen posthumanistischen ästhetischen Versuch zu betrachten, heißt der Frage nachzugehen, wie das Bilderbuch die Verstrickung der Menschen und ihrer natürlichen Umgebung gestaltet und sich damit auseinandersetzt. Anhand der Begegnungsszenen zwischen Mensch und Tier in *Flotsam* lässt sich untersuchen, wie sich Menschen und Tiere in den Darstellungen zueinander verhalten und was für Menschenbilder sowie Tierverständnisse dabei modelliert werden. Weiterhin ist untersuchungswert, welche Rolle die visuellen Wahrnehmungen, z.B. die unterschiedlichen Sehperspektiven von Menschen und Tieren, sowie die unterschiedlichen Beobachtungsmedien, wie z.B. die Kamera, bei der Konstruktion der Mensch-Tier-Beziehungen spielen, da die Mensch-Tier-Verhältnisse im Bilderbuch primär mittels der visuellen Wahrnehmung ausgearbeitet werden. Neben den Bildinhalten gilt das Augenmerk des vorliegenden Beitrags auch unterschiedlichen Elementen auf der Ebene der Darstellungsform, z.B. den Bildkompositionen und den Bilderrahmen in *Flotsam*. Dadurch sollen die Strategien der bildlichen Narration sowie ihre ästhetische Wirkung verdeutlicht werden.

## 2

Am Anfang der Geschichte taucht der Protagonist mit einer Sandschaufel und einem kleinen Eimer am Strand auf. Den Eingangsszenen nach ist das gewöhnliche Strandspielzeug für Kinder auch ein Werkzeug zur Erfüllung der Entdeckungsneugier des kleinen Sammlers, der kleine Meerestiere sammelt. Das Motiv des Sammelns findet man schon in der Darstellung auf der Titelseite des Buches. Darin sind unterschiedliche Objekte als Treibgut abgebildet, darunter menschliche, pflanzliche und tierische Dinge (Wiesner 2006: [2-3]), was Assoziationen mit einer Kunst- oder Wunderkammer hervorruft. Solche Sammlungen vereinen antike und zeitgenössische Kunstwerke mit Naturobjekten, Raritäten wie exotischen Pflanzen und Tierknochen oder sogar

Totgeburten. Dieser Sammlungstyp findet seine Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert vor dem Hintergrund eines zunehmenden gesellschaftlichen Interesses an der Wissenschaft. Die Kammern sind „Ausdruck der Wißbegier“ (Pomian 1994: 113) ihrer Gründer, welche „einen summarischen Überblick über das Universum“ (MacGregor 1994: 61) in einem Kammerraum zu projizieren versuchen. Bei der Darstellung der Titelseite von *Flotsam* handelt es sich um ein ähnliches Konzept: Die abgebildeten Objekte schaffen mit ihrer symbolischen Funktion einen kosmischen Überblick auf der kleinen Bildfläche, woraus sich komplizierte zeitliche und räumliche Aspekte herauslesen lassen. Die verwelkten Pflanzen, die fossilartigen Tierknochen sowie die modernen Erfindungen wie Glasprodukte verweisen auf eine fast unbegrenzte zeitliche Achse, die von der Gegenwart bis tief in die Vorzeit reicht. Räumlich stehen die dargestellten Tiere und Pflanzen jeweils für ihre natürlichen Lebensräume, welche vom Land über das Meer bis hin zum Himmel reichen. Neben dem natürlichen Raum werden anhand des abgebildeten Kompasses, des Zirkels oder der chinesischen Münzen auch menschliche kulturelle Räume symbolisiert, die sich vom Okzident bis nach Fernost erstrecken. Auffällig ist dabei, dass die menschliche Schöpfungskraft in Wiesners Darstellung ihren Ausdruck vor allem durch Werkzeuge und industrielle Erzeugnisse findet. Diese sind Ergebnisse des technologischen Fortschritts und stehen für die menschliche Umgestaltung der natürlichen Umgebung sowie die Materialumwandlung und den Austausch zwischen Natur und menschlicher Gesellschaft. Die Elemente der humanistisch gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Praxis sowie die Naturobjekte werden allerdings nicht in dualistischer Opposition präsentiert, sondern gemischt nebeneinander platziert. So wird der Akzent dieser bildlichen Anordnung darauf gelegt, dass das menschliche Leben auf der Erde stets im symbiotischen Verhältnis mit anderen Lebewesen steht.

Besonders interessant ist die Darstellung des Blicks des Protagonisten beim Sammelprozess, der als ein konstruktives Mittel zur Konfiguration der Interaktion zwischen Menschen und Tieren eingesetzt wird. Der Junge nimmt einen kleinen Einsiedlerkrebs in die Hand und beobachtet ihn mit einer Lupe. In einer späteren Szene sind ein Fernrohr zur Entdeckung von Treibgut und ein Mikroskop zur genauen Beobachtung zu sehen, wobei das letztere für den Kontext des Strandspiels eher ungewöhnlich ist und den starken Fokus der Darstellungen auf die visuelle Wahrnehmung hervorhebt. Der mit den optischen Hilfsgeräten bewaffnete Blick des Menschen auf die Natur weist hier auf das Selbstverständnis des Menschen in der modernen Zeit hin, welches im Folgenden durch eine nähere Erläuterung der Geschichte der beiden technischen Optikgeräte dargelegt wird.

Die Erfindung des Fernrohrs und des Mikroskops kann man ebenfalls wie die Kunst- und Wunderkammer ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Obwohl die ersten Erfinder dieser Geräte nicht mehr deutlich nachzuvollziehen sind, beeindruckte vor allem Galileo Galilei seinen Gönner mit einem Fernrohr, welches zugleich auch die

Funktion eines Mikroskops besaß, und erwirkte die Aufwertung des kuriosen optischen Geräts zu einem wissenschaftlichen Instrument (Weigl 1990: 29-32). Während die Lupe seit ihrer Erfindung im 13. Jahrhundert lange nur als „spaßhafte[r] Scherzartikel“ (Stadler 2003: 22) diente, markiert der Gebrauch dieser technischen Instrumente für wissenschaftliche Ziele den Anbruch der Neuzeit und den Beginn der modernen Wissenschaft. Schon Aristoteles schrieb den höchsten Rang unter den Sinnen dem Sehen zu. Die neuen optischen Instrumente ermöglichten „dem Wirklichkeitsbegriff [mehr] anschauliche Evidenz, für den alle Naturprozesse prinzipiell durch das Sehen erklärbar werden“ (Weigl 1990: 16). Die erweiterte Sehfähigkeit steht somit für das erweiterte Erkenntnisvermögen, das zu einem neuzeitlichen menschlichen Selbstbewusstsein führt, nämlich dem „Bewusstsein der Notwendigkeit und Möglichkeit von Fortschritt“ (Weigl 1990: 13).

Mit der Beobachtung der Tiere ist die Sammeltätigkeit des Jungen gleichzeitig ein epistemologischer Prozess, wobei der Junge die Rolle des beobachtenden, erkennenden Subjekts spielt und das Tier das beobachtete Objekt ist. Die gesammelten Tierkörper und Meerespflanzen verleihen den Erkenntnissen über die Natur eine konkrete materielle Form. Gleichzeitig ist der Sammel- und Erkennungsprozess des Jungen jedoch nicht so harmlos, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Denkt man an das menschliche Jagen zum Ernähren oder die ausgestellten exotischen Lebewesen in den oben erwähnten Wunderkammern, ist nicht zu verleugnen, dass die menschliche Geschichte schon immer von der menschlichen Tötung anderer Arten begleitet wurde. Auch diese Schattenseite verbirgt der Illustrator nicht. Eindeutig sieht man neben dem beobachtenden Jungen mehrere Eimer, in denen tote Seegräser und Seesterne liegen, und aus der linken Ecke einer Schatzkiste ragt ein Stückchen lebloser Oktopusarm heraus (Wiesner 2006: [6-7]). Außerdem gelingt es Wiesner, durch geschickte Bildkomposition die Aufmerksamkeit des Lesers auf diesen zerstörerischen Aspekt des menschlichen Sammeltriebs zu lenken. Wenn man die ganze doppelseitige Darstellung betrachtet, fällt auf, dass die Schatzkiste sich gerade neben einer Reihe von Sammelwerkzeugen und optischen Geräten im Vordergrund der gesamten Bildfläche befindet. Mit dem Protagonisten als Forscher und Sammler von Tieren und Pflanzen wird am Anfang der Narration die klassische anthropozentrische Weltanschauung modelliert: Der Mensch führt mit seiner Vernunft, die hier durch die technisch bewaffnete verschärfte Sehfähigkeit symbolisiert wird, einen aktiven epistemischen Wissensprozess, dem die anderen Arten als Opfer unterworfen werden.

Die überlegene Stellung des Menschen gegenüber dem Tier kann sich aber nicht lange halten, weil plastisch gezeigt wird, dass das Tier im Vergleich zum Menschen eine starke Überlebensfähigkeit in der sich oft schnell verändernden, komplexen Naturumgebung besitzt. Als eine große Welle kommt, wird der Junge gewaltsam zurück an den Strand gespült, während eine orangefarbene Krabbe sie unversehrt übersteht (Wiesner 2006: [9]). Das etablierte Verhältnis des Menschen als Herr der Natur erlebt auch einen

Kippmoment, wenn man bemerkt, dass in *Flotsam* nicht nur der menschliche Blick auf die Natur, sondern auch der Blick des Tieres auf den Menschen thematisiert wird. Während der Junge die Krabbe untersucht und berührt, blickt das kleine Tier auf ihn zurück (Wiesner 2006: [8]). Im Buch findet man mehrere Szenen, in denen die Tiere ihre Blicke direkt auf den Menschen richten, unabhängig davon, ob der Protagonist sie bemerkt oder nicht. Zum Beispiel bilden die Sichtachsen der Möwen am Strand in der ersten Szene einen Fluchtpunkt auf den Jungen. Nicht nur Menschen sind also ein beobachtendes, wahrnehmendes Subjekt. Auch Tiere nehmen mit ihren Augen sowie ihren anderen sinnlichen Organen ihre Umgebung aktiv wahr und erkennen Menschen als potenzielle Gefahr. Der Einsiedlerkrebs versucht vor dem Jungen zu flüchten, als dieser abgelenkt wegschaut. Die orangefarbene Krabbe versucht ebenso, mit einer abwehrenden Bewegung dem an ihr interessierten Jungen zu entweichen. Der mit technischen Optikapparaten ausgerüstete menschliche Forschungsblick auf die Natur versucht, Tiere als passive Erkenntnisgegenstände zu fixieren. Mit der Thematisierung der tierischen Blicke werden die Tiere aber von der Rolle als passiv beobachtete Objekte befreit. Dabei ist noch zu beachten, dass sich das Blickspiel zwischen Mensch und Tier in *Flotsam* nicht nur auf die fiktive Welt beschränkt. Beim Lesen wird der Leser selbst in die Blickkette eingebettet, wenn der frontal abgebildete Einsiedlerkrebs vor dem beobachtenden Auge des Jungen im Hintergrund in die Augen des Lesers schaut (Wiesner 2006: [5]), so dass der Leser vom Beobachtenden zum Beobachteten wird. Die Einbeziehung des Lesers durch den direkten Augenkontakt impliziert nicht nur, dass das Lesen von *Flotsam* eine visuelle Entdeckung bedeutet (Smith 2009: 87). Dadurch, dass der beobachtende Blick des Lesers auf ihn zurückgeworfen wird, fordert *Flotsam* auch dazu auf, die eigene Rolle als beobachtendes und erkennendes Subjekt oder als beobachtetes Objekt und die damit verbundene Macht des Sehens zu reflektieren.

### 3

Neben Geräten wie Mikroskop und Lupe wird im Lauf der Narration noch ein anderer optischer Apparat, eine Kamera, eingeführt. Statt eines zeitgenössischen Modells ähnelt diese Kamera in *Flotsam* einem frühen Kodak-Kameramodell aus den 1880er Jahren. Damit wird auf die Entwicklungsgeschichte des Mediums angespielt, weil dieses Modell mit seinem kleineren Format und seiner guten Tragbarkeit das Fotografieren vereinfachte und eine breitere Anwendung ermöglichte, wodurch die Fotografie zu einem Massenvergnügen wurde (Collins 1990: 54-59; Böger 2015: 114-115). Mit der Erfindung der Fotografie verändert sich der visuelle Zugang zur erfahrenen Welt fundamental. Fotografische Bilder heben die Kontinuität der Wahrnehmung auf und liefern stattdessen „Bruchstücke der Welt“ (Sontag 1978: 10), die

gedruckt zur materiellen Wirklichkeit werden können. Dabei bilden die Eigenschaften dieses Mediums ein Spannungsfeld zwischen mechanischer und dokumentarischer Reproduktion der Wirklichkeit und künstlerischer Kreativität bzw. der Interpretation der Welt (Böger 2015: 100-101; Sontag 1978: 10-12). Im Kontext der visuellen Wahrnehmung wird das künstlerische Beobachten der Natur mit der Analogkamera als Konkurrenz- und Ergänzungsmodell zum naturwissenschaftlichen Beobachtungsmodell ins Spiel gebracht.

Wie schon erwähnt, zeigen die Bilder vom Kamerafilm in *Flotsam* eine phantastische Meereswelt. Diese ist gleichzeitig als alternative Welt zur bis dahin erzählten Wirklichkeit, in der der Protagonist sich den Tieren vor allem im wissenschaftlichen Kontext des Erkennens nähert, zu sehen. Was die Fotografie zeigt, stellt die Abgrenzung von Mensch und Tier in Bezug auf menschliche Vernunft und Erkennungsfähigkeit sowie Körperbau noch deutlicher als die wechselnden Sehperspektiven in der erzählten Wirklichkeit in Frage. Zum Beispiel zeigt ein Foto eine Oktopus-Familie beim gemeinsamen Lesen, wobei andere Fische sich versammeln, um dem Vorlesen zuzuhören und ein buckliger Anglerfisch unter einem Lampenschirm als Lichtquelle für die Versammlung schwebt. Im Bildhintergrund ist ein verschrotteter Container mit der Aufschrift „Moving“ zu sehen (Wiesner 2006: [19]). Der mutmaßliche Umzugscontainer evoziert zwei Vorstellungen. Zum einen könnte er durch einen Unfall beim Transport ins Meer gestürzt sein, weshalb die Bücher und Möbel nun für die Tiere von Nutzen sind. Die Tiere beherrschen dann einst als rein menschlich angesehene Fähigkeiten, nämlich die Sprachfähigkeit und das logische Denkvermögen, welches von Philosophen wie Heidegger (1985: 11) als ein markantes Zeichen des Vorhandenseins eines Geistes zur Unterscheidung von Mensch und Tier betrachtet wird. Dadurch wird die vermeintliche Hierarchie zwischen den beiden nivelliert. Zum anderen könnte der Container die Umsiedlungsgeschichte einer Gruppe von Menschen andeuten, die sich zum Beispiel wegen verschlechterter Lebensbedingungen an Land entschieden haben, in der Tiefsee zu leben. Mit der Zeit hätten sich deren Körper immer mehr an die Umgebung angepasst und letztlich ihre ursprüngliche menschliche Form verloren. Die Tierwerdung im wörtlichen Sinne ist ein grenzüberschreitender Moment. Die Menschen behalten dabei eindeutig ihren Geist, entsprechen aber körperlich dem taxonomischen Typus Mensch nicht mehr. Dadurch wird die starre Trennung zwischen Mensch und Tier wieder aufgebrochen. Somit folgt ein weiterer Schritt zur Aufhebung der anthropozentrischen Sichtweise. In der fotografischen phantastischen Welt wird die Dichotomie zwischen Mensch und Tier vage. Vielmehr steht die Möglichkeit einer fluiden Verwandlung zwischen Mensch und Tier im Vordergrund. Dadurch entsteht eine stark transformative und durchlässige menschliche Subjektivität, die der posthumanistischen Vorstellung entspricht. Dabei verkörpern die Tiere nicht mehr das negative Andere ohne Seele, sondern sind Lebewesen, die Gleichheit mit dem Menschen in Anspruch nehmen.

Mit Blick auf die Fotos in der Hand des Jungen kann man vom Motiv des Bildes im Bild sprechen. Die Momente, die die Kamera während ihrer Reise durch das Meer dokumentiert hat, lassen sich als eine Art Binnenerzählung über diese Reise verstehen. Um die unterschiedlichen Ebenen der Erzählung bildlich zu unterscheiden, werden verschiedene Bilderrahmen eingesetzt. Insgesamt findet man in *Flotsam* drei Rahmenformen: Zunächst gibt es Panels mit schwarzen Rahmenlinien. Jedes Panel steht dabei für einen geschlossenen Zeitraum. Durch Panel-Sequenzen werden Bewegungsprozesse zwischen den Panels veranschaulicht (McCloud 1994: 100-102). Zum Zweiten gibt es einseitige und doppelseitige Darstellungen ohne Panels. Dabei dient der Buchseitenrand als natürlicher Rahmen für die Bildfläche, was in Comics als „Bleeds“ (McCloud 1994: 103) bezeichnet wird. Diese Form liefert eine detailreiche und unmittelbare Darstellung. Ohne Panellinie wirkt die Bildfläche in der Bleeds-Form wie ein zeitloser Raum und bezieht den Leser besonders stark ein (McCloud 1994: 103). Zu guter Letzt gibt es Darstellungen von einzelnen Fotos, die doppelt gerahmt sind. Um die Bildfläche ist zuerst der weiße Rand des Fotopapiers zu sehen; darum herum ist ein breiter schwarzer Rahmen gezogen. Zudem ist interessant, dass die Bleeds-Form auch gelegentlich für einen Zoom-In-Effekt bei der Darstellung der Fotos benutzt wird, wenn der Junge die Fotos genauer anschaut. Die Rahmen markieren das künstliche kommunikative Feld für Bildbeobachter und haben an sich auch eine kommunikative Funktion (Kübler 1970: 31). Die geschickte Anwendung verschiedener Rahmenformen erzeugt dementsprechend unterschiedliche Auswirkungen. Die gerahmte Phantasiewelt in der Fotografie steht im Kontrast zu den realistischen Darstellungen in der Rahmenhandlung, wie Vienne Smith (2009) richtig kommentiert: „[The] surreal is framed and embedded so firmly in real life, it seems both more plausible and more shocking“ (Smith 2009: 87). Andererseits bewirkt die Anwendung der Bleeds-Form insbesondere direkt bei dem ersten Foto vom Rooter-Fisch (Wiesner 2006: [16]), dass man nicht zwischen Wirklichkeit und Phantasie unterscheiden kann, wie Evelyn Arizpe und Julie McAdam (2011) anmerken: „The borders between reality and fantasy thus become blurred and the reader slides easily into the photographic stories within the story“ (Arizpe & McAdam 2011: 231).

Innerhalb der Binnenerzählung wird weiterhin eine besondere Form des Motivs Bild im Bild, nämlich die *Mise en Abyme* evoziert, was eine Tiefbildstruktur erzeugt: Ein Foto zeigt ein Mädchen, das in der Hand ein Foto von einem anderen Kind hält, das ebenfalls ein Foto in der Hand hat (Wiesner 2006: [24]). Während der Junge sich die Fotos genauer anschaut, wird deutlich, dass es ein verschachteltes Verweissystem zwischen den Bildern gibt, das die erzählte Raum- und Zeitstruktur erweitert. Die Kinder mit unterschiedlicher Herkunft auf den Fotos zeigen die Reise der Kamera um die Welt. Mit der „70x“ Vergrößerung kann anhand des Kleidungsstils der Figuren bestimmt werden, dass die Kamera ihre Reise bereits im 19. Jahrhundert, zu ihrer Erfindungszeit, begonnen hat, was auf den intertextuellen Bezug, der im Namen der Kamera „Melville underwater camera“ steckt, zurückverweist. Dieser Name bezieht sich auf den Roman



*Moby-Dick*, den der amerikanische Schriftsteller Hermann Melville zur selben Zeit veröffentlichte. Der intertextuelle Bezug ist insofern wichtig, als die Mensch-Natur-Beziehung in diesem kanonischen Werk der Weltliteratur eine Kontrastfolie zu Wiesners Unterwasserwelt bildet.

Melvilles Roman erzählt eine Seeabenteuergeschichte im Kontext der durch die fortschreitende Industrialisierung eingeleiteten Hochzeit des weltweiten Walfangs. Darin steht auf der einen Seite der Wal Moby Dick, der uralt und selten zu erblicken ist; insgesamt erscheint er als eine Existenz, die mit dem menschlichen Verständnis von Zeit und Raum nicht zu erfassen ist und die Vorstellung einer autonomen Natur ohne Existenz der Menschen (Struck 2017: 18) symbolisiert. Auf der anderen Seite wird die Natur bzw. das Meer als ein stark von Menschen ökonomisierter Raum beschrieben. Man findet an einem Wal viele nützliche Teile, vom Tran bis zum Knochen. So verwandelt der Mensch sich in „ein geldgieriges Tier“ (Melville 2009: 607). Moby Dick wird genau zu dem oben erwähnten negativen Anderen, das auf seine ökonomischen Werte reduziert wird und wegen seiner rätselhaften Existenz sowie gescheiterter Jagdaktionen umso mehr als Feind „der planenden Vernunft, [des] Glückstreben[s], der Lebenskontrolle des Menschen“ (Zapf 2002: 96) erscheint. Das kriegerische Verhältnis zwischen Natur und Mensch in der brutalen Praxis des Walfangs konzentriert sich in der Figur Kapitän Ahab. Dieser verfolgt wie besessen Moby Dick seit Jahren aus Rache, nachdem sein Bein bei ihrer letzten Begegnung von Moby Dick abgebissen worden ist. Dabei manifestiert sich der menschliche Ehrgeiz, die Natur zu beherrschen und auszubeuten, der Ahab immer mehr in die Selbstzerstörung treibt. Die Kamera in *Flotsam* zeigt ein Gegenbild der Mensch-Natur-Beziehung im Vergleich zu *Moby-Dick*. Beispielsweise dokumentiert die Kamera einen Roboter-Fisch. Er ist wie Ahab, der einen Walknochen als Ersatzbein trägt, ein Mischwesen. Im Gegensatz zu Ahab, der mit seiner krankhaften Jagd auf Moby Dick dämonische Züge annimmt, scheint es jedoch, dass der Roboter-Fisch eine harmonische Beziehung zu seiner natürlichen Umgebung hat. Er schwimmt frei in seinem Schwarm, der aus gänzlich organischen Fischen besteht. Die Hybridität von Natur und menschlicher Technik beim Roboter-Fisch zeigt eine verschmolzene Zone zwischen Natur und Zivilisation. Obwohl zuzugeben ist, dass der Mensch mithilfe immer weiter entwickelter Technologien immer mehr unbekannte Naturbereiche erschließt, was möglicherweise schädliche Folgen für fragile Ökosysteme haben kann, scheint das Zusammenleben des Roboter-Fisches mit den anderen natürlichen Fischen ein Beweis dafür zu sein, dass Natur und Zivilisation sich nicht gegenseitig als Fremdkörper ausschließen, sondern eine sich stark umformende Kraft besitzen können, die Integration und positives Miteinander möglich macht.

Wenn die phantastische Welt bis hierhin nur eine utopische Welt war, bricht die nächste Szene die Grenze der beiden Welten: Nachdem der Junge die zusammen mit der Kamera angeschwemmten Fotos betrachtet hat, macht er ein Selfie und wird damit zum Teil der phantastischen Welt der Fotos. Er schickt die Kamera mit seinem Foto wie-

der auf die Reise. Auf den nächsten Seiten empfangen verschiedene Tiere die Kamera freundlich. Sie transportieren sie weiter, wobei man den Eindruck gewinnt, dass ein Wal damit sogar damit weitere „Selfies“ macht. Von besonderer Bedeutung ist die folgende Darstellung einer Unterwasserstadt, in der Wassermenschen mit anderen Wasserwesen zusammenleben (Wiesner 2006: [36-37]). Zwischen den gerahmten Paneldarstellungen wird wiederum die Bleeds-Form für diese Szene verwendet. Angesichts der bereits erläuterten Funktion der Bilderrahmen erlebt der Leser dabei einen Tauchvorgang mit der Kamera. Damit entsteht ein Gefühl, dass der Leser der phantastischen Welt näherkommt und darin verweilen kann. Am Rand der Bildfläche kann man in dieser Szene noch die Unterwasserkamera finden. Das ist ein entscheidendes Zeichen dafür, dass sich die utopische Phantasie in die erzählte Wirklichkeit verwandelt. So ist die Grenze der beiden Welten auch auf der formalen Ebene völlig überschritten.

Außerdem zitiert Wiesner noch ein berühmtes Kunstwerk, den Holzschnitt *Unter der Welle bei Kanagawa* des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai (Abb. 1), als ein weiteres Beispiel der Einstellung, dass die Natur als Quelle von Ressourcen dient und im feindlichen Verhältnis zum Menschen steht. Hokusais Bild zeigt, wie mehrere *oshiokuri-bune*, japanische Transportschiffe für Waren des Fischereihandels, auf dem Meer einer großen Welle begegnen, als sie an einem Frühlings- oder Herbsttag morgens zu einem Offshore-Handelstreffpunkt fahren (Cartwright & Nakamura 2009: 121-122). Unterwegs kauern die Fischer im Boot, während die Wellen mit Wellenspitzen, welche wie unzählige Klauen erscheinen, die Menschen und Boote gleich zu überrollen und zu zerreißen drohen. Im Vergleich zu dieser Bildvorlage kann man in Wiesners Darstellung jedoch keine menschlichen Spuren finden. Die Welle wirkt sanfter und weniger monströs (Wiesner 2006, [39]). Es scheint, als möchte die Welle die Kamera auf ihrer Reise weiterbringen, bis ein anderes Kind wieder die Kamera findet, womit die Geschichte im Bilderbuch auch endet.

Subtil deuten die Kreisform, die oft mit dem Sehmotiv in Form von Augen oder Linsen der optischen Apparate zu finden ist, und der Palindrom-Name des Fotofachgeschäfts „BOB“ an, dass Mensch und Tier stets eng miteinander verbunden sind. Zwischen dem beobachtenden Menschen und den zurückschauenden Tieren wird das dynamische Subjekt-Objekt-Verhältnis der beiden in *Flotsam* gestaltet. Mit der naturwissenschaftlichen Beobachtung und dem künstlerischen Sehen werden die Bilder vom Menschen als Herrscher über die Natur und dem Menschen als posthumanem „relational[em] Subjekt“ (Braidotti 2014: 54) kontrastiv dargestellt, womit die Artenhierarchie des Humanismus in Frage gestellt wird. Im Kontext der visuellen Wahrnehmungen zeigt Wiesner mit den raffinierten Bildern und dem intertextuellen sowie interbildlichen Bezug einerseits, dass die Sehperspektive unsere Weltanschauung konstruiert, und andererseits, dass die Kunst einen Raum zwischen Phantasie und Wirklichkeit bietet, in dem unser Selbstverständnis sowie unsere Beziehung zur Umwelt zur Reflektion gebracht werden können.

## Abbildung



Abb. 1: Katsushika Hokusai: *Unter der Welle bei Kanagawa, 36 Ansichten des Berges Fuji* [Serientitel], um ca. 1830–32, Farbholzschnitt, 25.7 x 37.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, aus: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>, [29.08.2022]

## Literatur

- Arizpe, E. & McAdam, J. (2011). Crossing visual borders and connecting cultures: Children's responses to the photographic theme in David Wiesner's *Flotsam*. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 17 (2), 227-243.
- Berger, J. (2009). *Why look at Animals?* In J. Berger, *About looking* (S. 3-28). London: Bloomsbury.
- Böger, A. (2015). *Die amerikanische Fotografie*. In C. Decker (Hrsg.), *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika* (S. 99-159). Bielefeld: transcript.
- Braidotti, R. (2014). *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Cartwright, J.H.E. & Nakamura, H. (2009). What kind of a Wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa? *Notes and records of the Royal Society of London*, 63 (2), 119-135.
- Collins, D. (1990). *The story of Kodak*. New York: Abrams.
- Heidegger, M. (1985). *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe. Bd. 12: Abt. 1, Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Herbrechter, S. (2009). *Posthumanismus. Eine Kritische Einführung*. Darmstadt: WGB.

- Katsushika, H. *Unter der Welle bei Kanagawa, 36 Ansichten des Berges Fuji* [Serientitel], um ca. 1830–32, Farbholzschnitt, 25.7 x 37.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, aus: The Metropolitan Museum of Art, Abgerufen von <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>.
- Kübler, R. (1970). *Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen*. Tübingen: Eberhard-Karls-Universität.
- MacGregor, A. (1994). *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*. In A. Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (S. 61-106). Opladen: Leske und Budrich.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The invisible art*. New York: Harper Perennial.
- Melville, H. (2009). *Moby-Dick*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Pomian, K. (1994). *Sammlungen – eine historische Typologie*. In A. Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (S. 107-126). Opladen: Leske und Budrich.
- Smith, V. (2009) *Making and breaking frames: Crossing the borders of expectation in picturebooks*. In J. Evans (Hrsg.), *Talking Beyond the Page: Reading and Responding to Picturebooks* (S. 81-96). London: Routledge.
- Sontag, S. (1978). *Über Fotografie*. München und Wien: Carl Hanser.
- Stadler, U. (2003). *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur; Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Struck, W. (2017). *A World Without Us: Aesthetic, Literary, and Scientific Imaginations of Nature Beyond Humankind*. In S. Wilke & J. Johnstone (Hrsg.), *Readings in the anthropocene: the environmental humanities, German studies, and beyond* (S. 17-37). New York: Bloomsbury Academic.
- Waldow, S. (2015). *Einleitung*. In S. Waldow (Hrsg.), *Von Armen Schweinen und Bunten Vögeln* (S. 7-16). Paderborn: Fink.
- Weigl, E. (1990). *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Wiesner, D. (2006). *Flotsam*. New York: Clarion Books.
- Zapf, H. (2002). *Literatur als kulturelle Ökologie: zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer.

MELANIE STRALLA, BEN SULZBACHER

**EINE ERMITTLUNG OHNE MOPS IST MÖGLICH,  
ABER SINNLOS.  
MENSCH-TIER-BEZIEHUNGEN ALS AUSLÖSER VON  
UN SICHERHEIT UND ENTKONVENTIONALISIERUNG  
IM KRIMINALROMAN**

**ABSTRACT:** Der Beitrag nimmt am Beispiel der Romanreihe *Ein Fall für Commissaire Leclerc* die Transformation der in der Kriminalliteratur bekannten Ermittler-Begleiter-Dyade in den Fokus. Durch den interspezifischen Dialog zwischen Ermittler Albin Leclerc und Mops Tyson sowie das Wechselspiel aus Anthropomorphisierung und Dehumanisierung der Figuren brechen die Erzählungen ehemals klare Genre Grenzen auf und kreieren über wiederholte Unsicherheiten eine Ästhetik des ‚Dazwischen‘, der sich die Leser\*innen beständig ausgesetzt sehen.

**STICHWÖRTER:** Human-Animal-Studies, interspezifischer Dialog, Kriminalliteratur, Narration, Hund

**AN INVESTIGATION WITHOUT A PUG IS POSSIBLE, BUT POINTLESS. HUMAN-ANIMAL-RELATIONS AS SOURCES OF UNCERTAINTY AND DECONVENTIONALIZATION IN CRIME FICTION**

**ABSTRACT:** This paper investigates the transformation of the well-known detective-companion-dyad in crime fiction by analyzing the series of books *Ein Fall für Commissaire Leclerc*. The evidence suggests that the interspecific dialogue between detective Albin Leclerc and his pug dog, Tyson, as well as the interplay of strategies of anthropomorphism and dehumanization of the characters, are deconstructing formerly clear boundaries of the genre. By the repeated production of uncertainties, the novels create an aesthetics of the ‘in between’ with which the readers are constantly confronted.

**KEYWORDS:** Human-Animal-Studies, interspecific dialogue, crime fiction, diegesis, dog

Mit den vergleichsweise jungen (vgl. DeMello 2012: 7-9), insbesondere in den vergangenen Jahren an Popularität und Sichtbarkeit gewinnenden Human-Animal-Studies rückt die Analyse von Mensch-Tier-Beziehungen u.a. in der Literaturwissenschaft zu-

---

Melanie Stralla – Bergische Universität Wuppertal, [stralla@uni-wuppertal.de](mailto:stralla@uni-wuppertal.de), Ben Sulzbacher – Bergische Universität Wuppertal, [sulzbacher@uni-wuppertal.de](mailto:sulzbacher@uni-wuppertal.de)

nehmend in den Fokus, wobei immer häufiger einzelne Tierarten und deren spezifisches Verhältnis zum Menschen von Interesse sind. Der Hund als eine von vielen ‚Companion species‘, die seit langer Zeit prominent auf das Leben des Menschen einwirkt (vgl. Haraway 2016: 21), erfährt in diesem Zuge ebenfalls gesteigerte Aufmerksamkeit. Das liegt nicht zuletzt daran, dass dem Hund bereits in der Literatur der Antike zugeschrieben wird, der menschlichen Sprache mächtig zu sein, sodass sich literaturhistorisch eine Tradition der ‚Hundedialoge‘ nachzeichnen lässt (vgl. Birrer 2001). Innerhalb der aktuellen Forschungsbeiträge lässt sich jedoch eine einseitige Tendenz erkennen: So fußt ein Großteil jener Untersuchungen, die sich dem Verhältnis von Menschen und (sprechenden) Hunden widmen, vorwiegend auf literarischen Texten kanonisierter Autor\*innen wie Franz Kafka, Virginia Woolf oder Oskar Panizza.<sup>1</sup>

Betrachtungen von Mensch-Hund-Teams in der Gegenwartsliteratur bzw. in populären Genres stehen noch aus. In Regiokrimis, einem Genre das seit den 2000er Jahren steigende Absatzzahlen verzeichnet, werden weitestgehend klassische Muster der Mensch-Hund-Beziehung reproduziert (vgl. bspw. die Reihe *Ein Gentleman in Arles* von Anthony Coles, in der sich Ermittler Peter Smith mit seinem Windhund Arthur durch Arles und das provenzalische Umland bewegt, oder auch die Reihe *Sofia und die Hirschgrundmorde*, in denen Campingplatzbesitzerin Sofia den alten Hund ihrer Großmutter erbt, zu dem im Laufe der Reihe noch weitere Hunde dazustoßen). Die Reihe *Ein Fall für Commissaire Leclerc* von Pierre Lagrange (Pseudonym des deutschen Autors Sven Koch) sticht hinsichtlich der Darstellung der Mensch-Hund-Interaktion heraus. Der pensionierte Kommissar Albin Leclerc kann es um das Städtchen Carpentras in der Provence nicht lassen, in aktuellen Kriminalfällen zu ermitteln. Begleitet wird er dabei stets von seinem Mops Tyson. Ihr Umgang miteinander entspricht nicht immer einer ‚klassischen‘ Halter\*in-Hund-Beziehung, wie man sie angesichts der kulturhistorischen Entwicklung des Hundes als Gesellschaftstier erwarten würde. Dies lässt sich unter Einnahme einer ‚tiersensiblen‘ Perspektive insbesondere anhand der Inszenierung ihrer interspezifischen Kommunikation sowie der anthropomorphisierenden und dehumanisierenden Beschreibungen von Hund und Halter, die auf Rezipient\*innenseite zu zahlreichen Unsicherheiten führen, illustrieren.

### Literarische Darstellungen der interspezifischen Kommunikation

„99% der Hundehalter\*innen sprechen mit ihrem Hund“ (Nübling 2022: 45). Warum also empfinden wir als Leser\*innen die Kommunikation zwischen Albin Leclerc und seinem Mops Tyson als ‚besonders‘? Zunächst unterscheiden sich die Grundvoraussetzungen ihrer Kommunikation von denjenigen, die sich in Mitteleuropa als kultu-

<sup>1</sup> Vgl. stellvertretend das jeweilige Korpus der Untersuchungen von Jakob 2014; Jacobs 2018a u. 2018b; Suchoff 2020.

relle Praktik im Verhältnis von Menschen und nicht-menschlichen Gesellschaftstieren herausgebildet haben: Der affektive Akt des Aussuchens, der die Beziehung zwischen Mensch (als Ernährer\*in, Elternteil) und Hund (als Kindersatz oder Spielpartner\*in) entscheidend prägt, kommt hier nicht zum Tragen; Albin hat Tyson nicht selbst ausgesucht, sondern bekam ihn von seinen Kolleg\*innen zur Pensionierung geschenkt – mit dem Ziel, den Ex-Kommissar zu beschäftigen, damit er sich künftig nicht mehr in die Polizeiarbeit einmischen möge.

Ähnlich verhält es sich mit der Namensgebung. Dass Gesellschaftstiere Menschennamen erhalten, ist ein historisch junges Phänomen (vgl. Nübling 2022: 46). Während Namen früher vor allem auf äußerliche Merkmale des nicht-menschlichen Tieres rekurrten (Mohrle, Blacky, Wuschel) und hunde- bzw. rassotypische Namen (sog. Kynonyme) geprägt wurden, ist es heute völlig normal, Hunden Menschennamen zu geben; die Entwicklung verlief dabei von ‚anonym‘ über ‚kynonym‘ zu ‚anthroponym‘ (vgl. Nübling 2022: 47). Die ‚Mensch-Hund-Grenze‘ ist in der Namensgebung also schon längst überwunden. Mit den Menschennamen wird den Hunden jeweils eine Persönlichkeit zugeschrieben. Im Falle Tysons kann der Name so beinahe als satirischer Akt gewertet werden: Ein kleiner, aufgrund seiner Anatomie eingeschränkter Hund bekommt den gleichen Namen wie der große Boxer Mike Tyson. Die Zuschreibung dieser Persönlichkeit liegt allerdings erneut außerhalb des Einflussbereichs Albins – Tyson kam schon mit diesem Namen (und damit mit einer vorgeprägten Persönlichkeit) zu ihm. Verstärkend tritt der Umstand hinzu, dass die Leser\*innen nichts über Tysons Alter erfahren. Er ist vermutlich schon als ausgewachsener Rüde zu Albin gekommen, zumindest werden an keiner Stelle Anspielungen auf seine Welpenzeit gemacht. Mit der Namensgebung wird das Tier zum Gesprächspartner für den Menschen; sie stellt die sogenannte ‚Du-Evidenz‘ her:

Jegliche Individualbenennung eines Lebewesen [sic!] personalisiert dieses. Damit ist es nicht nur identifizierbar, es konkretisiert sich zum Individuum und wird für die Mitmenschen ansprechbar, was Wiedenmann (2005; 2011) als Du-Evidenz bezeichnet. Der Name ist das Tor zur Kommunikation. (Nübling 2022: 45)

Die Kommunikation zwischen Albin und Tyson trägt entscheidend sowohl zur Konstruktion der Geschichte als auch zur Konstruktion der erzählten Welt bei; Sprache fungiert dabei als „zentrales Instrument des *Doing Difference*, mit dem wir die Welt – vor allem uns selbst – systematisieren, kategorisieren und in ihrer sozialen Bedeutung erst erschaffen.“ (Lind 2022: 10, Hervorh. im Original) Im interspezifischen Dialog zwischen Ermittler und Mops erfolgt „[d]ie Herstellung und Markierung von Differenzen durch und mit Sprache [...] auf allen Ebenen von Sprachsystem und Sprachgebrauch“ (Lind 2022: 11). Eine genauere Betrachtung der Kommunikation zwischen Albin und Tyson soll klären, ob der Roman dabei klassische, anthropozentrische Kommunikationsweisen reproduziert, oder ob er das Tier und seine Art zu kommunizieren in den

Blick nimmt, ja in der Ausgestaltung der Kommunikationssituationen möglicherweise sogar eine ‚theriozentrisch-animalistische‘ Ästhetik verfolgt.<sup>2</sup>

Schneider beschreibt Mensch-Tier-Kommunikation wie folgt:

Die interspezifische Kommunikation kann sowohl auf körpersprachlicher wie auch gesprochensprachlicher Ebene erfolgen. In beiden Fällen ist ein Interesse beider Parteien vorauszusetzen, sich in die Kommunikationssituation zu begeben. Die Interaktion erfolgt dann in einem neuen sozialen Rahmen, der für und in der Begegnung geschaffen wird. (Schneider 2022: 232)

Das erinnert an das von Homi K. Bhabha im Zuge seiner Theorie der kulturellen Differenz verwendete Konzept des ‚Dritten Raums‘, in dem sich Gesprächspartner\*innen treffen und im ‚Dazwischen‘ dialogisch ein ‚Gemeinsames‘ aushandeln (Bhabha 2000: 56-58). Dieses Gemeinsame ist so immer ein Hybrides, an dem alle Beteiligten ihren Anteil haben. Man könnte vermuten, dass dies bei Albin und Tyson nicht zutrifft, denn sie kommunizieren mittels ‚Menschensprache‘ miteinander. Tyson spricht stets Deutsch (bzw. Französisch) mit Albin:<sup>3</sup>

*Was will der denn hier?*, fragte Tyson, der neben Albin hertrötete.

„Zwei Optionen“, erwiderte Albin, „entweder will er mit mir über meinen Vorschlag und Aristide Flores sprechen. Oder er will mich umlegen.“

*Du hast keine Waffe dabei, um dich zu wehren.*

„Richtig.“

*Das ist ziemlich dumm von dir, Chef.*

„Merke ich auch gerade.“ (Lagrange 2020a: 270-271. Hervorh. im Original)

Die Überschreitung der Artengrenze durch Tyson ist „eine Fähigkeit, die besonders gezähmten Tieren zukommt [...], die bereits durch ihre Domestizierung eine höhere Affinität zur Kommunikation mit dem Menschen anbieten“ (Schneider 2022: 232), sie wird in der Literatur jedoch gemeinhin wirklichkeitsgetreuer modelliert. So ermittelt

<sup>2</sup> Der Begriff ‚theriozentrisch-animalistisch‘ rekurriert auf den Vorschlag Roland Borgards’, die „anthropozentrisch-allegorische Lesart (Tiere als Stellvertreter für Menschen) und die theriozentrisch-animalistische Lesart (Tiere als Tiere)“ methodisch und begrifflich voneinander zu trennen (Borgards 2017: 52).

<sup>3</sup> Die Frage nach der im Roman vorherrschenden Sprache ist aufgrund der ‚Doppelidentität‘ des Subgenres ‚Provence-Krimi‘ näher zu beleuchten: Die Handlung der *Albin-Leclerc*-Romane ist in der Provence situiert, wie bei vielen Provence-Krimi-Reihen verbirgt sich hinter dem Pseudonym Pierre Lagrange aber ein deutscher Autor, der den Text auf Deutsch verfasst hat. Um Fremdheit und den Eindruck einer französischen erzählten Welt zu erzeugen, werden ab und an französische Einschübe in Form von Toponymen und Anthroponymen, aber z. B. auch durch Bezeichnungen von Gerichten in den Text vorgenommen: „[...] Albin musste dazu *Tomates à la Provençale* beisteuern“ (Lagrange 2017: 20, Hervorh. im Original). Im dritten Band wird durch eine Figur selbst auf die der Figurenrede zugrundeliegende Sprache hingewiesen: „Darf ich Sie etwas fragen [...]?“ Ihr Französisch war exzellent. Fast akzentfrei.“ (Lagrange 2018: 177) Auch wenn die Leser\*innen einen genuin deutschsprachigen Text vor sich haben, müssen sie davon ausgehen, dass Albin und Tyson auf Französisch kommunizieren (zur Besonderheit von Provence-Krimis als sprachliche Grenztexte vgl. Stralla/Sulzbacher 2021: 121-122).



in den ‚Mopskrimis‘ von Martina Richter auch ein Mensch-Mops-Duo, dessen Kommunikation sich jedoch über Gestik und Mimik sowie hundetypische Laute vollzieht: „Einmal bellen bedeutet Ja. Das musst du dir merken. Bei Nein schüttelt er den Kopf“ (Richter 2018: 195).<sup>4</sup> Die Romane Lagranges hingegen scheinen zunächst durch die menschen sprachlichen Äußerungen Tysons in den Dialogen mit Albin dominanzbasierte und einseitig vom Menschen zu seinen Gunsten aufgebaute Kommunikationsstrukturen zu reproduzieren und so eine anthropozentrische, ja sogar übergriffige Perspektive auf das Tier einzunehmen: Vermeintlich schreiben sie einer nicht-menschlichen Entität menschliche Züge zu (vgl. Borgards 2019: 87f.).

Die Gespräche zwischen Albin und Tyson lassen die Leser\*innen im Unklaren darüber, wie sie sich die Kommunikationssituation zwischen Mensch und Mops konkret vorzustellen haben. Mitnichten ist es so, wie es uns die Erzählinstanz zu Beginn des zweiten Bandes der Reihe glauben machen will: „Manchmal, auf langen Spaziergängen, unterhielt er [Albin Leclerc, MS/BS] sich sogar mit Tyson. Also: Nicht wirklich, nur in Gedanken“ (Lagrange 2017: 12). Tatsächlich finden die Gespräche zwischen Albin und Tyson immer und überall statt: im Auto oder auf einem Spaziergang, bei der Vernehmung von Verdächtigen oder im Café. Auch unterhalten sich die beiden nicht manchmal, sondern sehr regelmäßig.<sup>5</sup> Dass diese Gespräche nur ‚in Gedanken‘ ablaufen und damit ein Produkt von Albins Fantasie sind, darf ebenfalls angezweifelt werden. Zwar legt der Text dies an vielen Stellen mit Phrasen wie „bemerkte Albin in Gedanken in Richtung Tyson“ (Lagrange 2017: 211) oder „In Gedanken hörte er Tyson von hinten sagen“ (Lagrange 2018: 309) nahe, andere Schilderungen hingegen passen nicht zu der Vorstellung einer rein mentalen Repräsentation von gesprochensprachlicher Kommunikation. So spricht zumindest Albin des Öfteren laut mit Tyson: „Albin nickte schwach und murmelte: ‚Genau so ist es, mein Freund‘“ (Lagrange 2016: 318). Außerdem scheint Tysons Artikulation beobachtbar zu sein: „*Philippe Raymond*, las Albin von Tysons Lippen ab“ (Lagrange 2017: 264, Hervorh. im Original), und Albin hört ihn sprechen: „*Du spinnst, Chef*, hörte Albin Tyson aus dem Kofferraum sagen“ (Lagrange 2019: 149, Hervorh. im Original). Tyson „flüstert“ (Lagrange 2018: 331), „murmelt“ (Lagrange 2020b: 75), „merkt an“ (Lagrange 2020b: 76), „fragt“ (Lagrange 2019: 291) und „erwidert“ (Lagrange 2019: 287), ganz ohne den Zusatz ‚in Gedanken‘.

Häufig sind Albin und Tyson bei ihren Gesprächen allein, es können aber auch andere Menschen (z.B. Albins Freundin Veronique, die Kolleg\*innen Castel und Theroux, Verdächtige) anwesend sein. Die Gesprächsanlässe sind zahlreich: Die Dialoge können die Ermittlung, aber auch das Privat- und Seelenleben der beiden Gesprächspartner

<sup>4</sup> Auch auf Ebene der Narration tendiert Richter mit Wechseln zwischen einem hündischen Ich-Erzähler, der nicht-menschliche Gedankengänge äußert, und der internen Fokalisierung von menschlichen Figuren zu einer Ästhetik, die man in Teilen als theriozentrisch-animalistisch bezeichnen kann.

<sup>5</sup> Dabei lässt sich eine Zunahme der Dialoge über die einzelnen Bände der Reihe hinweg feststellen. Während es im ersten Band, *Tod in der Provence*, nur sieben Kommunikationssituationen gibt, in denen sich Tyson äußert, wird der Dialog mit ihm in den folgenden Romanen mehr und mehr zum Automatismus.

betreffen. Dabei werden sowohl Tysons ‚menschliche‘ als auch seine ‚hündische‘ Seite betont, beispielsweise wenn er überlegt, sich an menschliche Bräuche anzupassen, und seiner Freundin Mila (einer „Mopsdame“, Lagrange 2020b: 66) ein Weihnachtsgeschenk zu machen, oder wenn er Albin erklärt, warum er eben jene Mila attraktiv findet. Auf Ebene der Kriminalgeschichte erfüllen die Gespräche einen katalytischen Zweck: So hat das ein oder andere Mal Tyson die zündende Idee bzw. stellt eine wichtige Nachfrage, die Albin auf die richtige Fährte bringt. Als Leser\*in fragt man sich unwillkürlich: Hätte Albin Leclerc den Fall auch allein lösen können? Die Antwort lautet vermutlich oft ‚nein‘, denn jenseits der Unterstützung bei der ‚analysis‘ (s. u.) des Falls verschafft Tyson Albin auch physisch Ermittlungsfortschritte, bspw., indem er ihm den Zugang zu verschiedenen Tatorten ermöglicht:

Albin zögerte. Dann stellte er die Beine etwas auseinander, worauf Tysons Leine zu Boden fiel. Wie ein geölter Blitz schoss der Mops los, an den Polizisten vorbei in Richtung Theroux [ehemaliger Kollege von Albin Leclerc, der sich am abgesperrten Tatort befindet, MS/BS], immer dem Geruch der Salami folgend. „Verdammt, der Hund wird den ganzen Tatort durcheinanderbringen“, sagte Albin, tauchte unter der Absperrung hindurch und folgte Tyson. Die beiden Polizisten brüllten, er solle gefälligst stehenbleiben und zurückkommen, doch er kümmerte sich nicht um sie. (Lagrange 2017: 28)

Verschiedene (Kommunikations-)Situationen geben also Anlass zu der Vermutung, dass Tyson Albin nicht unter-, sondern sogar überlegen ist, und zwar auf a) kognitiver b) linguistischer und c) empathischer Ebene. Die ‚kognitive‘ Ebene bezieht sich auf die ‚analysis‘ des Falls, d.h. die „Arbeit einer ermittelnden Instanz, die Spuren sucht, Indizien deutet oder Verhöre durchführt, um ein eingangs gesetztes Rätsel – in der Regel einen Mord – aufzuklären“ (Bühler/Langer 2018: 201); oft bringt Tyson die Ermittlung weiter voran:

Und wie bekam man das hin?  
*Alberne Frage*, bemerkte Tyson von hinten. *Biotechnologie natürlich*.  
 Richtig, dachte Albin. *Biotechnologie*. (Lagrange 2017: 348f., Hervorh. im Original).

Die ‚linguistische‘ Ebene verweist auf die Fähigkeit Tysons, sowohl Menschen- als auch Hundesprache zu sprechen und dazwischen hin- und herzuwechseln. Er spricht mit Albin und hat keinerlei Probleme, diesen zu verstehen, während Albin an seine Grenzen stößt, wenn Tyson mit ihm auf ‚Hündisch‘ interagiert:

Der Mops gab einige brummende und knurrende Laute von sich – man sagte, dass [sic!] sei die Art der Rasse, sich mit den Menschen zu unterhalten. „Ich verstehe kein Wort. Red gefälligst deutlich“, murmelte Albin und ging mit großen Schritten auf die Domaine zu. (Lagrange 2017: 123)

Die ‚emotionale‘ Ebene betrifft die Einsichten Tysons in Albins Seelenleben, die teils tiefgründig sind, teils praktische Lebenshilfe umfassen. So rät er Albin, die Zurückweisung durch seine ehemaligen Kolleg\*innen nicht zu ernst zu nehmen, spricht

von ‚Work-Life-Balance‘ und erinnert ihn an soziale Verpflichtungen wie den Kauf von Weihnachtsgeschenken. Albin ist von diesen Anmerkungen meist genervt („Du bist ein reichlich naseweiser Hund, hat dir das schon mal jemand gesagt?“; Lagrange 2020b: 149), muss aber immer einsehen, dass Tyson mit seinen Einschätzungen der Lage Recht behält:

Das fehlte noch, dass er zugab, dass Tyson ihn besser kannte als er sich selbst. Selbst wenn er tatsächlich recht hatte. Aber dann würde der Hund noch neunmalkluger werden, und – Himmel – davor bewahre ihn der liebe Gott. (Lagrange 2020b: 149)

Die „Nutzung des Tiers als kommunikative Ressource in der Interaktion mit anderen Menschen“ (Lind 2022: 12, siehe auch Tannen 2004), d.h. die direkte Ansprache des Tiers anstelle der mitanwesenden Personen, lässt sich nur selten feststellen:

Castel starrte auf die Spitzen ihrer Turnschuhe. Sie sagte: „Bonnieux wird gleich kommen.“ Verflucht, dachte Albin. Luc Bonnieux, der Staatsanwalt. Er mochte zwar abgesegnet haben, dass Albin als ein polizeilicher Berater fungieren durfte, falls man ihn darum bitten würde. Aber da ihn niemand gebeten hatte und Bonnieux sowieso kein Fan von Albin war ... Nein, das war zu schwach ausgedrückt. Bonnieux fand Albin einfach unausstehlich. Andersherum war es ebenso. Deswegen blickte Albin zu Tyson herab und sagte: „Tyson? Man will uns nicht. Wir gehen.“ (Lagrange 2020a: 102)

Dass sich solche Imitationen der realweltlichen zwischenmenschlichen Kommunikation über den Hund als Medium in der erzählten Welt von Lagranges Romanen nicht häufiger finden lassen, unterstreicht die Position, welche Tyson auf Figurenebene einnimmt. Er ist mehr als ein Instrument, dessen sich Albin bedient, sondern ein wirklicher Gesprächspartner, der als Individuum adressiert wird. Dieser ‚echte‘ Dialog stellt wiederum eine Aufwertung des Hundes in der Kommunikation dar, da er keine Stellvertreterfunktion eines Menschen, sondern einen eigenen Platz einnimmt.

## **Narrative und zeichenhafte Repräsentation von Mensch und Tier**

Für diese Sichtweise spricht auch die Tatsache, dass sich Tyson qua Narration von einer Vielzahl anderer sprechender Hunde, die vermehrt in literarischen Texten um 1900 in Erscheinung treten, unterscheidet. Die oftmals als ‚Philosoph‘ oder ‚Philosophical Dog‘ bezeichnete Hundefigur ist ebenfalls durch den Rückgriff auf die menschliche Sprache charakterisiert, um sich so Leser\*innen begrifflich zu machen.<sup>6</sup>

Der wesentliche Unterschied zu Tyson besteht allerdings in der Art und Weise, wie dies durch die Narration bzw. den Modus des Erzählens umgesetzt wird. Während der

---

<sup>6</sup> Von der englischsprachigen Bezeichnung abweichend greift Sybille Birrer (2001) auf den lateinischen Terminus *Canis familiaris loquax* zurück.

„Philosopher Dog“ in der Regel durch eine autodiegetische Erzählinstanz repräsentiert wird,<sup>7</sup> was eine stete Mitteilung der caninen Gedanken zur Folge hat (vgl. Ziolkowski 1983: 86-122), bleibt die Innensicht auf Tyson über alle Romane Lagranges hinweg verwehrt: Jedem Kapitel bzw. mehreren zusammenhängenden Kapiteln lässt sich ein dominierender Fokalisierungstyp zuordnen, der zumeist einer auf die jeweilige Figur bezogenen internen Fokalisierung entspricht.<sup>8</sup> Dadurch erhalten Leser\*innen Einblick in die inneren Vorgänge Albins, seiner noch im aktiven Dienst befindlichen Kollegin Catherine Castel sowie der in die Kriminalfälle involvierten Zivillist\*innen. Tyson hingegen wird als für die Handlung zentrale und gleichzeitig über alle Bände hinweg beteiligte Figur von der variablen internen Fokalisierung ausgeschlossen. Der Blick auf ihn erfolgt einzig von außen durch die Augen anderer Instanzen.

Zwar haben einige Textstellen den Anschein von Paralepsen<sup>9</sup> – kurzzeitig wirkt es, als sei der Erzähler im Begriff, Tyson intern zu fokalisieren – jedoch zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass es sich stets um Ausdeutungen handelt, die auf Gestik und Mimik – eben dem von außen Sichtbaren – basieren: Als Albin etwa das Grundstück eines Verdächtigen inspiziert,

betrachtete [er] durch die Gitterstäbe den kleinen Vorgarten. Tyson interessierte sich eher für die Düfte am unteren Ende der kniehohen Mauer, auf die der Zaun gesetzt worden war. [...] Insgesamt hatte Albin den Eindruck, dass gerade entweder das Auto beladen oder entladen wurde. (Lagrange 2017: 192f.)

Die Schilderung eines Gegenstandes, der augenscheinlich von Tysons Interesse ist, lässt zunächst einen Fokalisierungswechsel vermuten. Albins Resümee indes verdeutlicht, dass er sich durch sein Umschauen einen Überblick über die Gesamtsituation verschafft, daraus – ganz nach kriminalistischer Manier – für die Ermittlungen hilfreiche Schlüsse ableitet und auch Tyson in seine Beobachtungen miteinschließt.

Andere Sequenzen plausibilisieren dieses Schema, indem sie durch die Markierung von Unsicherheiten auf die Notwendigkeit verweisen, das Verhalten von Tyson aufgrund sichtbarer Vorgänge deuten zu müssen. Als Albins Freundin Véronique ihn mit selbst zubereitetem Essen überrascht, heißt es etwa: „Tyson musste die Witterung aufgenommen haben. Vielleicht freute er sich auch bloß. Jedenfalls

<sup>7</sup> Ein autodiegetischer Erzähler liegt vor, wenn „der Erzähler der Held seiner Erzählung ist“, sodass der Typ „sozusagen den höchsten Grad des Homodiegetischen repräsentiert“ (Genette 2010: 159).

<sup>8</sup> Genette beantwortet mit der analytischen Kategorie der Fokalisierung die Frage „*wer nimmt wahr?*“ (Genette 2010: 213; Hervorh. im Original) und unterscheidet zwischen drei Typen: Nullfokalisierung, externe und interne Fokalisierung. Der für die dargelegte Argumentation essenzielle Modus der internen Fokalisierung zeichnet sich besonders dadurch aus, dass aus dem Blickwinkel einer Figur erzählt und Leser\*innen somit Einblick in das figurale Innenleben gewährt wird (vgl. Genette 2010: 121-124).

<sup>9</sup> Als Paralepsen bezeichnet Genette einen „Informationsüberschuss“, der etwa auftritt, wenn „im Rahmen einer ansonsten extern fokalisierten Erzählung ein Streifzug durch das Bewusstsein einer Figur unternommen wird“ (Genette 2010: 126).

kläffte er nicht mehr, sondern winselte“ (Lagrange 2016: 220). Analog zum Anfang des zweiten Satzes, der die erste Aussage aufgrund von mangelnden Informationen relativiert, betonen Als-Ob-Vergleiche die bestehende Unsicherheit in Bezug auf die innere Haltung Tysons: „Als ob er Albins Blick auf sich spürte, wendete er ihm den Kopf zu – die Stirn in Falten gelegt, wie es bei einem Mops üblich ist und was der Hunderasse einen stets besorgt wirkenden Gesichtsausdruck verlieh“ (Lagrange 2017: 86). Schließlich wird in anderen Passagen die Bestimmtheit der Interpretation abgemildert, indem beispielsweise auf ein Halbmodal wie ‚scheinen‘ zurückgegriffen wird: „Castel nickte. Sie starrte gedankenverloren auf Tyson. Was der Mops zu merken schien und statt in der leeren Eisschale nun an Castels Hand herumschleckte“ (Lagrange 2017: 401).

In Rekurs auf den ‚Philosopher Dog‘ büßt Tyson als literarischer Hund somit jene Funktion ein, die dem sprechenden bzw. denkenden Hund in anderen Werken von Seiten der Forschung attestiert wird: die Möglichkeit, als tierisches Korrektiv zu fungieren, indem die Hundefigur Fehlbarkeiten sowie Unsicherheiten des Menschen offenzulegen und von einer außenstehenden Position zu kommentieren weiß (vgl. grundlegend Jacobs 2018a). Anstatt als Folie für soziale oder politische Unzulänglichkeiten deutbar zu werden, ist Tyson ein nicht-menschliches Tier, das für sich selbst steht und somit einer rein anthropomorphisierenden Lesart vorbeugt.<sup>10</sup> Dieser Gedanke lässt sich mithilfe von Naama Harel, die sich der Beschaffenheit von Machtgefügen in literarischen Hund-Mensch-Beziehungen widmet, noch weiter zuspitzen. Wie sie in Bezug auf die textuelle (Re-)Präsentation von nicht-menschlichen Tieren zu bedenken gibt, ist Literatur qua ihrer medialen Form stets außerstande, tierische Sprache authentisch abzubilden, gerade weil sie selbst menschlichen Sprachregularien unterworfen ist. Angesichts dieses unvermeidlichen Anthropomorphisierungsmechanismus gilt es, zwischen Darstellungsmodi, die eine weitestgehend ‚neutrale‘ bzw. gering anthropomorphisierte Sicht auf das Tier begünstigen, und solchen, die das nichtmenschliche Tier durch eine gesteigerte narrative Annäherung stärker anthropomorphisieren, zu unterscheiden (vgl. Harel 2013: 49). Die Narration schafft durch die Distanz zu Tysons Innenleben einen blinden Fleck: Wie (menschlich) er denkt und wahrnimmt, bleibt den Rezipient\*innen verborgen, sodass er – insbesondere vor dem Hintergrund der unklaren Kommunikationssituation – eine kaum verortbare Position auf dem Spektrum der Anthropomorphisierung einnimmt. Auffallend ist zudem, dass die Erzählungen den temporären Wechsel in eine nicht-menschliche Sicht keineswegs kategorisch ausschließen. Im zweiten Band *Blutrote Provence* ertappt eine Krähe aus der Luft einen Mörder *in flagranti*. Die zunächst von außen geschilderten Bewegungen des Vogels kippen zwischenzeitlich in eine Innensicht, sodass Leser\*innen eindeutig Einblick in die Empfindungen des Vogels erhalten (vgl. Lagrange 2017: 7-10).

<sup>10</sup> Tyson entspricht damit gänzlich dem ‚diegetischen‘ Tier, welches als Teil der erzählten Welt existiert (vgl. Borgards 2012: 90f.).

Nicht nur auf dieser Ebene unterscheidet sich Tyson von einem Großteil literarischer Hunderepräsentationen – auch in Hinblick auf andere Eigenschaften, die Hunden gemeinhin zugeschrieben werden, fällt er gewissermaßen aus dem Raster. Menschliche Figuren sprechen Tyson, der als Mops qua biologischer Klassifikation als Vertreter des gemeinen Haushundes gilt, bestimmte hundespezifische Fähigkeiten und Eigenschaften ab. So erntet er den Spott anderer Figuren, deren Aussagen immer wieder auf körperliche Einschränkungen verweisen, wenn Albin mit der Bemerkung konfrontiert wird, dass sein „[...] Wachhund etwas klein geraten ist“ (Lagrange 2016: 246).

Anatomisch unterliegt Tyson als Angehöriger einer u.a. gemäß ästhetischen Idealen geformten Hunderasse Einschränkungen, die ihn in besonderem Maße von Albin abhängig machen. Aufgrund seiner geringen Größe ist er etwa unfähig, selbstständig den Kofferraum von Albins Auto zu besteigen und zu verlassen, da „es [...] sich in der Praxis herausgestellt [hatte], dass der SUV recht hoch und ein Mops aus anatomischen Gründen nicht in der Lage war, in den Kofferraum zu springen“ (Lagrange 2016: 44f.). Auch sein „Stummelschwanz“ (Lagrange 2018: 354) – eines der wesentlichen hündischen Kommunikationsmittel – ist aufgrund seiner Züchtung lediglich ein Rudiment, sodass er „mit dem Schwanz – oder vielmehr dem Hintern – wedelte“ (Lagrange 2016: 242).

Während eine eindeutige Anthropomorphisierung auf der einen Seite ausbleibt, wird Tyson auf der anderen Seite ‚decaninisiert‘, wobei die Möglichkeiten zu einer derartigen Ästhetisierung bereits in der kulturellen Entwicklung der Hunderasse ‚Mops‘ angelegt sein dürften:

Seit seiner Einführung, Etablierung und mehrfachen Reanimierung in Europa ist der Mops so etwas wie der natürliche Ausweis totaler Künstlichkeit. Nichts an ihm erscheint uns *comme il faut*, keine seiner Eigenschaften wirkt zweckmäßig im Sinne einer natürlichen Ordnung – weder seine viel zu kurzen Beine noch sein gebärnunfreudiges Becken noch sein röchelnder Atemapparat [...]. (Teutsch 2015: 12; Hervorh. im Original)

Eine gegenläufige Bewegung lässt sich im Übrigen mit Blick auf die menschlichen Figuren beobachten. Über Zoomorphismen, die als „Zuschreibung[en] tierischer oder tierhafter Eigenschaften auf einzelne Menschen oder eine Gruppe von Menschen“ beschrieben werden können (Kremer 2012: 366), werden die Menschen den nicht-menschlichen Tieren angenähert – etwa wenn sich „Albins Nackenhärchen [...] auf[stellten]“ (Lagrange 2016: 206) oder es heißt: „Albin schnüffelte am Kaffee“ (Lagrange 2016: 34). Auf ähnliche Weise lassen sich die zahlreichen Tiermetaphern und -vergleiche einordnen. Im Gegensatz zu Tyson, der als eines der wenigen ‚diegetischen‘ Tiere nicht auf seine Zeichenhaftigkeit reduziert ist, finden andere Tiere immer wieder in Form von Tropen Eingang in die Texte, sodass sie im Wesentlichen als ‚semiotische‘ Tiere lesbar werden.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Im Gegensatz zu den diegetischen Tieren (vgl. Fußnote 10) zeichnen sich semiotische Tiere insbesondere durch ihre Zeichenhaftigkeit aus: „Bei den semiotischen Tieren geht es um stellvertretende Redeweisen. Ein Tiername wird benutzt, um etwas anderes als ein Tier zu bezeichnen“ (Borgards 2012: 89).

Diese Tiermetaphern, also „Äußerung[en], die einem menschlichen Individuum oder einer Gruppe von Menschen in übertragener Bedeutung tierische oder tierhafte Eigenschaften als Ähnlichkeit zuschreib[en] bzw. das Individuum oder die Gruppe mit Tieren oder Tierhaftem bildlich gleichsetz[en]“ (Kremer 2012: 365), erfordern aufgrund ihrer Beschaffenheit eine gesteigerte Partizipation im Leseprozess. So wird den Rezipient\*innen die Aufgabe zuteil, das obligatorische „gemeinsame Dritte zweier verschiedener Gegenstände oder Sachverhalte“ (Kremer 2012: 368) zu identifizieren, um die Gemeinsamkeit wiederum auf die beiden übrigen Bestandteile zu übertragen.

Betrachtet man die ‚tropischen Tiere‘ nun genuin semiotisch, fällt auf, dass der Prozess der semiotischen Ausdeutung trotz der Bezugnahme auf miteinander verwandte oder gar identische nicht-menschliche Tierbezeichnungen in Abhängigkeit der Äußerungsumstände in stark voneinander abweichende Richtungen verlaufen kann. So beschreibt sich ein Täter im zweiten Band mit folgendem Bild selbst:

Er war gegen ein hohes Lösegeld freigelassen worden, aber ein Teil von ihm war immer noch gefangen wie ein Leopard im Käfig. Ein Käfig, dessen Tür Grévais manchmal öffnen musste, um die Bestie rauszulassen. (Lagrange 2018: 179)

Der eingesperrte Leopard im Käfig, der darüber hinaus mit der ‚Bestie‘ gleichgesetzt wird, teilt mit der Figur das dringende Verlangen, auszubrechen und von Zeit zu Zeit seinen Veranlagungen nachzugehen. Derartige Bedeutungszusammenhänge, die je nach Ausprägung mehr oder weniger Interpretationsleistung bedürfen, gibt es in nahezu allen Bänden der Reihe.<sup>12</sup>

Entgegen dieser Verknüpfung der Komponenten Raubtier – Bestie – Triebhaftigkeit gibt es wiederum Textstellen, die das Abrufen deutlich positiverer Konnotationen erforderlich machen. So wird in folgender Sequenz die Triebhaftigkeit des Raubtiers als Legitimation für ein – zumindest in diesem Kontext – erwünschtes Verhalten herangezogen, wenn Albin seiner Kollegin zu erklären versucht:

„Wir sind beide wie Raubtiere im Käfig. Wenn wir Blut riechen, werden wir aufmerksam. Wir können nichts dagegen tun, weil wir so sind, wie wir sind. Tyson wird nervös, wenn er Wurst wittert. Unser Trigger ist ein anderer, aber es funktioniert ähnlich. Es steckt in den Genen. Raubtiere sind einfach nicht für Käfige geschaffen.“ (Lagrange 2017: 48)

Der Freiheitsdrang des eingesperrten Tiers wird hier als entschuldigende Begründung hervorgebracht, ‚das Böse‘ zu verfolgen. Entgegen der Beobachtung, dass Tiermeta-

<sup>12</sup> „Es gibt dort draußen Menschen, die sind Bestien[.]“ (Lagrange 2016: 221); „Aus dem Verkehr ziehen und bestrafen musste man sie alle, und niemand, wirklich keiner, war davor gefeiert, selbst zum Tier zu werden, wenn die Umstände entsprechend waren.“ (Lagrange 2016: 221); „Sie hatte einen Menschen ermordet. Gott, sie hatte ein Leben genommen – so schnell ging es also. So rasch mutierte man von einem menschlichen Wesen zu einem Tier, dessen Überlebensinstinkte nicht vor dem Töten zurückschrecken“ (Lagrange 2018: 173).

phern und -vergleiche oftmals zur Diffamierung menschlicher Individuen oder Gruppierungen herangezogen werden (vgl. Kremer 2012; Mathias 2022), erfordert die durch die Tropen vorangetriebene ‚Dehumanisierung‘ (vgl. Kremer 2012: 367) hier eine interpretative Flexibilität, welche die nicht-menschlichen Tiere und die Menschen zwar in ein enges, aber doch nicht eindimensional-wertendes Verhältnis zueinander setzt: Wie der sprechende Hund Tyson, der sich einer vereindeutigenden Anthropomorphisierung entzieht, dem zugleich jedoch auch hundespezifische Eigenschaften abgesprochen werden, nähern sich die menschlichen Figuren den tierischen an, wobei die Vergleichssubjekte hier einer variablen und stets vom Kontext abhängigen Bewertung unterliegen. Dieses auf vielfache Weise markierte ‚Dazwischen‘ ist nicht nur für die posthumane Ästhetik, sondern auch den zeitgenössischen Kriminalroman stilbildend.

### Fazit

Die Betrachtung des aus Albin Leclerc und Mops Tyson bestehenden Mensch-Hund-Teams zeigt, dass sowohl die Beschreibungen der beiden Ermittler als auch ihre Interaktion miteinander spezifische Funktionen für die Erzählung erfüllen. Die Figuren komplettieren sich gegenseitig und können nur gemeinsam zur Lösung ihrer Fälle kommen, denn wie

in der klassischen öffentlichen Erscheinungsform der modernen Hundehaltung, in der „Herr und Hund“-Dyade, [optimiert] das Hunde-Mensch-Gespann durch eine meist hoch-individualisierte Mensch-Tier-Symbiose die „gemeinsame“ Interaktion mit der Umwelt [...]. Das sich als „Ich und mein Hund“ konstituierende „Wir“ präsentiert sich als eine species-übergreifende Sozialeinheit eigener Geltung, in der dem Hundepartner physische und psychische Handlungsmöglichkeiten zugeschrieben werden, die sich auch der menschliche Symbiosepartner als verbesserte und anders nicht zu generierende Interaktionschancen zurechnet. Der Nicht-Nutzhund fungiert als eine Art organische Sozialprothese des Menschen; er erweitert den Aktions- und Wahrnehmungs-Radius des ihn (in mehr als einem Sinn) „haltenden“ Menschen. (Landkammer 2017: 230)

Es ist diese Symbiose, die Albin und Tyson von ‚klassischen‘ Ermittler\*innenduos im Kriminalroman unterscheidet, in deren Darstellung es zumeist darum geht, den\*die leitende\*n Ermittler\*in, d.h. die Hauptfigur, in Abgrenzung zu seinem\*seiner Begleiter\*in als besonders schlau und allen anderen überlegen darzustellen, während der\*die Assistent\*in für ‚das Grobe‘ bzw. körperliche Herausforderungen zuständig ist (vgl. Hanaukska 2018: 221-223). Dennoch verkehren die Erzählungen die tradierte Figurenkonstellation nicht einfach ins Gegenteil; vielmehr stellen sie die bestehenden Kategorien ‚Mensch und Tier‘ bzw. ‚Ermittler und Adlatus‘ durch sich abzeichnende Auflösungs- und Entgrenzungstendenzen infrage. Besonders mit Blick auf die Rezipient\*innen zeichnet sich dadurch eine Ästhetik ab, die von Unsicherheiten und Mehrdeutigkeiten geprägt ist.



Somit lässt sich der Regiokrimi – bzw. spezifischer – der Provencekrimi als Chi-märe der (Sub-)Kulturen fassen, die in Teilen der Erzählungen die lokalspezifische Konformität etablierter Protagonist\*innenstereotype, traditioneller Speisebräuche sowie überspitzt-homogener Entwürfe repräsentierter Gesellschaften dekonstruiert (vgl. Bartosch 2016). Die umsatzstarken Texte erweisen sich dementsprechend über die eigene Handlungsregion hinaus als wirkmächtig, wenn es darum geht, langjährig tradierte Einteilungen neu zu modellieren.

## Literatur

- Bartosch, J. (2016). Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz. Zwei Grundtypen des Provinzkrimis. *Germanica*, 58. Abgerufen von <http://journals.openedition.org/germanica/3212>.
- Bhabha, H.K. (2000). *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Birrer, S. (2001). *Die literarische Tradition der Hundedialoge. Kynologische Betrachtungen am Rande der Literaturgeschichte*. In dies. (Hrsg.), *Katz & Hund literarisch* (S. 87-99). Zürich: Verl. Neue Zürcher.
- Borgards, R. (2012). *Tiere in der Literatur – Eine methodische Standortbestimmung*. In H. Grimm & C. Otterstedt (Hrsg.), *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz* (87-118). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Borgards, R. (2017). *Ein ‚animal reading‘ der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. (‚Katze und Maus in Gesellschaft‘, ‚Der Hund und der Sperling‘, ‚Der Zaunkönig und der Bär‘)*. In H. Lox & S. Lutkat (Hrsg.), *Macht und Ohnmacht. Erfahrungen im Märchen und im Leben. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen* (S. 49-71). Krummwisch: Königsfurt-Urania.
- Borgards, R. (2019). *‚Wie in Verzweiflung stürzten Beide aufeinander los!‘ Büchner’s Lenz is Encountering a Cat*. In A. Böhm & J. Ullrich (Hrsg.), *Animal Encounters. Kontakt, Interaktion und Relationalität* (S. 85-99). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Bühler, J. & Langer, S. (2018). *Untersuchung/ Ermittlung*. In S. Düwell, A. Bartl, C. Hamann & O. Ruf (Hrsg.), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien* (S. 201-205). Stuttgart: J.B. Metzler.
- DeMello, M. (2012). *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.
- Genette, G. (2010). *Die Erzählung* (3. durchg. u. korr. Aufl.). Stuttgart, Paderborn: W. Fink.
- Hanauska, A. (2018). *Begleiter des Detektivs*. In S. Düwell, A. Bartl, C. Hamann & O. Ruf (Hrsg.), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien* (S. 221–223). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Haraway, D.J. (2016). *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Berlin: Merve.
- Harel, N. (2013). *Investigations of a Dog, by a Dog. Between Anthropocentrism and Canine-Centrism*. In M. DeMello (Hrsg.), *Speaking for animals. Animal Autobiographical Writing* (S. 49-59). New York u.a.: Routledge.
- Jacobs, J. (2018a). Separation Anxiety: Canine Narrators and Modernist Isolation in Woolf, Twain, and Panizza. *Literatur für Leser: Special Issue ‚LiteraTier‘*, 33 (3), 153-168.
- Jacobs, J. (2018b). *The Grammar of Zoopoetics. Human and Canine Language Play*. In K. Driscoll & E. Hoffmann (Hrsg.), *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement* (S. 63-79). Cham: Palgrave Macmillan.

- Jakob, H.-J. (2014). Tiere im Text. Hundedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von ‚Human-Animal Studies‘ und Erzählforschung. *Textpraxis*, 8 (1). Abgerufen von <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/hans-joachim-jakob-tiere-im-text>.
- Kremer, A. (2012). *Die ‚Ratte‘ Mensch. Pejorative Tiermetaphern als riskantes Sprachmittel*. In K.P. Knutson, S. Kvam, P. Langemeyer, A. Parianou & K. Solfjeld (Hrsg.), *Narrative des Risikos. Interdisziplinäre Beiträge* (S. 364-393). Münster: Waxmann.
- Lagrange, P. (2016). *Tod in der Provence. Ein Fall für Albin Leclerc*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Lagrange, P. (2017). *Blutrote Provence. Ein Fall für Albin Leclerc*. Frankfurt a. M.: Fischer Scherz.
- Lagrange, P. (2018). *Mörderische Provence. Ein neuer Fall für Albin Leclerc*. Frankfurt a. M.: Fischer Scherz.
- Lagrange, P. (2019). *Schatten der Provence. Ein neuer Fall für Albin Leclerc*. Frankfurt a. M.: Fischer Scherz.
- Lagrange, P. (2020a). *Düstere Provence. Ein neuer Fall für Albin Leclerc*. Frankfurt a. M.: Fischer Scherz.
- Lagrange, P. (2020b). *Eiskalte Provence. Ein neuer Fall für Albin Leclerc*. Frankfurt a. M.: Fischer Scherz.
- Landkammer, J. (2017). *Der Hund zwischen Mensch und Mensch: Vermittler, Dritter, Kyniker*. In N. Burzan & R. Hitzler (Hrsg.), *Auf den Hund gekommen. Interdisziplinäre Annäherung an ein Verhältnis* (S. 229-249). Wiesbaden: Springer.
- Lind, M. (2022). *Von Menschen, Tieren und Maschinen. Die sprachliche Aushandlung ontologischer Grenzziehungen, Grenzüberschreitungen und Grenzverwischungen*. In dies. (Hrsg.), *Mensch – Tier – Maschine. Sprachliche Praktiken an und jenseits der Außengrenze des Humanen* (S. 9-24). Bielefeld: transcript.
- Mathias, E.A. (2022). *Tiermetaphern zur Diffamierung queerer Menschen. Beispiele gruppenbezogener Hasssprache in YouTube-Kommentaren*. In M. Lind (Hrsg.), *Mensch – Tier – Maschine. Sprachliche Praktiken an und jenseits der Außengrenze des Humanen* (S. 149-162). Bielefeld: transcript.
- Nübling, D. (2022). *Linguistische Zugänge zur Tier/ Mensch-Grenze*. In M. Lind (Hrsg.), *Mensch – Tier – Maschine. Sprachliche Praktiken an und jenseits der Außengrenze des Humanen* (S. 27-76). Bielefeld: transcript.
- Richter, M. (2018). *Mopshöhle. Ein neuer Fall für Holmes und Watson*. Berlin: Ullstein.
- Schneider, A.K.E. (2022). *Übergriffige Sprache. Die Dekonstruktion des animalischen Subjekts im interspezifischen Dialog*. In M. Lind (Hrsg.), *Mensch – Tier – Maschine. Sprachliche Praktiken an und jenseits der Außengrenze des Humanen* (S. 229-244). Bielefeld: transcript.
- Stralla, M. & Sulzbacher, B. (2021). „Alles Lüge!“ Zum Diskurs über wölfische Migration in Cay Rademachers *Verlorenes Vernègues*. *Tierstudien*, 9 (19), 113–122.
- Suchoff, D. (2020). *Heretical Canines: Kafka's ‚Forschungen eines Hundes‘ (Investigations of a Dog)*. In G. Sharvit & W. Goetschel (Hrsg.), *Canonization and Alterity: Heresy in Jewish History, Thought, and Literature* (S. 175-193). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Tannen, D. (2004). Talking the Dog: Framing Pets as Interactional Resources in Family Discourse. *Research on Language and Social Interaction*, 37 (4), 399–420.
- Teutsch, K. (2015). *Der Mops. Kulturgeschichte eines Gesellschaftshundes*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Ziolkowski, T. (1983). *Varieties of Literary Thematics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

MARLIS HEYER

## VIELARTIGE KOMPLIZ\*INNEN – POSTHUMANE „PARTNERS IN CRIME“ BEI OLGA TOKARCZUK UND SAŠA STANIŠIĆ

**ABSTRACT:** Um über Beziehungen zwischen Menschen und mehr-als-menschlichen Anderen nachzudenken, sind post-anthropozentrische Werkzeuge nötig. Alternative Modelle von Kollektivität müssen von vornherein auf heterogene Akteur\*innen ausgelegt sein, um den interspezifischen Verwobenheiten und Interdependenzen unserer postmodernen Welt gerecht zu werden. In Saša Stanišićs Erzählung *Fallensteller* und in Olga Tokarczuks Roman *Der Gesang der Fledermäuse* gehen menschliche und mehr-als-menschliche Protagonist\*innen außergewöhnliche Beziehungen miteinander ein. Diese werden hier unter Zuhilfenahme von Gesa Ziemers Theorie zu Kompliz\*innenschaft als Multispecies-Kompliz\*innenschaften analysiert. Dieser neue Blick auf mehr-als-menschliche Zusammenarbeit soll über die Literaturwissenschaft hinaus die Möglichkeit bieten, vielartige Kollektive zu erforschen.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Multispecies Ethnography; Kompliz\*innenschaft; Kollektivität; Anthropozentrismus; Tokarczuk; Stanišić

### DIVERSE ACCOMPLICES – POSTHUMAN “PARTNERS IN CRIME” WITH OLGA TOKARCZUK AND SAŠA STANIŠIĆ

**ABSTRACT:** Post-anthropocentric tools are needed to think about relations between humans and more-than-human others. In order to meet the challenges of the interspecific entanglements and interdependencies of a postmodern world, alternative models of collectivity must be designed from scratch with heterogeneous actors in mind. In Saša Stanišić's narrative *Fallensteller* [*Trapper*] and Olga Tokarczuk's novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, human and more-than-human protagonists engage in extraordinary relationships with each other. These are analyzed here based on Gesa Ziemer's theoretical work on complicities as 'multispecies complicities'. This new perspective on more-than-human collaborations aims to go beyond literary studies to explore multispecies collectives.

**KEYWORDS:** multispecies ethnography, complicity, collectivity, Anthropocentrism, Tokarczuk, Stanišić

---

Marlis Heyer, Universität Würzburg, marlis.heyer@uni-wuerzburg.de

Es war keine Lüge, wenn ich immer wieder versuchte,  
 euch weiszumachen, dass die Tiere sich  
 an den Menschen rächen. Es war ja tatsächlich so –  
 ich war bloß ihr Instrument.

Tokarczuk 2011: 331

Die Mausefalle hat die Mäuse nicht interessiert.  
 Die Mausefalle hat die Menschen interessiert.

Stanišić 2016: 190

## Posthumanes Denken braucht Werkzeuge

Die Trennung von Natur und Kultur und in dieser Logik auch die Trennung von Menschen und anderen Tieren sind die philosophischen Grundpfeiler dessen, was wir Moderne nennen. Bruno Latour, französischer Soziologe und Wissenschaftsforscher, hat dieses Konstrukt in seinem Werk *Wir sind nie modern gewesen* (1998) analysiert. Der schon im Titel anklingende springende Punkt hierbei ist aber, dass genau diese Trennung keinesfalls erfolgreich war und endgültig ist. Nein, stattdessen, so schreibt Latour, ist zu ihrer Aufrechterhaltung permanente Reinigungsarbeit notwendig. Nur so bleibt unsere anthropozentrische Welt in ihren Fugen, nur so machen unsere Logiken einen Sinn. Diese Logiken basieren zu einem zentralen Teil darauf, dass wir *eine* – bezeichnenderweise unsere eigene – Spezies zum Mittelpunkt und Maßstab allen Lebens und aller nicht-belebten Dinge gemacht haben. Menschliche Bedürfnisse und Interessen sind in den sogenannten modernen Gesellschaften Antrieb des Handelns, sie sind Grundlage der Werte, auf die sich diese Gesellschaften verständigt haben und die sie in Gesetzen und anderen Regelwerken verankern.

Im Zuge der „anthropogenen Mehrfachkrisen“ (Peselmann & Fenske 2020: 10), die vornehmlich aus dem Handeln westlicher Gesellschaften resultieren, in denen sich aber der ganze Planet befindet, werden seit einigen Jahrzehnten verstärkt menschliche Stimmen laut, die das Denken und Handeln über menschliche Interessen hinaus einfordern, zum Teil sogar juristisch einklagen (vgl. etwa Setzer & Highman 2021, Fiebig 2021). Das schlägt sich auch in den verschiedenen Wissenschaften nieder, und in den Kulturwissenschaften zeugt die Ausprägung so verschiedener Zweige wie Human-Animal Studies, Green Cultural Studies, Blue Humanities oder – für mich als Europäische Ethnologin fachlich besonders relevant – Multispecies Ethnography und Anthropology beyond Humanity von diesem Wandel.

Doch Forschen über den Menschen, über das Menschliche hinaus – wie geht das eigentlich? Im Nachdenken und Schreiben<sup>1</sup> über Beziehungen zwischen menschlichen

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz verortet sich im Rahmen meines Dissertationsprojektes über Narrationen und Narrative der Wolfsrückkehr in der Bundesrepublik Deutschland. Die zugrundeliegende Forschung wurde von der

und anderen Tieren stoße ich immer wieder an Grenzen: Grenzen, die die Begrifflichkeiten und Konzepte, mit denen ich als Europäische Ethnologin und Multispecies-Ethnografin arbeite, in sich tragen. Die meisten der Konzepte, die uns als Handwerkszeug zur Verfügung stehen, wurden im Nachdenken über zwischenmenschliche Beziehungen entwickelt, und auch die ethnografische Methodik ist auf das Forschen mit Menschen zugeschnitten. Dort, wo andere Entitäten mitgedacht wurden, sind die Ansätze oft philosophisch, ontologisch oder ethisch und verharren im Abstrakten. Mir als Empirikerin, die sich mit konkreten Alltags- und Lebenswelten auseinandersetzt, hilft das nur bedingt weiter.

Modelle, die das gemeinsame Wirken und (Inter-)Agieren verschiedenartiger Entitäten beleuchten, bleiben oft stumm darüber, wie die unterschiedlichen Akteur\*innen sich jeweils einbringen. Das Netzwerk bildet als Ganzes mit seinen Verbindungen mehr als die Summe seiner Knotenpunkte, und doch scheint jede\*r Akteur\*in an einem starren Platz zu verharren. Die Vielartigkeit der Akteur\*innen ist im Netzwerkbegriff, anders als bei anderen Kollektivkonzepten, vor allem durch die Akteur-Netzwerk-Theorie mit angelegt und etabliert (Belliger & Krieger 2006, Latour 2014). Doch gerade Latours Ansatz einer radikal symmetrischen Anthropologie kann hier auf die falsche Fährte führen; scheint Symmetrie doch auch Gleichheit zu implizieren. Gleichheit ist in Multispecies-Beziehungen weder artlich, körperlich, noch in Hinsicht auf Fähigkeiten des gegenseitigen Verstehens gegeben. Es ist hilfreich, sich diesen Beziehungen mit Donna Haraways Begriff der *significant otherness* zu nähern, um die Anderen in ihrem Sein, aber auch in ihrer machtvoll strukturierten Beziehung zu ihrer Umwelt anzuerkennen. Erst diese Anerkennung ermöglicht „vulnerable, on-the-ground work that cobbles together non-harmonious agencies and ways of living that are accountable both to their disparate inherited histories and to their barely possible but absolutely necessary joint futures“ (Haraway 2003: 7). Der bewusste Umgang mit Differenz, mit signifikanter (im Doppelsinn von bedeutungsvoll und wesentlich) Andersartigkeit führt zu einem erweiterten Spektrum der Möglichkeiten und neuen Modi des Zusammenarbeitens – perfekte Voraussetzungen für eine erfolgreiche Kompliz\*innenschaft, ein Handlungskollektiv, das Gesa Ziemer wie folgt umreißt:

Komplizenschaft lebt von einer Doppelstruktur aus einerseits illegalem, destruktiven Handeln, das aber andererseits auch konstruktive, energetische bis glamouröse Züge in sich trägt. Fälle von Komplizenschaft lösen, obwohl sie kriminell sind, oft trotzdem so etwas wie Bewunderung und Verständnis aus, was Filme, Bücher und alltägliche Geschichten in Tageszeitungen widerspiegeln. [...] Solche Fälle verweisen auf die Kraft des Kollektiven, die qua Komplizenschaft etwas Unmögliches möglich gemacht hat, was Einzelpersonen nicht zustande gebracht hätten. Besonders an solchen Plots ist, dass sich hier tendenziell eher Schwache kompromisslos verbünden, weshalb diese Täter – oft romantisch überhöht – durchaus sympathisch wirken können. Das

---

Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert; das Projekt „Die Rückkehr der Wölfe. Kulturanthropologische Studien zum Prozess des Wolfsmanagements in der Bundesrepublik Deutschland“ wird von Prof. Dr. Michaela Fenske geleitet.

Illegale dieser Handlungsform zeichnet sich durch Grenzüberschreitung aus – sei diese juristisch, sozial, ästhetisch oder ökonomisch gedacht. (Ziemer 2013: 11)

Warum Kompliz\*innenschaft? Für meine Forschung bin ich auf der Suche nach einem Beziehungsbegriff, der sich von herkömmlichen Konzepten wie Freundschaft, Teamarbeit oder Kollegschaft, aber auch Netzwerk unterscheidet. In diesen stehen die Akteur\*innen oft auf einer Stufe, sind sich ähnlich, arbeiten offensichtlich zusammen. Ihre Verbindungen untereinander lassen sich greifen, definieren – schon allein, weil sie im gesellschaftlichen und diskursiven Rahmen abgesichert sind. Mich interessiert hingegen eine Form des Zusammenwirkens und -arbeitens, die weder symmetrisch noch im klassischen Sinne organisiert oder gar institutionalisiert ist. Bei Ziemer, Professorin für Kulturtheorie, wurde ich fündig: Sie hatte selber nach einer Möglichkeit gesucht, Arbeitsbeziehungen treffender zu analysieren, nachdem sie mehrmals das Auseinanderbrechen sehr enger Kollegschaft nach Erreichen eines Zieles erlebt hatte. Ihre eigene Verwechslung der Struktur mit Freundschaft brachte sie dazu, sich nach anderen Strukturbegriffen umzusehen und schließlich in der Kompliz\*innenschaft ein geeignetes Analysetool zu finden (Kaiser & Ziemer 2014). In ihrem gleichnamigen Buch, das Kompliz\*innenschaften in Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft untersucht und dabei den Begriff erprobt, schreibt Ziemer:

Inwieweit ist dieser [Begriff] nun geeignet, um solche affektiven und gleichzeitig kreativen, aber immer temporären gemeinsamen Arbeitspraktiken zu analysieren? Fluide Formationen mit wechselnden und auch gegensätzlichen Akteuren zeichnen eine extrem fragile Form von Sozialität nach, die am Rande dessen liegt, was man klassischerweise unter Gesellschaft versteht. Die sie konstituierende Flüchtigkeit muss jedoch kein nachteiliger Ausnahmestand, sondern kann ebenso eine Lebensrealität sein, die alternative Kollektivbildung erst ermöglicht. (Ziemer 2013: 10)

Ziemer denkt Kompliz\*innenschaft menschlich, sie untersucht Formen der Zusammenarbeit in kreativen, oftmals prekären Arbeitsfeldern. Doch die von ihr beschriebene Flüchtigkeit, den Hang zur Liminalität, das Ausloten der Zusammenarbeit ‚am Rande‘ sowie die oben zitierte, Kompliz\*innenschaften oftmals charakterisierende Grenzüberschreitung laden regelrecht dazu ein, mutig über Spezies-Grenzen hinweg nach Kompliz\*innenschaft zu suchen. Nicht außer Acht zu lassen ist dabei die ganz besondere Konnotation, die der Begriff mit sich bringt: Kompliz\*innenschaft ist ein Begriff aus dem Strafrecht, und Kompliz\*innen sind in erster Linie durch die gemeinsame Täter\*innenschaft miteinander verflochten [com – plectere]. Ziemer schreibt: „Komplizenschaft heißt *Mittäterschaft* und definiert sich aus dem Strafrecht heraus als Dreischritt von Entschlussfassung, Planung und Durchführung der Tat.“ (Ziemer 2013: 10). Einen interessanten Punkt hierbei hebt Theresa Elze hervor, die sich ebenfalls mit Ziemers Konzept Beziehungsgeflechte rund um die US-amerikanisch-mexikanische Grenze anschaut. Sie schreibt in ihrem Buch *Die umkämpfte Linie* zu dem Begriff: „Er behandelt den Grad der Schuld, die dem Mittäter zukommt, der, so die

Annahme, mitschuldig ist, da er die Tat positiv beeinflusst.“ (Elze 2015: 33) Mir gefällt diese Formulierung, da der Grad der Mittäter\*innenschaft hier sehr niedrigschwellig ist und somit keine expliziten und aus menschlicher Perspektive eindeutig verstehbaren Äußerungen erfordert – ein Faktum, an dem das Mitdenken von Anders-als-Menschlichen sonst oft scheitert. Wenn wir nur menschliches Handeln als bewusstes Handeln, nur menschliche Sprache als differenziertes Verständigungsmittel werten, messen wir die Welt an unseren beschränkten Verständnismöglichkeiten, nicht an ihren genuinen Fähigkeiten. Zu einer posthumanen Ästhetik gehört demnach zweifelsohne, eine Offenheit für Andersartiges zu üben – sei es praktisch im Denken, Fühlen, Wissen und Handeln, oder hinsichtlich dessen, was wir unter diesen Begriffen verstehen.

Da fiktionale Texte eine Offenheit zulassen, die wissenschaftlichen Analysen abgeht, erlauben sie einen experimentellen Umgang mit Grenzverschiebungen. Als möglicher Modus eines Erkenntnisprozesses können belletristische, poetische oder essayistische Werke akademisch errichtete Barrieren spielerisch unterlaufen und das Denken befreien. In den zwei Texten, die ich in diesem Aufsatz näher beleuchte, kommen posthumane Ästhetiken einer besonderen Qualität zum Tragen. Hier gehen menschliche und andere Tiere Verbindungen ein, die nur möglich sind, indem/ wenn die in unseren Gesellschaften geltenden Kategorien von bspw. Recht, Sprache, Verwandtschaft und Möglichem außer Kraft gesetzt werden. Olga Tokarczuk und Saša Stanišić konfrontieren Leser\*innen der zwei hier behandelten Werke mit menschlichen Protagonist\*innen, die sich mit Andersartigen verbinden, verbrüdern/ -schwestern, einen Pakt eingehen. Sie brechen dabei mit normierten Vorstellungen, unterwandern gesellschaftliche Richtlinien, irritieren, faszinieren und provozieren. Indem diese Beziehungen eingegangen werden, aber auch in den konkreten Handlungen dieser heterogenen Akteur\*innengruppen liegt ein subversives Potenzial, das Sprengkraft hat.

Je nach Werk und Stil der Autor\*in werden dabei auch Artgrenzen aufgelöst, sprechen Tiere in menschlicher Sprache, handeln Menschen in tierlichem Auftrag. Die Heterogenität der an diesen Handlungskollektiven Beteiligten geht dabei aber nicht verloren! Und so bleiben auch Art und Grad der Teilhabe, der Einmischung, verschieden. Ich finde in beiden Texten ein in sich heterogenes Handlungskollektiv vor, bei dem alle Akteur\*innen auf unterschiedliche Weise und auch unterschiedlich stark involviert sind. Anders als im Netzwerk sind alle Beteiligten aus eigenem Antrieb in das Kollektiv eingebunden, sie handeln bewusst und kooperieren. Subversiv ist nicht das Handlungsziel allein, sondern auch die Heterogenität der Gruppen, die sich von normierten oder diskursiven (Un-)Möglichkeiten nicht einschränken lässt. Denn, und das verbindet beide literarische Texte, den menschlichen Protagonist\*innen, die nicht Teil dieser Gruppen sind, erschließen sich die speziellen Formen der Kommunikation, die zugrundeliegenden Ethiken, die das Kollektiv teilt, nicht. Stattdessen werden die menschlichen Kompliz\*innen von ihren Mitmenschen als Außenseiter, Asoziale, Verrückte etc. wahrgenommen, deren Handeln ebenso wie dem Handeln der Tiere Sinn abgesprochen wird. Sie bewegen sich an der Grenze des Akzeptablen, doch gleich-

zeitig macht das das fehlende (empathische und inhaltliche) Verständnis für ihr Tun und die von ihnen geschlossenen Allianzen sie zu so machtvollen, unkontrollierbaren Akteur\*innen. Aus diesem Grunde scheint es mir folgerichtig, diese Kollektive als Kompliz\*innenschaften zu verstehen und entsprechend zu analysieren.

### Fallen für menschliche Bedürfnisse

In Saša Stanišićs Erzählung *Fallensteller* taucht in Fürstenfeld, einem kleinen uckermärkischen Dorf, in dem die Infrastruktur zunehmend wegbricht und nicht einmal der Zigarettenautomat noch funktioniert, eine seltsame Gestalt auf: der Fallensteller. Stanišićs Erzählinstanz spricht größtenteils aus einer Wir-Position heraus und verrät den Leser\*innen alle möglichen Details aus dem Dorfleben, der Dorfgeschichte, aber auch aus den Gefühls- und Gedankenwelten der Protagonist\*innen, changiert irgendwo zwischen auktorial und kollektivstimmig, ohne sich tatsächlich zu erkennen zu geben. Kommt es zu Auftritten des Fallenstellers, dem rätselhaften Fremden, springt die Stimme in Reimform, teils in Prosa, teils in Versen. Mal mystisch, zauberspruchhaft, dann wieder flapsig-salopp wird die Leser\*innenschaft durch die Geschichte geleitet. Als der Fallensteller auf seinen nächtlichen Wanderungen einen Keiler trifft, spielt sich folgende Szene ab:

Halt!

Drüben bei den Lauben! Ein Schnauben! Ein Keiler übt an den Tomaten Rache für den Wildschweinbraten. Der Fremde nähert sich zwischen den Salaten, unverzagt und taff, rote Kernchen glänzen an der Bestie Gewaff, in den Augäpfeln eine Kraft, die Mut nicht braucht.

„Durchlaucht, Ihr habt was an der Schnauze“, die Stimme des Fremden hat manche Kippe geraucht.

„Kriegt man Sauber, Kleener, aber wat is mit deiner Plauze?“, repliziert das Tier, und wären wir nicht wir, wären wir bestürzt: Dass ein Schwein den Menschen einfach so duzt. (Stanišić 2016: 171)

Die Erzählstimme macht hier, im ersten von 19 Teilen, aus denen die Erzählung besteht, bereits klar, dass in ihrer Logik Tiere sprechen können. Die Hierarchien, die unserer Gesellschaftsordnung zugrunde liegen, kennt diese Erzählinstanz, hat sie jedoch nicht verinnerlicht: Das Kriterium, über das es sich zu wundern gilt, ist auch nicht das sprechende Wildschwein, sondern die Ansprache per Du, auf Augenhöhe, die als außergewöhnlich gekennzeichnet wird. Für den Rahmen wird so deutlich, dass im *Fallensteller* geltende Gesellschaftsnormen zu Multispecies-Beziehungen nicht generell außer Kraft gesetzt sind, und die Handlung zeigt das an verschiedenen Stellen – beispielsweise, wenn sich verschiedene Protagonist\*innen zusammenschließen, um zur Wolfs- oder Wildschweinjagd zu blasen. Und doch wird permanent mit gesellschaftlichen Konventionen gebrochen; mal im Stil eines Magischen Realismus, häufig durch die Aushandlung der Beziehung von Menschen und anderen Tieren. So wird in dieser Eingangsszene der



Keiler nicht nur als sprechendes Gegenüber vorgestellt, sondern auch als ein Wesen mit Humor und Rachegeleuten, die ihrerseits auf seine Einbettung in ein soziales Gefüge, sein Bewusstsein für Zusammenhänge hinweisen – warum sonst sollte er jemanden rächen? Der Fallensteller, der als Außenseiter charakterisiert wird, findet seinen Weg hinein ins Zentrum: Gleich zu Beginn spaziert er in die Garage, den Kneipenersatz von Fürstenfelde, um seinen Auftritt dort mit den Worten zu beginnen: „Die Ratten, wenn sie gestatten, sind ein lösbares Problem“ (Stanišić 2016: 177). Dieser Auftakt, der den Protagonisten in die Nähe des überlieferten Rattenfängers zu Hameln rückt, eröffnet das Spiel mit den Fallen; ein Spiel, an dem menschliche und anders-als-menschliche Bewohner\*innen Fürstenfeldes beteiligt sind und dessen Fäden beim Fallensteller zusammenlaufen. Denn dessen Fallen, das wird schnell klar, sind in ihrer Wirkung anders als von den Auftraggeber\*innen erwartet. Zuerst einmal gibt der Fallensteller jedoch eine Kostprobe seiner Kunst, stellt eine Rattenfalle auf, ein seltsames Gebilde, das einer Kirche ähnelt und in dem sogleich eine Ratte verschwindet. Im Anschluss verkündet er, „dass er eine Zeitlang bei uns bliebe und Fallen feilböte für beileibe alle Nöte, nicht nur für das Tier, ‚ich meine alles, alles hier““ (Stanišić 2016: 180). Dass schon diese erste Demonstration ein Fall von Kompliz\*innenschaft ist, lässt Lada die Leser\*innenschaft wissen, ein weiterer zentraler Protagonist der Erzählung. Er war dem Fallensteller als einziger der Dorfbewohner\*innen bereits begegnet und hatte die Ratte bemerkt, die auf dessen Schulter saß.

Später zieht der Fallensteller bei Ladas Eltern, die die Bäckerei des Ortes betreiben, in die Einliegerwohnung. Lada, auf der Suche nach einer guten Geschichte, beschließt, seine Mutter nicht vor dem Betrüger zu warnen, und will ihn erst einmal selbst besser kennenlernen. Dazu wählt er ein ungewöhnliches Mittel. Anstatt den Fallensteller zu beobachten oder anzusprechen, setzt Lada auf seine Sinne:

Schon war er so nah an das Gesicht des Fallenstellers gebeugt [...]. Er zog tief die Luft ein, und der Fallensteller tat es ihm gleich.

Was immens grotesk aussah. Aber ist doch egal, wie etwas aussieht, wenn es was bringt. Lada fand nämlich etwas über den Typen heraus, was er zuvor nicht wusste: Er roch eins a. Er roch nach Raubtier. Lada wusste gleich, nach welchem. (Stanišić 2016: 189)

Was sich anschließt, gleicht einem Pakt: Der Fallensteller reicht Lada die Hand, und der nimmt diese Geste an. Dass dieser menschlichen Übereinkunft durch Handschlag jedoch eine Szene vorausgeht, die so auf eine andere Form des Austauschs, der Annäherung setzt und mit Konventionen bricht, bestärkt nochmals die Grenzverschiebung. Als Leserin erfahre ich nicht, wie der Fallensteller riecht, welches Raubtier sich in seinen Geruchsmolekülen offenbart. Aber es wird deutlich, dass sich hier längst nicht alles über das Sichtbare/ Offensichtliche erklären lässt. Auf den Geruch zu setzen bedeutet auch, gesellschaftliche Konventionen hinter sich zu lassen, keinen Abstand zu wahren, den anderen ganz nah an sich heranzulassen. Geruch entzieht sich dem Verstand, der Kontrolle, dockt an anderen Schnittstellen an, als Worte oder Bilder es können. Er ist

artübergreifend, eine Sprache, die Menschen zu einem großen Teil verlernt haben. Die US-amerikanische Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing schreibt in ihrer Forschung zu Matsutake-Pilzen *Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus* zum Geruch: „Geruch ist die Präsenz des anderen in uns selbst und bei all seiner Lebhaftigkeit schwer zu beschreiben. Er verweist auf Begegnungen – und auf Unbestimmtheit.“ (Tsing 2018: 66) Diese Unbestimmtheit findet sich auch beim Fallensteller wieder, dessen Geruch auf einen Teil seiner Identität verweist, der sich den Augen, vielleicht auch dem Verstand entzieht. Im Geruch überschreitet er die Grenze, die zwischen Menschen und anderen Tieren gezogen wird; sein Geruch verrät etwas, das durch sein Äußeres, seine Kleidung, die Bäcker Zieschke als Verkleidung empfindet (Stanišić 2016: 183), verdeckt bleibt.

Mit dem Handschlag wird auch Lada zum Komplizen, doch diese Komplizenschaft soll hier nicht im Mittelpunkt stehen. Vielmehr geht es darum, wie der Fallensteller Mensch-Tier-Verhältnisse auf den Kopf stellt, indem er mit mehr-als-menschlichen Akteur\*innen zusammenarbeitet. In welchem Verhältnis steht er zu ihnen? Von außen betrachtet stellt er ihnen nach, fängt sie ein, lockt sie in Fallen. Diese können verrückte Formen haben, ästhetisch wertvoller sein als funktional, wie etwa die Mückenfallen, die entlang der Seepromenade aufgehängt werden:

Die Mückenfallen an der Seepromenade baumelten an den Eschen bunter als Libellen. Mücken fingen sie nicht, aber sie gaben uns das feierliche Gefühl von Weihnachtsschmuck im Sommer, und da wir Weihnachtsschmuck nicht mal zu Weihnachten draußen anbrachten, zählte das doppelt. Wir flanieren unter den Fallen auch mal einfach so, in Grüppchen sogar. Überhaupt kehrte die Vokabel ‚flanieren‘ mit dem Fallensteller in unseren Wortschatz zurück, und wie schön ist das denn bitte in einem Landkreis mit 14,3 % Jugendarbeitslosigkeit? (Stanišić 2016: 238-239)

Statt Mücken locken die Fallen Fürstenfelder\*innen, verwandeln sie in Flaneur\*innen. Von Bäckerin Zieschke, die sich sehr für ihren neuen Untermieter interessiert und ihn um Hilfe bittet, um die Mäuse in der Backstube loszuwerden, verlangt er Käse. Als er diesen bekommt, isst er ihn selbst, steckt nur das leere Papier in die Falle, wo es knistert und die Falle in einen „Hotspot“ (Stanišić 2016: 190) verwandelt. Auf Frau Zieschkes Frage nach seiner Expertise antwortet der Fallensteller kryptisch, „Mit Tieren habe er schon was am Hut, er kenne einzelne relativ gut“ (Stanišić 2016: 185) – was das genau bedeutet, davon machen sich Leser\*innen im Laufe der Erzählung ihr eigenes Bild. Der Fallensteller tritt bis zum Schluss als ambivalente Figur auf: ein bisschen magisch, ein bisschen verwahrlost, außenstehend, rätselhaft. Wem er Gutes, wem Böses will, zeigt sich erstmals deutlicher, als er von Torben Polle, dem Vater des neunjährigen Patrick, einen Auftrag bekommt. Polle möchte vom Fallensteller eher ein Schauspiel als eine tatsächliche Fangbemühung; durch eine untaugliche (weil leer bleibende) Falle soll bewiesen werden, dass Patricks Hamster tot ist. Dieser ist ob des Verlusts untröstlich, verweint, der Vater genervt und abschätzig. Der Fallensteller schlägt seinem Auftraggeber ein Schnippchen, verkündet: „Im Allgemeinen muss bei mir nur jener weinen [...] der es ganz und gar verdient“ (Stanišić 2016: 198). Ein Hamster (wer weiß, welcher)

läuft mit der fahrbaren Falle zu Patrick nach Hause und Polle selbst kriegt eine Tracht Prügel verpasst. Das verleitet zu dem Schluss, der Fallensteller verbünde sich mit den Schwächeren, Unterlegenen, und stünde ihnen als mächtiger Zauberer zur Seite. Diese Analyse würde aber die Rolle der Tiere in Stanišićs Erzählung verkürzen oder fälschlicherweise stark reduzieren. Nie gehen sie in Fallen, es sei denn, sie kooperieren mit dem Fallensteller. Doch sie sind anwesend, präsent gerade durch ihre Lebendigkeit außerhalb der ihnen zgedachten Fallen. „Wir werden weniger, die Tiere werden mehr“ (Stanišić 2016: 171), heißt es an einer Stelle, und später: „Bevor der Fallensteller bei uns aufkreuzte, hatten die Tiere sich normal verhalten und nicht so, als wären wir das Tiersozialamt der Welt. Von den Wölfen hat man im tiefsten Wald mal Kot gefunden und war sogar stolz darauf, weil es eben Kot von Wölfen gewesen ist.“ (Stanišić 2016: 216) Das nächste Fazit steigert dies nochmals: „An diesem Tag lebte der Fallensteller seit einem Monat unter uns. Die Tiere, die er in Fallen hätte locken sollen, sah man weiterhin überall. Die Wölfe heulten, die Wildschweine gruben, die Mäuse flitzten durch die Backstube, nur die Ratten bei Ulli blieben fort, dafür wurde die erste bei Vogel's gesichtet“ (Stanišić 2016: 238). Die Verhältnisse geraten durcheinander und etablierte Grenzziehungen bröckeln.

Den Leser\*innen stellt sich nach und nach verstärkt die Frage, für wen die Fallen des Fallenstellers eigentlich gedacht sind: Für die Mäuse, die Ratten, die Mücken, oder am Ende für die Menschen? Denn auf diese haben sie zweifelsfrei den größten Einfluss. Der britische Sozialanthropologe Alfred Gell geht in seinem Text *Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps*<sup>2</sup> der Unterscheidung zwischen „art“ und „artifact“ nach. Als Beispiel wählt er das titelgebende Netz, „a Zande hunting net, tightly rolled and bound for transport“ (Gell 1996: 17). Er stellt eine dem Objekt innewohnende Intentionalität, oftmals als Gradmesser für ein Kunstwerk geltend, fest und schreibt:

These devices embody ideas, convey meanings, because a trap, by its very nature, is a transformed representation of its maker, the hunter, and the prey animal, its victim, and of their mutual relationship, which, among hunting people, is a complex, quintessentially social one. That is to say, these traps communicate the idea of a nexus of intentionalities between hunters and prey animals, via material forms and mechanisms. I would argue that this evocation of complex intentionalities is in fact what serves to define artworks, and that suitably framed, animal traps could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness. (Gell 1996: 29)

In den Fallen des Fallenstellers, Gells Argumentation folgend, steckt am Ende viel mehr von den menschlichen Dorfbewohner\*innen, ihren Wünschen, Ängsten und Hoffnungen, als von jenen Tieren, für die sie angeblich konstruiert sind. Durch Entfremdung repräsentieren die Fallen statt der lebendigen Wesen, die sie vorgeblich anlocken sollen, viel mehr eine Imagination von mehr-als-menschlichen Tieren – ein Grund für ihre ‚Dysfunktionalität‘? Stanišić selbst hat sich von einem Kunstwerk zu

---

<sup>2</sup> Ich danke Dr. Anne Dippel für den Hinweis auf diesen Text.

seiner Erzählung inspirieren lassen; einer Fallensammlung von Andreas Slominski (vgl. MMK o. J.). In „Der Fallensteller“ tauchen die wildesten, fantasievollsten Fallen auf, und sie verwandeln die Orte, an denen sie platziert werden. Und doch spielen die mehr-als-menschlichen Tiere eine entscheidende Rolle. Die Fallen als Repräsentation menschlicher Vorstellung ihres Wesens bleiben leer, der Fallensteller als Illusionist lotet mittels der Fallen aber ihr Verhältnis zueinander aus: seine Fallen „could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness.“ (Gell 1996: 29)

Verschiedene Protagonist\*innen finden unterschiedliche Umgangsweisen mit diesem Umstand, je nach Position und eigener gesellschaftlicher Rolle. Die Malerin erfasst auf ihren Bildern, was andere nicht sehen können (in der Dohlenhaube sitzt eine Dohle!), die Apothekerin erkennt das Talent des Fallenstellers und bittet ihn, einen immer wiederkehrenden Traum zu fangen. Gleichzeitig gibt es Akteur\*innen, vor allem jene, die es gewohnt sind, über andere Leben zu entscheiden (etwa Forstrat Fritz), denen die seltsamen Fallen nicht passen, da das finale Element des Tötens fehlt. Die Machtverhältnisse bleiben so im Vagen, und ein Keiler, der Fritz aus nächster Nähe anschnaubt, bringt Vorstellungen von Nähe und Distanz durcheinander, hebt Forstrat und Keiler auf Augenhöhe – eine im Vergleich zur Hochsitzjagd unbequeme Position.

## Reh, Fuchs und Scharlachkäfer auf Rachefeldzug

Während bei Stanišić ein Teil der Tiere in menschlicher Sprache sprechen kann und ihr Geschick selbst in die Hand/ Pfote/ Klaue nimmt, wählt Olga Tokarczuk, polnische Nobelpreisträgerin für Literatur, in ihrem Roman *Der Gesang der Fledermäuse* (2011, im Original 2009 als *Prowadź swój plug przez kości umarłych* erschienen und 2017 von Agnieszka Holland als *Pokot/ Die Spur* verfilmt) einen anderen Weg. Die zentrale Protagonistin des Buches, die als Ich-Erzählerin durch die Handlung des Multispecies-Krimis begleitet, kommuniziert ebenfalls mit Tieren, jedoch ohne auf das Vehikel der Sprache zurückzugreifen. Sie begegnet ihnen, weiß manche Dinge einfach durch einen Blickkontakt, durch ein Zusammentreffen zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort. Als Hobby-Astrologin erstellt sie Horoskope, ihr eigenes, aber auch das anderer Menschen. Für Duszejko, so nennt sich die Protagonistin, verraten die Sterne und Planeten alles über die Menschen, einschließlich der Todesumstände. Mit ihrem Wissen und ihrem Vertrauen in die Fähigkeiten Andersartiger – ob kosmischer Körper oder anders-als-menschlicher Tiere – steht Duszejko deutlich außerhalb der Gesellschaft. Diese Eigenschaft spiegelt sich auch in ihrem Wohnort wider, einem Haus an der Grenze zwischen Polen und Tschechien, außer- und oberhalb des Ortes, in einer Siedlung, die nur Sommers von Städter\*innen bewohnt wird, im Winter aber auf drei menschliche Bewohner\*innen reduziert ist: Duszejko und ihre Nachbarn Bigfoot und Matoga. Duszejkos Abneigung gegen die Jagd, das Töten von Tieren, ihre Bemühungen, bei Polizei oder Kirche als den vor Ort ansässigen Institutionen Verständnis für das Leid

mehr-als-menschlicher Anderer zu wecken oder gar Empörung hervorzurufen ob der Grausamkeit tierlichen Akteur\*innen gegenüber markieren sie in den Augen anderer menschlicher Protagonist\*innen als Spinnerin, als schrullige Alte. Als im Ort nach und nach fünf Männer ums Leben kommen, sieht Duszejko die Tode als Racheakt der Tiere an den Menschen, schließlich war jedes der Opfer Jäger. Diese Auffassung verkündet sie immer wieder, mündlich, schriftlich, in offiziellen und informellen Situationen. Selbst einer ihrer engsten Freunde warnt sie im Laufe der Handlung davor, sich mit dieser Theorie endgültig ins Abseits zu begeben und für verrückt erklärt zu werden. Duszejko sieht dieses Risiko, verliert letztendlich auch ihren Job als Englisch-Lehrerin an der Grundschule, doch für sie stellen sich die Dinge anders dar. Alle Tiere haben ihrer Auffassung nach ganz selbstverständlich Gefühle, sie haben auch Rechte. Wie kann das Recht auf Leben und damit einhergehend das Verbot, dieses Leben zu töten, durch einen Saisonwechsel im Jagdkalender erlöschen? (Tokarczuk 2011: 138) Duszejko argumentiert in ihren schriftlich vorgetragenen Anliegen, aber auch in ihren mündlichen Appellen nicht nur emotional und ethisch; sie zieht auch historische Belege zur Rate, verweist darauf, dass Gerichtsprozesse gegen anders-als-menschliche Angeklagte nicht unüblich waren – für sie ein eindeutiger Beleg für die Handlungsmacht der tierlichen Gegenüber. Die Protagonistin ist sich der Tatsache bewusst, dass sie nicht ernst genommen wird, dass sie von allen unterschätzt wird – genau das macht sie sich zunutze, als sie sich zur Komplizin der Tiere erklärt.<sup>3</sup> An den Tatorten warten lebendige Rehe, Rehspuren, Silberfuchse, Scharlachkäfer auf die Ermittler. Duszejko weiß mehr über die Todesfälle als alle anderen. Sie verkündet wieder und wieder, dass es die Tiere seien, die hier Rache übten. Und während sich Duszejko am Ende des Romans klar als Mörderin in vier Fällen zu erkennen gibt, bleibt sie doch bei ihrer immer wiederholten Behauptung, hier sei ein Rachefeldzug der Tiere im Gange:

Als ich nach dieser grässlichen Nacht, in der wir Bigfoot den Anzug angezogen hatten, frühmorgens nach Hause kam, da wusste ich, was ich zu tun hatte. Die Rehe vor dem Haus haben es mir gesagt. Sie haben mich unter allen anderen auserwählt, dass ich in ihrem Namen ihr Werk fortführe, vielleicht deshalb, weil ich kein Fleisch esse und sie das spüren. Sie sind mir erschienen wie der Hirsch dem Heiligen Hubertus erschienen ist, damit ich, von niemandem bemerkt, zur strafenden Hand der Gerechtigkeit werde. Nicht nur der Gerechtigkeit der Rehe, sondern für alle Tiere. Sie haben ja keine Stimme im Parlament. Sie haben mir sogar das Instrument dazu in die Hand gegeben, und das war sehr klug. Niemand ist darauf gekommen. (Tokarczuk 2011: 323)

Gleichzeitig ist es ein persönlicher Rachefeldzug der Erzählerin, doch nach ihrer Logik ergibt das keinen Widerspruch: Sie ist ein Tier, ist wie sie, ist mit ihnen verwandt. Duszejko erhält von den Tieren die Tatwaffe, sie arbeitet mit ihnen zusammen, in

<sup>3</sup> Diese Unterschätzung hat nicht nur mit Duszejkos Charakter zu tun. „Niemand beachtet eine alte Frau, die sich mit Einkaufsnetzen herumtreibt“ (Tokarczuk 2011: 323), heißt es in der Beschreibung eines Tathergangs. Der offensichtliche Zusammenhang zwischen Marginalisierung und Gender, aber auch Race, Age, Care-Arbeit etc. wird auch in der Multispecies-Forschung untersucht, vgl. etwa Haraway (1989).

ihrem Auftrag. Sie versucht sogar, für sie zu unterschreiben, den Tatort jeweils so zu gestalten, dass die Beweislage eindeutig ist, doch in der Denkweise der ermittelnden Polizei ist für tierliche Täter\*innen kein Platz. Und auch das Motiv der Rache ergibt aus der anthropozentrischen Sichtweise der Ermittler, in der anders-als-menschliche Tiere nur Dinge zu sein scheinen, keinen Sinn. Tatsächlich liegt in der fehlenden Anerkennung mehr-als-menschlicher Subjektivitäten, in der Negierung möglicher tiefer Interspezies-Beziehungen, wie sie Duszejko führt, der große Fehler der Ermittler\*innen. Gefangen in ihrem Weltbild, gehen sie den Hinweisen, die Duszejko selbst permanent gibt, nicht nach – ihr Anthropozentrismus lässt die Möglichkeit, Duszejkos Denken und Handeln zu folgen, nicht zu. Ihre Begriffe, Epistemologien und Ontologien sind rein menschlich, während Duszejko sich für mehr-als-menschliche Ontologien öffnet. Für sie ist, wie es der Anthropologe Eduardo Kohn beschreibt, selbstverständlich, „that humans are not the only knowers“ (Kohn 2007: 17). Ihre Fähigkeit, Welt zu wissen und somit auch effektiv zu verhandeln müssen die mehr-als-menschlichen Wesen bei den Runa im ecuadorianischen Amazonas, wo Kohn forscht, nicht durch menschliche Fähigkeiten unter Beweis stellen: „It is not enough to imagine how animals speak or to attribute human speech to them“ (Kohn 2007: 15), schreibt er und verweist auf eigene (mit Haraway vielleicht ‚signifikant andere‘) Kommunikationslogiken, aber eben auch Ontologien jenseits des Menschlichen. Während bei Stanišić die Tiere in menschlicher Sprache sprechen, greift Tokarczuk nicht auf dieses Mittel zurück, ihre mehr-als-menschlichen Protagonist\*innen treten auf andere Weise(n) in Verbindung mit Duszejko.

Duszejkos Rolle als Komplizin der Tiere basiert auf dem ersten Todesfall, zu dem sie gerufen wird: einer ihrer Nachbarn, den sie Bigfoot nennt, lebt nicht mehr. Als sie am Haus des Verstorbenen ankommt, fallen ihr Rehe auf:

Die Rehe standen bis zum Bauch im Schnee. Sie sahen uns ruhig an, als hätten wir sie bei der Ausübung eines Rituals angetroffen, dessen Sinn sich uns nicht erschließen konnte. [...] ‚Geht heim‘, sagte ich und machte eine Handbewegung. Sie zuckten zusammen, bewegten sich aber nicht von der Stelle. Mit ihren Blicken begleiteten sie uns bis zur Tür. Ich schauderte. (Tokarczuk 2011: 12)

Im Haus bietet sich Duszejko ein grausiges Bild, der Nachbar liegt zusammengekrümmt am Boden. Während sie gemeinsam mit ihrem Begleiter Matoga versucht, den Toten sauber anzukleiden und aufs Bett zu legen, wird sie beobachtet: „Auf einem Blechtablett auf der Fensterbank lag ein sorgfältig abgetrennter Rehschädel. Daneben vier Rehbeine. Die halb offenen Augen hatten unser Hantieren die ganze Zeit aufmerksam verfolgt.“ (Tokarczuk 2011: 25). Duszejko verstaut die Überreste des Rehs in einer Plastiktüte, um sie später zu begraben. Bei der Untersuchung des Toten stellt sich heraus, dass er an einem spitzen Knochen – wohl von ebendiesem Reh – erstickt ist. Aus Duszejkos Perspektive, die Bigfoot als Wilderer und Tierquäler kennt, ist dieser Tod kein Zufall, sondern folgerichtig die Rache der Tiere. Dass sie zum Tatort gerufen wird, dort den

Rehen begegnet und eine Fotografie findet, auf der der Tote mit seinen Jagdgenossen vor der „Strecke“ einer Jagd posiert, unter deren Opfern (?) sich auch die zwei schmerzlich vermissten Hündinnen der Erzählerin befinden, macht sie endgültig zur Komplizin, zu einer Verschworenen der Tiere. Sie wechselt die Seiten, bleibt Mensch, jedoch ein in ein vielartiges Netzwerk eingebundener Homo Sapiens.

Das ‚Instrument‘, die Tatwaffe, entsteht, als Duszejko die Reste des Rehs auf ihrem eigens für mehr-als-menschliche Tote angelegten Friedhof begräbt. „Die Plastiktüte, an der noch Blutspuren waren, hängte ich an einen Ast des Pflaumbaums, als Andenken. Sofort fiel Schnee hinein, der in der Nacht zu Eis gefror.“ (Tokarczuk 2011: 65) Sie behält außerdem eines der Rehbeine. An der Leiche des ersten Mordopfers werden später Spuren von Tierblut festgestellt, den Tatort zieren unzählige Hufabdrücke von Rehen – die Spurenlage ist gut und doch werden die Ermittlungen eingestellt: Tierliche Täter\*innen kommen nicht in Betracht, und so verrückt, mit den Wesen des Waldes gemeinsame Sache zu machen, kann in der Logik der Ermittler\*innen kein Mensch sein.

### Vielartige Kompliz\*innen bei der Arbeit

In beiden hier untersuchten literarischen Werken wird die Handlung von Multispecies-Kollektiven getragen. Ich charakterisiere diese heterogenen Gruppierungen als Kompliz\*innenschaften, also als Gemeinschaften, die sich für ein Projekt, ein Ziel zusammenschließen. Im Falle der Kompliz\*innenschaften bei Stanišić und Tokarczuk ist dieses Ziel ein Utopisches, es geht um nichts geringeres als das Eintreten für eine post-anthropozentrische gerechtere Welt. Solch ein ‚zu hoch‘ gestecktes Ziel, eine am Rahmen geltender Möglichkeiten als unmöglich einzustufende Vision ist ihrerseits ein Kennzeichen der Kompliz\*innenschaft. Gesa Ziemer schreibt dazu:

Komplizen [...] agieren oft unvernünftig. Sie nehmen sich entweder etwas vor, das nicht zu schaffen ist, oder sie schießen mit dem, was sie tun, über das erahnte Ziel hinaus. Sie sind euphorisch und lassen sich nicht durch Grenzen der Machbarkeit einschränken. Doch diese Maßlosigkeit ist nicht sinnlos, sondern liefert die Basis für die Kraft von Komplizenschaft. Genau dieser Überschuss produziert die Energie, die Udenkbares denkbar macht, die Unmögliches möglich zu machen scheint. (Ziemer 2013: 109)

Dieses Unmögliche ist bei Tokarczuk und Stanišić nicht nur das Herstellen einer gesellschaftlich nicht gegebenen Gerechtigkeit; es ist auch das Streben nach anderen Multispecies-Beziehungen. Mit Donna Haraway lassen sich die engen Bindungen, die zwischen den Protagonist\*innen zum Teil bestehen, als Oddkin begreifen (Haraway 2016, Hadfield & Haraway 2019); als eine andere Form der Verwandtschaft, die nicht an Artgrenzen Halt macht.

Kin is a wild category that all sorts of people do their best to domesticate. Making kin as oddkin rather than, or at least in addition to, godkin and genealogical and biogenetic family troubles important matters, like to whom one is actually responsible. Who lives and who dies, and how, in this kinship rather than that one? What shape is this kinship, where and whom do its lines connect and disconnect, and so what? What must be cut and what must be tied if multispecies flourishing on earth, including human and other-than-human beings in kinship, are to have a chance? (Haraway 2016: 2)

Duszejko lebt genau solch eine Oddkin-Beziehung mit anders-als-menschlichen Wesen, allen voran ihren zwei Hündinnen, die zu Beginn des Romans bereits verschwunden sind, aber in Erinnerungen immer wieder aufleben. In einer Szene erinnert sie sich daran, wie der Pfarrer sie auf einem Rundgang besuchen kommt. Als sie zu weinen beginnt, fragt er sie nach dem Grund für ihre Tränen und Duszejko erzählt von ihrer Trauer über den Verlust ihrer Hündinnen.

„Ich verstehe den Schmerz“, sagt er dann. „Aber es waren ja nur Tiere.“  
 „Es waren meine einzigen Angehörigen. Familie. Töchter.“  
 „Bitte sich nicht zu versündigen.“ Er war entrüstet. „Man kann von Hunden nicht sagen, dass es Töchter waren. [...]“ (Tokarczuk 2011: 300)

Während Duszejko also durch das geistliche Gemeindeoberhaupt das Recht auf Trauer abgesprochen, gar als Sünde verurteilt wird, argumentiert sie ähnlich wie Haraway. Nicht-menschliche Andere sind ihr *Kin*, ihre Verwandtschaft. *Odd* findet sie daran nur das mangelnde Verständnis anderer Menschen, die fehlende Empathie, die eklatanten Widersprüche. Der wie ihr scheint willkürliche Umgang mit Leben und Tod mehr-als-menschlicher Wesen, der ihr beispielsweise in der Hubertusmesse, im ganzen Hubertuskult der katholischen Kirche begegnet, lässt sich ethisch oder moralisch nicht begründen. Offensichtlich fehlen den tierlichen Gegenübern aber menschliche Fürsprecher\*innen, eine Aufgabe, der Duszejko als radikale Komplizin nachkommt.

Auch Stanišićs Fallensteller hadert mit der Gesellschaft und ihren Regeln, wenn er beispielsweise über Fallen(steller) ganz anderer Art philosophiert, politische Kommentare macht, „Nationalismus, Protektionismus... [als] Europas größte Fallen“ (Stanišić 2016: 187) bezeichnet. Doch am unmittelbarsten wirkt er vor Ort, im Konkreten, mit seinen (leer bleibenden) Fallen, die das Verhalten der Menschen beeinflussen, ihnen in einem Ort ohne kulturelles Angebot eine Infrastruktur, Treffpunkte und Attraktionen zurückgeben. Gleichzeitig ist er selbst Zuschauer, beobachtet gemeinsam mit einem ehemaligen NVA-Offizier und schaulustigen Wildschweinen die Bundeswehr bei ihren Übungen (Stanišić 2016: 235-237). Als sich der schon bekannte Keiler zu ihnen gesellt, erfahren die Leser\*innen nicht, wo er herkommt, was ihn umtreibt, doch er ist „ein wenig müde, ein wenig gereizt“ (Stanišić 2016: 237) und damit ein vollwertig handelnder Protagonist. Seine Rachegeleüste kann er wiederholt ausleben, nicht nur an den eingangs zitierten Tomaten, sondern auch bei einem Besuch im Intershop oder



wenn er den Glöckner vom Fahrrad holt. Die eigens für ihn ausgerichteten Treibjagden können ihm nichts anhaben, „[m]an machte das daran fest, dass am folgenden Morgen der Garten von Forstrat Fritz komplett umgewühlt war“ (Stanišić 2016: 218). Erst der Fallensteller kann das imposante Wildschwein einfangen, ein Akt, der eindeutig auf Multispecies-Kooperation anstatt auf menschlicher List basiert – sehr zum Unmut des Forstrats. Als dieser dem Fallensteller die Bezahlung verweigert – abermals ein Motiv, das an den Rattenfänger von Hameln erinnert – wird der Keiler lebendig wieder ausgesetzt, der Forstrat verschwindet und seine gewaltbereiten Kumpane und alle, die zwischenzeitlich für Abschuss, sei es von Schweinen oder Wölfen, plädiert hatten, werden in irgendeiner Weise bestraft. Da Leser\*innen von Stanišićs Erzählung anders als bei Tokarczucs Hauptperson vom Fallensteller keine Introspektive bekommen, bleibt hier vor allem die Wirkung seiner Anwesenheit im Ort als Maßeinheit für die Ziele seiner Kompliz\*innenschaft. Das Durcheinander, das der Fallensteller in die vormals gut sortierten Grenzziehungen zwischen Mensch und (anderem) Tier, zwischen draußen und drinnen, handlungs- und ohnmächtig, sichtbar und unsichtbar bringt, ist der Gradmesser der Ziele seiner vielartigen Kompliz\*innenschaft.

### **Von fiktionalen zu nonfiktionalen Multispecies-Kompliz\*innenschaften**

Mit den hier untersuchten Texten von Tokarczuk und Stanišić lässt sich zeigen, wie vielartige Handlungskollektive als Kompliz\*innenschaften analysiert werden können: situiert am Rande des gesellschaftlich Genormten, Akzeptierten, unkonventionell in ihren Methoden, unvernünftig-utopisch in ihren Zielen. Diese Kollektive sind flüchtig, für Außenstehende teilweise gar nicht als solche wahrnehmbar. Durch die Erweiterung des Begriffes auf mehr-als-menschliche Zusammenschlüsse lassen sich Relationalitäten darstellen, die mit anderen Konzepten wie dem Netzwerk (zu statisch und ohne gemeinsames Interesse), Kollegium (zu homogen) oder Freundschaft (zu romantisierend) nicht zu fassen sind. Das gemeinsame Arbeiten auf ein Ziel hin, diese Gerichtetheit, die keine persönliche Nähe voraussetzt, fasziniert mich an diesem Konzept. Lassen sich die aus der Analyse der fiktionalen Texte von Tokarczuk und Stanišić gewonnenen Erkenntnisse ihrerseits auf den Umgang mit empirischen Material übertragen?

Eine posthumane Ästhetik in fiktionalen Werken allein genügt nicht, um globale Effekte zu setzen. Aber sie zeigt Wege auf, fordert zu neuen Denkweisen heraus, verschiebt Schwerpunkte und hinterlässt Spuren. Auch Politik, Wissenschaft, am Ende: Gesellschaft – also alle wirkmächtigen Diskurse – müssen sich mit Fragen nach Anthropozentrismus und Anthropozän, nach Multispecies-, aber auch Ressourcen- oder Klimagerechtigkeit befassen, um Wege aus der Vielfachkrise aufzuzeigen. Literarische Protagonist\*innen, die neue, vielartige Wege des Zusammenlebens, des Sorgens und

der Verantwortlichkeit über Artgrenzen hinweg aufzeigen, sind unverzichtbare Inspirationen. Haraway und Hadfield schreiben:

Making oddkin for multispecies environmental justice is part of an emancipatory scientific politics of and for the living world. GeoEcoEvoDevoHistoTechno turns out to be about a holo-biome—a holoent—in which the threads of the pattern are relentlessly historical, patchy, natural-social, and entwined in love, knowledge, and rage. This is the geopolitical scientific practice of actually caring. (Hadfield & Haraway 2019: 234)

In den hier vorgestellten Werken überwog vielleicht das Element des ‚rage‘, der Wut, die als extreme Form von Fürsorge gelesen werden kann – auf Seiten des Keilers, auf Seiten Dusejzkos. Und doch sind die eingegangenen Kompliz\*innenschaften mehr als das: Sie verweisen auf Möglichkeiten. Als „extrem fragile Form von Sozialität [.], die am Rande dessen liegt, was man klassischerweise unter Gesellschaft versteht“ (Ziemer 2013: 10), vermögen sie es, das, was Gesellschaft zukünftig sein wird, zu verändern. Als Multispecies-Ethnografin, als schreibende Komplizin wider den Anthropozentrismus, kann ich an diesem Prozess teilhaben.

### Literatur

- Belliger, A., & Krieger, D.J. (Hrsg.). (2006). *ANThology. Einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Elze, T. (2015). *Die gefeierte Linie: Rituale und Komplizenschaft an der US-mexikanischen Grenze*. Bielefeld: transcript.
- Fiebig, P. (2021). Natur als Rechtssubjekt. Klimaschutz per Gericht. Radiofeature. Deutschlandfunk. Ausgestrahlt am 21.22.2021. Abgerufen von <https://www.deutschlandfunk.de/klimaschutz-per-gericht-natur-als-rechtssubjekt-100.html>.
- Gell, A. (1996). Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, 1 (1), 15-38. Abgerufen von <https://doi.org/10.1177/135918359600100102>.
- Haraway, D.J. (1989). *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.
- Haraway, D.J. (2003). *The companion species manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hadfield, M.G., & Haraway, D.J. (2019). The Tree Snail Manifesto. *Current Anthropology*, 60 (20), 209-235. Abgerufen von <https://doi.org/10.1086/703377>.
- Kaiser, L., & Ziemer, G. (2014, Dezember 1). HCU-Professorin Ziemer über Komplizenschaft: „Mit ist produktiver als Gegen“. *Die Tageszeitung: taz*. Abgerufen von <https://taz.de/!5027257/>.
- Kohn, E. (2007). How dogs dream: Amazonian natures and the politics of transspecies engagement. *American Ethnologist*, 34 (1), 3-24. Abgerufen von <https://doi.org/10.1525/ae.2007.34.1.3>.
- Latour, B. (1998). *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (G. Rossler, Übers.). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Latour, B. (2014). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (3. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- MMK – MUSEUM FÜR MODERNE KUNST (o.J.): Werke aus der Sammlung des MMK. Serie „Fallen“. Abgerufen von <https://collection.mmk.art/de/nc/werkuebersicht/?werk=2000%2F52&serie=Fallen>.
- Peselmann, A. & Fenske, M. (2020). *Wasser, Luft und Erde Gemeinsames Werden in NaturenKulturen – Zur Einleitung*, 7, 7-24.
- Setzer, J., & Higham, C. (2021). Global trends in climate change litigation: 2021 snapshot policy report. *Grantham Research Institute on Climate Change and the Environment and Centre for Climate Change Economics and Policy, London School of Economics and Political Science*. Abgerufen von <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.18891.92963>.
- Stanišić, S. (2016). *Fallensteller*. In *Fallensteller* (1. Aufl., S. 169-257). München: Luchterhand Literaturverlag.
- Tokarczuk, O. (2011). *Der Gesang der Fledermäuse* (D. Daume, Übers.; Dt. Erstausg., 1. Aufl). Frankfurt a. M.: Schöffling.
- Tsing, A.L. (2018). *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus* (D. Höfer, Übers.; Erste Auflage). Berlin: Matthes & Seitz.
- Ziemer, G. (2013). *Komplizenschaft: Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld: transcript.



SHIQI YU

**„MORE HUMAN THAN HUMAN?“  
EINE VERGLEICHENDE ANALYSE  
ZUR CYBORG-FIGUR UND LEIB-SEELE-DICHOTOMIE  
IN DEN FILMEN „BLADE RUNNER (1982)“  
UND „BLADE RUNNER 2049 (2017)“**

**ABSTRACT:** Aus einer doppelten Dezentrierung wird das posthumane Subjekt als Alternative zum traditionellen Subjekt verstanden, welches seit der Aufklärung als liberal-humanistisches Subjekt (d.h. rational und autonom) definiert wird, und muss nicht nur den Anthropozentrismus beseitigen, sondern sich auch von der individualisierten, auf das Bewusstsein zentrierten Sicht des Subjekts lösen. In den zwei ausgewählten dystopischen Science-Fiction-Filmen *Blade Runner (1982)* und *Blade Runner 2049 (2017)* wird die aus Donna Haraways Manifest stammende Figur des Cyborgs behandelt und als neue Deutungsmöglichkeit von der menschlichen Existenz betrachtet. Die mediale Adaption des Posthuman-Motivs macht den Körper selbst zum Grenzgänger und ermöglicht das Auflösen der Grenzen. Unter Fokussierung der filmischen Darstellung der Menschmaschinen und Maschinenmenschen, soll die Verflechtung von Mensch, Technik und Geschlecht, sowie das existentielle Dilemma analysiert werden, da die Frage letztendlich auf eine filmische Inszenierung von Dualismus der unsterblichen Seele und des unfruchtbaren Körpers (Reproduktion des Cyborg-Körpers) rekurriert.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Posthuman, Science-Fiction, Dualismus (Geist/ Körper, Mann/ Frau, Kultur/ Natur), Cyborg-Körper

**“MORE HUMAN THAN HUMAN?” A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE CYBORG FIGURE AND BODY-SOUL DICHOTOMY IN “BLADE RUNNER (1982)” AND “BLADE RUNNER 2049 (2017)”**

**ABSTRACT:** Seen from a double de-centering perspective, the posthuman subject is understood as an alternative to the traditional subject theory, which has been defined as the liberal-humanist subject (i.e. rational and autonomous) since the Enlightenment. The posthuman subject not only eliminate anthropocentrism but also liberate itself from the individualized view of the subject, which is centered on consciousness. In the two selected dystopian science fiction films *Blade Runner (1982)* and *Blade Runner 2049 (2017)*, the cyborg figure, which originates from Donna Haraway’s manifesto, is treated and considered as a new interpretative possibility of human existence. The media adaptation of the posthuman motif makes the body itself a border crosser and enables the dissolution of boundaries. Focusing on the cinematic version of human machines and machine men, the intertwining of

---

Shiqi Yu, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, yu.shiqi@outlook.com

human, technology and gender, as well as the dilemma of existence will be analyzed, as the question ultimately recurs to a cinematic representation of the dualism between the immortal soul and the infertile body (reproduction of the cyborg body).

KEYWORDS: posthuman, science fiction, dualism (mind/body, male/female, culture/nature), cyborg body

## Einleitung

Die italienische Philosophin und Feministin Rosi Braidotti schreibt in ihrem 2013 erschienenen Buch *The Posthuman*, dass das Aufheben vom Posthumanismus in Wirklichkeit ein Versuch sei, aus der antihumanistischen Sackgasse der 1970er Jahre auszuweichen. Anstatt in einer Kritik der Krise des menschlichen Wesens zu verharren, eine Alternative zur „Dekadenz des Humanismus“ (Braidotti 2013) zu finden. Dadurch wird eine Vorstellung ermöglicht, mit nicht-menschlichen Entitäten zu koexistieren („How to live well with multiple others on this planet?“ Åsberg & Braidotti 2018: 4). Ähnlich plädiert Donna Haraway in *The Companion Species Manifesto* für eine sich vernetzende und verwebende Ontologie sowie das „miteinander Werdens“ („becoming with“, Haraway 2003; Haraway 1995/2005: 50) in den Beziehungen Mensch-Maschine und Mensch-Tier.

Die Auswahl des zu untersuchenden Korpus in der vorliegenden Arbeit basiert auf Analysen der von Donna Haraway beschriebenen Schöpfung des Cyborgs. Haraway geht dabei von der Prämisse aus, dass nicht nur die existentielle menschliche Existenz hinterfragt werden sollte, sondern auch die Binarismen: männlich/ weiblich, Natur/ Kultur, Körper/ Geist, natürlich/ künstlich, organisch/ maschinell, das Selbst/ das Andere. Der Cyborg wird hier als selbstregulierendes Mensch-Maschine-System verstanden, welches eine neue Möglichkeit anbietet, diese Grenzen („borders“, Haraway 1985/1990: 191) aufzulösen.

Der Film *Blade Runner* schildert eine postapokalyptische Welt mit Umweltverschmutzung und Überbevölkerung. Millionen von Menschen siedeln über auf andere Planeten, während sich die Verbleibenden in der gewaltigen Megacity Los Angeles 2019 sammeln. Auch die genetische Manipulation ist zu einem Industriezweig geworden. Es werden künstliche Haustiere hergestellt, weil die meisten Tierarten (und Pflanzen) ausgestorben sind. Auch genetisch veränderte Menschen werden hergestellt. Die sogenannten „Replikanten“<sup>1</sup> werden zu „Arbeits-, Lust- und Kampfsklaven“ (Laszig 2013: 69) gemacht. Gleichzeitig werden diese Maschinenmenschen als potenzielle Bedrohung für die Menschen selbst betrachtet, da sie nicht nur kräftig, sondern inzwischen von echten Menschen nahezu nicht mehr zu unterscheiden sind. Um das zu vermeiden, wird für die Replikanten eine Lebensspanne von vier Jahren festgelegt. Eine Gruppe von hochqualifizierten Replikanten der Nexus-6-Serie (Leon, Zhora, Pris, Roy Batty)

---

<sup>1</sup> Das Wort „Replikanten“ wird im Verlauf der Arbeit nicht gegendert, da es im Film so verwendet wird.

ergreift die Flucht und sucht nach Möglichkeiten zum Weiterleben bei ihrem „Schöpfer“ Dr. Tyrell. Dabei sind sie ständig auf der Flucht vor dem ehemaligen Blade Runner, Rick Deckard, dessen Aufgabe es ist Replikanten zu jagen und zu töten. Die Menschen und die Maschinenmenschen begegnen sich mehrfach in dem unheimlichen Katz- und Mausspiel. Auf der Jagd lernt Rick Dr. Tyrells schöne Assistentin Rachael kennen. Er verliebt sich in sie, bemerkt jedoch durch den Voight-Kampf-Test, dass auch sie eine Replikantin ist. Aufgrund der implantierten Erinnerungen ist sie sich ihrer künstlichen Identität nicht bewusst. Nachdem die Replikanten Leon, Zhora, Tyrell und Pris nacheinander getötet wurden, kommt es im Haus des ebenfalls getöteten Ingenieurs Sebastian zum finalen Kampf zwischen Roy Batty und Rick Deckard. Der Film endet mit dem Tod des Replikanten Roy, der dem Feind das Leben rettet. Später verlässt Rick zusammen mit seiner Geliebten Rachael, die nun auch auf der Todesliste der Polizei steht, die Stadt und damit endet der Film.

Die Fortsetzung *Blade Runner 2049* handelt von der Suche nach dem verschwundenen Kind von Rachael und Rick. Während die Replikanten im vorherigen Film nicht zu der Erkenntnis kommen, dass sie keine geborenen Menschen sind, wissen sowohl der Replikant, Offizier K (Officer KD6-3.7), als auch seine Generation der Nexus-9-Modelle von ihrer eigenen Beschaffenheit. Als K während der neuen Jagdrunde zu glauben beginnt, dass er das Kind wäre, das geboren wurde und somit der „Auserwählte“ und besonders wäre, rückt die Frage nach der Unterscheidung zwischen Menschen und Maschinenmenschen, und somit die Infragestellung menschlicher Existenz, wieder in den Vordergrund. Wie bei *Blade Runner* handelt es sich hier weiterhin um die Fragen, woher Menschen wissen, dass sie Menschen sind und was es bedeutet, Mensch zu sein. In beiden Filmen sind u.a. Erinnerungen, Empathievermögen und Begehren Komponenten des Menschseins.

Schnittpunkt der beiden Filme ist, dass die folgenden Fragen letzten Endes auf den Dualismus der unsterblichen Seele und des unfruchtbaren Körpers, also die Reproduktion des Cyborg-Körpers rekurren: Könnte der Geist eigenständig und ohne Körper existieren? Ginge dies beispielsweise durch eine sog. „Bewusstseinskopplung“ oder einen Cyborg-Körper, wobei das Bewusstsein von dem biologischen Körper entkoppelt und ggf. in einen maschinellen Körper übertragen werden würde? Verliert der Körper aufgrund der Übertragung das Bewusstsein oder wird eine neue Freiheit durch die Unsterblichkeit der Seele konzentriert, im Sinne von Anwesenheit (Bewusstsein) durch Abwesenheit (Körper)? Wie wird der Cyborg-Körper in den Filmen dargestellt? Welche Rolle spielt das Geschlecht (Mann-Frau-Dichotomie) und wie werden die Geschlechtskörper semiotisch inszeniert? Welche Bedeutung hat der Mutterkörper und die Fortpflanzung, sowie die Fruchtbarkeit des Cyborg-Körpers? Und zuletzt, wie stehen beide Filme zu Descartes' existenziellem Ausruf „cogito ergo sum“<sup>2</sup>?

---

<sup>2</sup> René Descartes teilt die Welt in „res cogitans“ (Geist) und „res extensae“ (Körper).

## Haraways Cyborg – zwischen Fiktion und technologischer Realität

In den Schriften von Donna Haraway, insbesondere in ihren Manifesten *A Cyborg Manifesto* (1991) und *The Companion Species Manifesto* (2003), sind Konzepte der Vernetzung der Welt und der Verwobenheit der Lebewesen in der Welt recht früh angelegt. Cyborgs sind imaginäre Figuren, deren Variierungen sich in Science-Fiction-Filmen und Literaturen finden lassen (Krewani 2002: 56). Nach Haraway sind wir jedoch alle in unserer materiellen Realität auch schon längst Cyborgs<sup>3</sup>: „Kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion“ (Haraway 1995/2005: 33). Sie plädiert dafür, statt allein die dystopischen Visionen von Cyborgs zu schaffen und Ängste zu schüren, dieser Grenzverwischung positiv gegenüberzustehen. Sie zeichnet dabei drei ausschlaggebende Grenzziehungen (Haraway 1995/2005: 33, Kammerhofer 2013: 21).

Erstens sei die Grenze zwischen Mensch und Tier als Argument der Einzigartigkeit des Menschen, der sich in seinem Sozialverhalten von den Tieren abgrenzt, nicht mehr haltbar (Haraway 1991). In *When Species Meet* (2008) beruft sich Haraway auf Derridas Dekonstruktivismus und die Metapher von Zhuang Zhou, der von Schmetterlingen träumt, um folgende Fragen zu formulieren: Beobachten (*träumen von*) Tiere (*Schmetterlingen*) die Menschen (*Zhuangzhou*), während Menschen die Tiere beobachten? Ist in der Welt der Tiere der Mensch auch nur ein Wesen, das unterhalten, begleitet und benutzt werden soll? Ähnlich Braidotti plädiert Haraway für eine Verschiebung der menschenzentrierten Perspektive (*Anthropozentrismus*) und versteht Existenz als posthumane Koexistenz.

Die zweite Unterscheidung bezieht sich auf die Auflösung der Abgrenzung zwischen Organischem (Tier/ Mensch) und Künstlichem (Maschine). Die Grenze zwischen menschlich und nicht-menschlich ist nun ununterscheidbar, und das ist nicht nur ein Hirngespinnst der Science-Fiction, sondern eine Allegorie. Die Forschungen zu künstlicher Intelligenz, z.B. in den Neurowissenschaften, zeigen, dass Kognition nicht nur dem Menschen vorbehalten ist, sondern dass viele intelligente Geräte und nicht-menschliche Spezies gleichermaßen zur Kognition fähig sind. Wie wird dann in dieser Ära Menschlichkeit definiert oder macht es überhaupt noch Sinn Menschen zu definieren und von den „Anderen“ zu unterscheiden? Laut Haraway sind moderne Maschinen allgegenwärtig, was ihr zufolge ein Potential freilegt, welches Menschen beängstigt. Ihr zufolge sind Maschinen nicht etwas, das belebt, beseelt oder beherrscht werden muss (Haraway 1985/1990: 191). Sie schlägt in der Figur des Companion Specie weiterhin das Konzept des Vernetzt-Seins mit anderen („becoming with“, Haraway 2003; Haraway 1995/2005: 50) vor.

<sup>3</sup> Auf Braidotti und Haraway zurückkommend, bedeutet die Erforschung des posthumanen Subjekts, die Betrachtung eines alternativen Subjekts, die Eminenz und Zentralität des existentiellen Status des Menschen hinterfragt. In *Supersizing the Mind* vom Kognitionswissenschaftler und Philosophen Andy Clark (2008) wird ein verteiltes kognitives System illusioniert. Er argumentiert, dass das, was den Menschen besonders macht, die Offenheit seines Gehirns für tiefe und komplexe Assoziationen mit nicht-biologischen Werkzeugen (Stifte, Papier usw.) ist. Er fügt hinzu, dass die humanistische Ansicht, die den Geist und das Selbst auf den Körper beschränkt, ein verführerischer und unhaltbarer Entwurf sei.



In Anlehnung an Haraways Theorien ist auf das dekonstruierende Konzept des Cyborg-Körpers zurückzugreifen, welches den Geist-Körper-Dualismus erneut fasst. Hieraus könnten auch neue Probleme entstehen: Wenn die Grenzen zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, zwischen dem Realen und der Nachahmung ununterscheidbar werde, was ist dann die Bedeutung von Bewusstsein und Körperlichkeit für den Menschen? Was sind Identität und Identifikation, wenn sie programmiert werden können? Und würde es sich in diesem Fall um eine unabhängig vom Körper existierende und unsterbliche „Seele“ handeln?<sup>4</sup> Diese Fragen durchdringen die zeitgenössischen Sorgen rund um die Posthumanität und die krisenhaften Erkenntnisse über den Menschen seit dem Zeitalter der Aufklärung.

### Die Menschmaschinen und die Maschinenmenschen

Der Blade Runner Rick Deckard wirkt mit seinem Auftreten wie eine klassische Detektivgestalt aus den 50er-Jahren: Ein stereotypischer Hollywood-Macho, ein Einzelgänger im Trenchcoat, der durch dunkle, kriminelle Ecke der Großstadt streift. Gezwungen durch Polizeicaptain Griff Bryant und dem staatlichen Befehl muss Rick den Fall der Replikanten verfolgen. Der Held Rick wird repräsentativ für das Menschenbild dargestellt. Er besitzt androide Charakterzüge, welche durch die fehlende Empathie und die grausamen Akte der zielorientierten Tötung gekennzeichnet sind. Im Gegenteil dazu wirken sich die Replikanten in vielen Situationen menschlicher als der Mensch selbst. Auch die Tatsache, dass die Maschinen sterblich sind, macht sie menschlicher. Im Verlauf des Films hat der Blade Runner mehrmals Replikanten ermordet. Er selbst wird zwar auch verletzt, hat jedoch gemäß der klassischen Hollywood-Storyline immer wieder Glück. In einer Szene an der Grenze zum Tod wird sein Gegner von der Replikantin Rachael erschossen. Sie tötet ihresgleichen, um dem Jäger das Leben zu retten. Die Kriterien, welche das Menschsein üblicherweise ausmachen, erreichen in diesem Film eine neue Ebene, da sie auf Maschinen-Menschen angewandt werden. Die dichotomischen Wortpaare Natur/ Kultur, Emotionen/ Vernunft, Erinnerungen/ Identität werden in Frage gestellt. Dieses Thema wird auch in *Blade Runner 2049* aufgegriffen und erweitert.

Am deutlichsten zeigt das verkehrte Menschen-Maschine-Verhältnis die Auseinandersetzung zwischen Rick und dem Anführer der Replikanten Roy Batty. Nachdem fast alle geflohenen Replikanten exekutiert wurden, bleiben nur noch die beiden. Der Gegenspieler Roy, das ideale Werk der Schöpfer, besitzt ein makellooses Aussehen: Sein Gesicht ist markant und sein Körper perfekt muskulös, sowie stereotypisch männlich. Er wird als Ricks Doppelgänger dargestellt. Entsprechend Kaysers Definition einer Es-Gestalt, die nach Bachtin (1990) auch als Grotteske-Figur zu bezeichnen ist, tritt Roy als ein idealisiertes Selbst auf und symbolisiert „[jene] Formen der unmenschlichen Notwendigkeit, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt durchdringen“ (Bachtin 1990: 27-28). Ricks

<sup>4</sup> Bsp.: Ks Hologramm-Freundin Joe in *Blade Runner 2049*, die von der physikalischen Existenz befreit ist, allerdings ihre Individualität verliert und letztendlich tragisch verschwindet.

menschlicher Körper ist im Vergleich zu dem der Replikanten verletzlich und er leidet im Verlauf des Kampfes unter ständig schwindender physischer Kraft. Wie jeder alt gewordene menschliche Superheld erlebt Rick einen eindeutigen Untergang. Im Gegensatz zu ihm ist Roy ein „Gefechtsmodell mit optimaler Unabhängigkeit“ (Fried 2004: 313), der sich willentlich gegen Unterdrückung und für Freiheit in das Gefecht wirft (Laszig 2013: 81).

Der Film folgt Rick und Roy in zwei parallelen Erzählsträngen, wobei jedoch die mentale Entwicklung von Roy, welche ihn zunehmend menschlich wirken lässt, im Zentrum der Erzählung steht. Roy ist ein blonder, blauäugiger Übermensch, „dessen intellektuelle und poetische Brillanz zunächst mit emotionaler Unreife und einer Art hyperbolischem Wahnsinn korreliert.“ (Zons 2000: 290) Aus Verzweiflung über die eigene kurze Existenz sucht der Replikant zu Beginn des Films zusammen mit seinesgleichen bei seinem Schöpfer Dr. Tyrell eine Antwort. Das Gespräch erfüllt leider keine Zufriedenheit und führt nur zur mehr Fragwürdigkeit, Verwirrung und Enttäuschung. In dem tempel-artigen Raum der Tyrell-Cooperation richtet sich Roy an seinen „Vater“:

Both signify something pure, spiritual, and elusive, an idealization to which people aspire in an attempt to transcend the increasing meaninglessness, squalor, and sheer Hobbesian viciousness of the entropy that is accelerated by a fatally flawed human nature.

Im Anschluss küsst Roy ihn und entnimmt ihm die Augen, womit er zugleich symbolisch die gesetzliche Ordnung besiegelt. Die Szene des Mordes könnte als Christusallegorie und Blasphemie gedeutet werden. Der nach Identität suchende Sohn vollzieht dank der Ermordung des Vaters nicht nur eine mentale Entwicklung, sondern positioniert sich dadurch außerhalb des Gesetzes und der symbolischen Ordnung der sozialen und ethischen Normen (Lacan 1996, Fried 2004: 313).

Eigentlich gewinnt Roy, durch seine Liebe zu der von Rick getöteten Pris, seinem Verlust und seiner Trauer, zunehmend Mitgefühl, sodass er menschlicher wirkt. Der Jäger Rick wird zum Gejagten von Roy, der seiner Wut freien Lauf lässt. Zu Anfang scheint Roy noch ganz im Hass verwurzelt zu sein und kastriert Rick und spielt mit ihm, wie eine Katze mit ihrer Maus, bevor er ihm das Leben nimmt. Als Roy sich einen Nagel durch die Hand stößt, spürt er den gleichen Schmerz wie der verletzte Rick und empfindet gleichsamer Gefühle wie Wut, Angst und Trauer. Der Moment wirkt somit wie eine Wende. Seitdem handelt es sich nicht mehr um einen Kampf zwischen den beiden Spezies Mensch und Maschine, sondern zwischen zwei Menschen. Wie im bereits gescheiterten Versuch mit Dr. Tyrell, hat Roy seine Frage nach der menschlichen Existenz an sein Gegenüber Rick gestellt. Der Zweikampf hat, wie Morrison (1990) anmerkt, einen sexuellen, „homöerotischen Oberton“ (Morrison 1990: 6), indem Roy in der Konfrontation mit Rick nicht nur die Frage nach der menschlichen Existenz, sondern auch nach der Männlichkeit stellt und diese im Verlauf des Kampfs erwirbt. Der Kampf ist somit ein homosozialer Kontakt und weiterhin ein Selbstfindungsprozess durch Sieg und symbolische Gewalt.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Diese Szene wird im kommenden Kapitel „Cyborgkörper als Schnittstelle des Geschlechts- Die phantasierte Weiblichkeit und Kampf der Männlichkeit“ noch erwähnt und aus der Sicht Ricks ausführlicher beleuchtet.

Die Schlusszene ist gleichzeitig durch Humanität und eine gewisse poetische Zärtlichkeit gekennzeichnet. Im letzten Moment seines Lebens hat Roy aufgegeben Rick zu töten. Er überwindet seinen Hass und verhilft Rick zum Leben. Er lässt eine symbolische weiße Taube losfliegen, die er im Arm gehalten hatte:

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain.

Im Sterben reflektiert er wie ein Dichter sein Erlebtes, was ihm Freude bereitet und ihn gleichzeitig mit Trauer erfüllt. Zu Anfang hat er noch keine Gefühle, erst durch seinen Hass gegenüber den anderen (Rick) und der Empathie erlangt er die Mitmenschlichkeit. Der Tod des grotesken Leibs bezieht sich auf die Geburt (eines neuen „Menschens“ oder neuer Generation), so wie Bachtin (1990) schreibt:

Im grotesken Leib dagegen beendet der Tod nichts Wesentliches, denn er betrifft nicht den Leib der Gattung; diesen erneuert er in neuen Generationen. Die Ereignisse des grotesken Leibes vollziehen sich stets an der Grenze von Leib zu Leib, gleichsam am Schnittpunkt zweier Leiber. Der eine Leib gibt seinen Tod, der andere Leib seine Geburt. (Bachtin 1990: 23)

Die Unterscheidung von Menschen und Maschine könnte nicht mehr aufrechterhalten werden. Was unterscheidet dann noch Menschen von Maschinen, wenn der „Hautjob“<sup>6</sup> nach der Widergeburt das gleichsamer Bewusstsein und Emotionen wie der Mensch hat? Anders ausgedrückt: „Who gets to Count as human, and at the expense of whom?“<sup>7</sup> (Åsberg & Braidotti 2018: 14). Diese Frage wird in dem zweiten Film schrittweise behandelt, in dem nun sowohl die menschlichen Erinnerungen als auch ihre Authentizität fragwürdig erscheinen.

### **Do androids dream of electric sheep?<sup>8</sup> Ks existenzielles Dilemma in *Blade Runner 2049***

Wie bereits erwähnt wurde, bietet die Entstehung des Cyborgs eine neue Möglichkeit, den Körper-Geist-Dualismus neu zu definieren. Am Ursprung des Blade Runner-Universums steht schon die Frage: „Do androids dream of electric sheep?“ (Dick 1968). Die aus dem Buchtitel von Philip K. Dick stammende Frage rückt zugleich

---

<sup>6</sup> Im Film werden die Maschinenmenschen von Menschen als „Hautjob“ bezeichnet.

<sup>7</sup> Wer als Wesen zählt und die Rechte eines Wesens erhält? Dies lässt sich nicht nur als eine Kritik im posthumanistischen Kontext und an den langen zentral stehenden Denkansatz der „Cogito ergo sum“ verstehen, sondern auch als postkoloniale Kritik an die Tradition des „racist, male-dominated capitalism“ (Haraway 1985/1990: 191).

<sup>8</sup> Diese Frage stammt aus dem Buchtitel vom Roman eines US-amerikanischen Schriftstellers Philip K. Dick aus dem Jahr 1968.

zwei Schlüsselemente – nämlich die Frage „Do androids dream?“ und die Figur des „electric sheep“ – in den Vordergrund und bietet somit eine neue Möglichkeit, den Körper-Geist-Dualismus neu zu definieren.

In der Story *Blade Runner 2049* lebt die Hauptfigur K, ein LAPD-Officer und seine Generation von Replikanten, die Nexus 9-Modelle. Die als Erwachsene „geborenen“ Replikanten besitzen zwar Erinnerungen, welche künstlich von den Menschen eingepflanzt werden, aber keine menschliche „Seele“, da die Erinnerungen künstlich verfälscht sind und nie selbst erlebt worden sind. Es handelt sich um die Frage, inwieweit Erinnerungen, die nicht persönlich erlebt und nur vermittelt werden, an der Identitätskonstruktion beteiligt sind. K scheint ein Befürworter von natalistischen Grundhaltungen zu sein. Er glaubt an den Unterschied zwischen den authentischen Menschen und Replikanten, die zwar reflektieren können aber letztendlich (für ihn) bloß Maschinen und Kopien von dem Original sind.<sup>9</sup> Als er alle Spuren von Racheal und Ricks verlorenem Kind sucht und das Kind selbst (halb Mensch, halb Maschine) auslöschen soll, erklärt er:

K: I've never retired something born.

Joshi: What's the difference?

K: To be born is to have a soul.

Joshi: Hey. You're getting on fine without one ... A soul.

Sein Glaube an den Menschen zeigt sich in der Natur-Kultur-Dichotomie deutlich und lässt sich so zusammenfassen, dass (für ihn) ein Mensch von einer Mutter geboren wird und damit eine Seele erhält, während ein Replikant erschaffen wird und somit keine besitzt. K klammert sich an eine Kindheitserinnerung von einem geschnitzten Holzpferd. Er weiß, dass die Erinnerung künstlich sein muss, weil er keine Kindheit gehabt haben soll. Dennoch steht er dem ambivalent gegenüber und ist der Überzeugung, dass er etwas mehr wäre als all die anderen „Hautjobs“: er meint das Kind einer Frau zu sein, geboren, gewollt und geliebt.<sup>10</sup> Die Erinnerungs-Schöpferin Dr. Ana Stelline bestätigt Ks Verdacht, dass die Pferdeerinnerung anders ist und erlebt wurde. Dies ist leider nur

---

<sup>9</sup> Die ersten Szenen beider Filme antizipieren bereits die zentralen Motive des Blade-Runner-Universums, das Auge. Sie sind zugleich Sehorgan, Erkenntnis-/Erfahrungsorgan und Zugang in beiden Richtungen in die Außen- und Innenwelt, so sagt etwa Roy zu Chew im Labor: „Chew, if only you could see the things I've seen with your eyes“. Ein weiteres Beispiel für das häufig auftretende Augenmotiv ist das „Eye-Work“-Laboratorium des Augenherstellers Chew. Augen signifizieren Erinnerungen und somit die Differenz zwischen Menschen und Maschinen. Man erkennt die Replikanten an ihren Augen, in *Blade Runner* durch die Reaktionen. Die künstlich hergestellten Augen unterscheiden sich äußerlich nicht von den menschlichen Augen, zeigen jedoch bei bestimmter Stimulation nicht dieselben Reaktionen. In *Blade Runner 2049* werden die Augen mit Nummer markiert, um diesen Unterschied noch deutlicher zu stellen (Laszig 2013: 75-76).

<sup>10</sup> Als Begehrungsobjekt des Films stellt sich das Kind von Rachael sowohl als kriegsführende Fraktion zwischen Replikantenfront und der Wallace Corporation, als auch symbolisch für Ks Frage nach sich selbst, wo er hergekommen ist und seine tiefe Sehnsucht, da er das Kind sein will.

eine Fehlinterpretation, die von Ks Unbewusstsein angetrieben wird. Als K nach dem Kampf den alten Blade Runner besiegt und fragt, in welcher Beziehung sie beide stehen, spiegeln seine Mimik und sein Blick den Wunsch wider, dass Rick Deckard sein Vater und dass sein Leben etwas wert sei. Aber letztendlich ist er weder Held noch ein Wunder der Welt und spielt nur eine Nebenrolle. Seine Kindheitserinnerungen sind zwar real, gehören ihm aber nicht, sondern Dr. Ana Stelline. Sie ist das Kind, welches geboren und gewollt ist, nicht K. Sie hat ihre Erinnerungen kopiert und zu Ks gemacht. So wird K in sein ursprüngliches Sein zurückversetzt: Nicht menschlich geboren, sondern nur eine Kopie, die von einer Seele träumt.

Die Replikanten, wie sie sich in *Blade Runner* und *Blade Runner 2049* unterscheiden, bieten zwei Modelle: in beiden Filmen handelt es sich um künstliches Gedankengut, jedoch sind sich die Replikanten in *Blade Runner* dessen nicht bewusst (z.B. Racheal), während sie in *2049* in diesem Bewusstsein leben. Im Unterschied zu den früheren Generationen, die herausfinden mussten, dass ihre Erinnerungen nicht ihre eigenen sind, haben alle Nexus 9-Modelle erkannt, dass sie keine Menschen sind. Es sollte keine Suche nach Selbsterkenntnis oder Existenzzwang geben. Wie der „Baseline-Test“ deutlich macht, wird Gehorsam jedes Mal, wenn K im Einsatz ist, sorgfältig gemessen und kontrolliert.<sup>11</sup> Jedoch empfinden die Replikanten in *Blade Runner 2049* Begehren und besitzen Gefühle.<sup>12</sup> Diese zeigen sich etwa in Ks kollegialem Mitgefühl zu seiner Vorgesetzten, Army Lieutenant, seiner Vatersehnsucht zu Rick, seiner Liebe zu Joi, sowie in Jois Liebe zu ihm und zuletzt auch in der Hoffnung aller Replikanten auf das Wunderkind. Auf der Suche scheint K den Beweis zu erhalten, dass seine Erinnerungen echt wären. Sobald erkannt wird, dass die Erinnerungen nachgeahmt werden oder eigene

<sup>11</sup> Jedes Mal, wenn K von einer Mission zurückkehrt, muss er eine Reihe von Tests bestehen, die verhindern sollen, dass er von der Manipulation der Menschen „abweicht“, nämlich Emotionen zu besitzen. In einem geschlossenen Raum beantwortet er schnell Fragen, die ihm ein elektronisches Instrument stellt, mit Versen aus Vladimir Nabokovs *Fahles Feuer* (1962).

<sup>12</sup> Während Roy seinen Glauben mit der „Menschlichkeit“ in Einklang bringt, indem er Rick schließlich so anspricht, als wäre er ein Mensch, verbindet Freysa den Glauben mit dem Wunsch nach dem Begehren selbst. Als Freysa K die Wahrheit offenbart, erkennt sie seine zersplitterte Fantasie: „You imagined it was you? Oh, you did. You did! We all wish it was us.“ Die Sehnsüchte der Replikanten nach einer menschlichen Seele scheinen klar zu sein. Der Replikant Leon sammelt beispielsweise Photographien, die als Spuren einer nie gelebten Vergangenheit dienen und als Erinnerung fungieren sollen, um an diese Vergangenheit ein Stück näher kommen zu können. Sein Begehren wird durch Träume, Erinnerungen und Fantasien inszeniert, also durch das Unbewusste selbst (Freud 1919/1989: 241-274). Die symbolische Taube von Roy, Einhorn von Rick, Ks Holzpferd verkörpern die Lücke zwischen dem erkennbaren Selbst und dem unerkennbaren Unbewussten (Laszig 2013: 75-76). Ks Pferde-Erinnerung scheint zu offenbaren, dass er menschlich ist, oder zumindest eine Seele besitzt, da das Holzspielzeug in Ks Traum, das Rick für sein Kind geschnitzt hat, Ks begehren aufzeigt. Seine digitale Freundin Joi überzeugt ihn von seinen außergewöhnlichen Kompetenzen und bestätigt ihn in diesem Glauben, dass er etwas Besonderes wäre. Eine Interpretation hierfür ist, dass sie als Ks algorithmisch programmierte Fantasie genau das sagt, was er hören will. Eine andere Erklärungsmöglichkeit wäre, dass genau wie alle Restreplikanten auch sie sich nach einer Seele sehnt und sich das für ihren Liebhaber K wünscht.

Erinnerungen geschaffen werden können, wird der Unterschied zwischen Menschen und Maschinen noch kleiner. Das Bewusstsein und der Eigenwille der Replikanten sind genau das, wovor sich die Menschen fürchten.

## **Cyborgkörper als Schnittstelle des Geschlechts**

Die Zweigeschlechtlichkeit des Menschen gilt lange Zeit als nicht hinterfragbares Faktum. Feministische und posthumanistische Theorien regen zur Neudefinierung und zum Überdenken des „Natürlichen“ und von Normen an und sind im engen Zusammenhang mit Nicht-Binarität, Transgeschlechtlichkeit, Technik und Monstrosität (Klumbyté 2018: 435) zu lesen.

Körper erscheinen gleichzeitig als vergeschlechtlichte Wirklichkeit und [...] als Speicher von vergeschlechtlichenden Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien, die wiederum auf den Körper in seiner biologischen Realität angewendet werden. (Bourdieu 1997: 167)

Der Körper wird für gewöhnlich als stärkster Beweis der Geschlechtlichkeit betrachtet (Bereswill, Meuser & Scholz 2007: 271). Nicht nur die Körpererfahrungen werden innerhalb sozialer Ordnung hergestellt, sondern auch die gesellschaftlichen Hierarchien und Strukturen werden als körperliche Herstellung von Geschlecht eingespeichert (Butler 1990/2005; Grisard, Häberlein, Kaiser & Saxer 2007: 12, 21).

Die Besonderheit des Cyborg-Körpers liegt in der Aufhebung von Grenzen. So deutet der Präsenz des Cyborg-Körpers Natur und Kultur derart um, dass die eine nicht der Grund für die Definition der Anderen sein kann. Wichtiger noch: Da der Cyborg weder im Garten Eden geboren wird, noch Kind einer Mutter ist, ist er weder von der Erde, noch wird er zur Erde zurückkehren (Haraway 1991: 151). Somit ist die ursprüngliche Verbindung zwischen Frauen und Natur in seinem Fall durchtrennt. Diese implizite Ebene beschreibt Geschöpfe der Post-Gender-Welt, die sich außerhalb der heterosexuellen Matrix bewegen und entwirft somit einen utopischen Körper, der als die mächtigste Unterminierung des patriarchalischen Zentrismus und wirksame Waffe der feministischen Kritik bezeichnet werden kann. Haraway schreibt hierzu, dass die menschliche Welt zu einer irrationalen Utopie wird, wie im Blade Runner-Universum dargestellt, eine von Mikroelektronik und Biotechnologiepolitik angetriebenen Welt, in der alle Grenzen aufgebrochen werden, auf welchen das westliche Denksystem aufgebaut ist (Haraway 1989).

## **Die phantasierte Weiblichkeit und Kampf der Männlichkeit**

Wie zu Beginn der Studie beleuchtet wurde, sind Cyborg-Konzepten subversive Fähigkeiten zugesprochen, da sie sich außerhalb der heterosexuellen Matrix befinden und gängige Machtstrukturen unterlaufen können. Das Geschlecht fungiert, so Kuni

(2004), in vielen Cyborg-Konfigurationen als Schnittstelle zur Durchbrechung vorgegebener Grenzen, wie zum Beispiel die Überwindung von Körper-geschlechtlicher Reproduktion (Kuni 2004: 5). Anschließend wird folgenden Fragen nachgegangen: Inwiefern wird das subversive Potential des Cyborg-Körpers im Blade Runner-Universum umgesetzt? Inwiefern gelingt dem Cyborg-Körper diese Subversion in Bezug auf Geschlecht? Werden durch diese Körper Möglichkeiten geschaffen oder sind sie bloß eine wiederholende Abbildung der heterosexuellen Machtstrukturen?

Da der Cyborg im ursprünglichen Konzept Haraways geschlechtsneutral ist, erscheint die Darstellung der Cyborgs in den Filmen ironischer, da sie sich explizit an traditionelle Geschlechterrollen orientieren. Die weiblichen Cyborgs haben stark fetischisierte Körper, die stets von männlichen Schöpfern kreiert worden sind, was eine heteronormative Sicht abbildet. Ein Beispiel ist Pris, – eine puppenhaft gestaltete Lustmaschine mit einer künstlichen Perfektion und glänzendem Lächeln – die selbst ihren Schöpfer, J.F. Sebastian, fasziniert. Als typisches Motiv aus der Epoche der Romantik, sollte sie sowohl als die ewig lebende und jung bleibende weibliche Kopie, als auch symbolisch für die als verführerisch wahrgenommene Natur stehen, die den Mann in den gefährlichen, fantastischen „Wald“<sup>13</sup> führt.

Die weiblichen Replikantinnen, die von Männern erschaffenen Objekte, werden oft abhängig von den männlichen Protagonisten und als materiell gewordene Männerphantasien (Simine 2006: 238, Laszig 2013: 80), die den Herren nach Bedarf (z.B. nach Liebe) dienen, dargestellt. Ein Beispiel dafür ist die stereotypisch schöne Rachael. Ihre Liebeszene mit Rick lässt sich als Gegenteil einer romantischen oder freiwilligen Liebe lesen: In dieser Situation zeigt Rachael zu Beginn noch leichten Widerstand, gibt schließlich der Kraft und dem heterosexuellen Begehren des Mannes nach, womit ein klassisches Hollywood-Motiv reproduziert wird, in welchem der weibliche Wille nachgiebig sein muss:

Deckard: Say Kiss me.

Rachael: I can't... rely on... my memories...

Deckard: Say Kiss me.

Rachael: Kiss me.

Deckard: I want you.

Rachael: I want you.

Deckard: Again.

Rachael: I want you.

Trotz der Zeitspanne zwischen den Filmen und der modernen Technologie, sowie der anscheinend zärtlich-romantischen Beziehung – wie in jenem Melodrama, sind die traditionellen Geschlechterrollen in *Blade Runner 2049* beständig geblieben. Ks ständiges Bedürfnis nach Bestätigung seiner Existenz und seiner Männlichkeit wird von den weib-

<sup>13</sup> Durch die männliche Fantasie ersannen deutsche Schriftsteller der Romantik, wie etwa Clemens Brentano und Joseph Freiherr von Eichendorff, die dämonisierte Frauengestalt Lorelei, Sirene und auch Waldhexe, die mithilfe ihres Erscheinungsbildes die Männer in den Tod (Meer oder Wald) verführt.

lichen Figuren erfüllt. Seine weibliche Vorgesetzte besitzt zwar eine höhere Machtposition<sup>14</sup> im Polizeisystem, spielt aber dennoch nur die Mutterrolle für ihn. Sie rettet ihren „Sohn“ K. letztendlich ständig, jedoch schließlich mit dem Preis ihres eigenen Lebens. Ks Freundin Joi ist ein Hologramm, ein Hologramm, welches die männlich-technische Fantasie widerspiegelt. Sie vertritt wieder die Verkörperung weiblicher Perfektion, die nicht nur einen perfekten femininen Körper besitzt, sondern existiert auch noch nur zum Vergnügen ihres Mannes. Ihre Gestalt repräsentiert zugleich eine libidinöse Ökonomie (Lyotard 1974/2007): eine perfekte digitale Freundin zum Kaufen. Trotz der Tatsache, dass sie später anscheinend in ihrer Beziehung zu K individuelles Bewusstsein besitzt und von der kollektiven Produktentwicklung abweicht, repräsentiert sie das digitale Fantasiebild von K und in der Tat sein „Sinthome“<sup>15</sup>. Während Rachael und Joi die idealen Fantasiefrauen darstellen, steht Pris noch für die Gefahr und impliziert die Angst der Männer vor Frauen, wenn sie anfangen sich der männlichen Kontrolle zu entziehen. Diese muskulöse Gestalt denkt und fühlt wie ein autonomes Subjekt.

Betrachtet man die männlichen Protagonisten in den Filmen, dann stellt die klassische Homozialität einen Dialog innerhalb des männlichen Geschlechts dar, sowie sie eine wesentliche Rolle in der Identitätsfindung und Männlichkeitskonstruktion spielt (Bereswill, Meuser & Scholz 2007: 136-151, Sedgwick 1993: 1-4). Symbolische, sowie auch die, gegen andere Männer gerichtete, direkte Gewalt, dient demnach der Absicherung von Männlichkeit. Nicht zuletzt gegenüber einer drohenden Abwertung durch symbolische Verweiblichung (Bereswill 2006: 242-255). In der Schlusszene von *Blade Runner*, als Rick endlich den letzten Replikant Roy „besiegt“ hat, taucht der männliche Chef, Gaff, auf und lobt ihn, „einen Männerjob getan“ zu haben. Das verweist auf die Struktur der homozialen Männlichkeit. Nach seinem Sieg dem Mann gegenüber geht er nach Hause zu seiner schönen Frau Rachael. Auch zwischen Vater und Sohn (Rick und K) ist eine Kampfszene im zweiten Film inszeniert, welcher aus der psychoanalytischen Perspektive auf den berühmten Ödipuskomplex, den symbolischen Vater-Sohn-Konflikt, verweist. Der Vater muss getötet werden, damit der Sohn zum Mann werden kann (Freud 1962: 123).

### Fazit: Der paradoxe Cyborg-Körper

Der Cyborg präsentiert die ultimative Vorstellung des Menschen von der Evolution seines eigenen Körpers. Gemäß der Vorstellung der Selbstvervollständigung und -vervollkommnung eliminiert er die fehlerhafte Existenz des menschlichen Körpers (Verletzlichkeit, Emotionalität, Alterung, Gendefekt, Immunsystem-Krankheiten, usw.) und

<sup>14</sup> Sie ist stellvertretend für die konservativen Werte der traditionellen Familie, des Staatsapparats und somit der Grenzen und Ordnung anzusehen.

<sup>15</sup> „Sinthome“ ist laut Lacan: „finding a meaning entails knowing which knot it is, and joining it together fast by means of an artifice“ (Lacan 1996: 58). Mehr dazu Bristow (2021: 83-102).



ersetzt dies mittels der modernen Technologie. Je näher wir den Cyborg-Körper an die Perfektion heranführen, desto mehr wird unser Schöpferkomplex befriedigt. Die Filme verlagern den Fokus nicht nur auf die tabuisierte Infragestellung der christlichen Schöpfung Gottes und des Androzentrismus, sondern auch auf die Natur, die Reproduktion und Fortpflanzung, welche in *Blade Runner 2049* durch das biologische Wunderkind – das Resultat einer Vereinigung zwischen Mensch und Replikantin oder unter Replikanten,<sup>16</sup> inszeniert werden. Die Tatsache, dass eine Replikantin ein Kind zur Welt bringt, markiert im Film eine historische Wende. Einerseits wird die Neuigkeit als Bedrohung für die Menschen eingestuft, denn ein wichtiger Unterschied zwischen Menschen und Replikanten – und somit die Grenze zwischen Natur und Kultur – ist aufgehoben. Dass die Replikanten reproduktionsfähig sind, wirkt wie ein Wunder und bedeutet Hoffnung. Ironischerweise hat das biologische Wunderkind einen genetischen Defekt (Immundefizienz) und lebt in einem abgeschlossenen Bereich hinter einer Glaswand.

Zusammen mit den vereinfachten Geschlechterbildern in Filmen<sup>17</sup> lässt sich schlussfolgern, dass trotz der Konzipierung des innovativen Cyborg-Körpers die Kultur-Natur/Mann-Frau-Dichotomie beständig geblieben ist. Die Angst der Menschen in *Blade Runner 2049* vor dem Reproduktionspotenzial der Maschinen, welches diese von ihrer Sklaverei emanzipieren würden, ist zum einen als Angst der Menschen vor anderen Spezies und zum anderen als die männliche Angst vor dem autonomen, mütterlichen Körper zu lesen. Die Filme haben jeweils ein offenes Ende, was dem Publikum den Schluss der Geschichte überlässt. Die filmischen Cyborg-Konzepte wiederum laufen Gefahr: Es könnte in die Richtung eines unbestimmten Agnostizismus entwickeln; oder zurück in den Fatalismus-Zirkel, welcher mit dem „Ursprünglichen“, sowie dem „Natürlichen“ zu argumentieren versucht und letztendlich wieder im logozentristischen, heteronormativen und androzentristischen Dilemma verharret.

### Filmverzeichnis

- Scott, R. (1992). *Blade Runner – Director's Cut*. USA.  
 Villeneuve, D. (2017). *Blade Runner 2049 – Director's Cut*. USA.

### Literatur

- Åsberg, C. & Braidotti, R. (Hrsg.). (2018). *A Feminist Companion to the Posthumanities*. New York, Heidelberg, Dordrecht, London: Springer International Publishing.

<sup>16</sup> Bei der Flucht aus dem Gebäude in *Blade Runner* tritt Rick auf ein Origami-Einhorn aus Silberpapier. Das Einhorn ist ein Bild aus Ricks Traum und deutet nach der Filmlogik an, dass er ein Replikant wäre.

<sup>17</sup> Die weiblichen Bilder in den Filmen entsprechen einer idealisierten Weiblichkeit, diese entweder als Begehrensojekt oder als demontierte Verführerin zu verstehen. Gleichzeitig besteht ein einziges Männlichkeitsbild, welches durch supermännliche Figuren und ihre homosozialen Kämpfe abgebildet ist.

- Bachtin, M. (1990). *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag.
- Bereswill, M. (2006). Männlichkeit und Gewalt. Epische Einheiten und theoretische Reflexion über Gewalt zwischen Männern in Gefängnissen. *Feministische Studien*, 24 (2), 242-255.
- Bereswill, M., Meuser, M. & Scholz, S. (Hrsg.). (2007). *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Bourdieu, P. (1997). *Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld*. In M. Steinrück (Hrsg.), *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik und Kultur 2* (S. 59-78). Hamburg: VSA.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Bristow, D. (2021). 'To Be Homesick with No Place to Go': *The Phantom of the Sinthome and the Joi of Sex*. In C. Neill (Hrsg.), *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049* (S. 83-102). New York: Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (1990/2005). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. In S. Salzborn (Hrsg.), *Klassiker der Sozialwissenschaften. 100 Schlüsselwerke im Portrait* (S. 374-378). Wiesbaden: Springer VS (Originalwerk veröffentlicht 1990).
- Clark, A. (2008). *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. Oxford: Oxford University Press.
- Dick, P. (1968). *Do androids dream of electric sheep?* New York: Doubleday.
- Fried, W. (2004). Blade Runner: An Interpretation. *Psychoanal. Psychol.*, 21 (2), 312-318.
- Freud, S. (1962). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York: Basic Books.
- Freud, S. (1919/1989). *Das Unheimliche. Psychologische Schriften. Studienausgabe*, Bd. 4, 11. Auflage 1989 (S. 241-274). Frankfurt a. M.: Fischer (Originalwerk veröffentlicht 1919).
- Grisard, D., Häberlein, J., Kaiser, A. & Saxer, S. (Hrsg.). (2007). *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Haraway, D.J. (1985/1990). *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. In L. Nicholson (Hrsg.), *Feminism/Postmodernism (Thinking Gender)* (S. 190-233). New York, London: Routledge.
- Haraway, D.J. (1989). *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.
- Haraway, D.J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York, London: Routledge.
- Haraway, D.J. (2003). *The Companion Species Manifesto*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haraway, D.J. (1995/2005). *Die Neuerfindung der Natur, Primaten, Cyborgs und Frauen*. In M. Löw & B. Mathes (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung* (S. 296-305). Frankfurt a. M.: Campus (Originalwerk veröffentlicht 1995).
- Haraway, D.J. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kammerhofer, M. (2013). *Widerständige Körper: Analyse von Maschinenmenschen in Blade Runner und Ghost in the Shell aus gendertheoretischer Perspektive*. Abgerufen von <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/232058?originalFilename=true>.
- Klumbýtý, G. (2018). *Trans\**. In R. Braidotti & M. Hlavajova (Hrsg.), *Posthuman Glossary* (S. 433-435). London: Bloomsbury Academic.
- Krewani, A. (2002). *Cyberfeminismus*. In R. Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Kuni, V. (2004). *Mythische Körper: Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation: Alte und neue Mythologien von künstlichen Menschen*. In Medien Kunst Netz. Abgerufen von [http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg\\_bodies/mythische-koerper\\_I/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/1/).

- Lacan, J. (1996). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Das Seminar, Buch XI, 4. Auflag Weinheim: Quadriga Verlag.
- Laszig, P. (2013). *Der Glanz im Auge des Replikant\*innen. Blade Runner*. In P. Laszig (Hrsg.), *Blade Runner; Matrix und Avatare. Psychoanalytische Betrachtungen virtueller Wesen und Welten im Film* (S. 67-86). Berlin, Heidelberg: Springer.
- Lyotard, J. (1974/2007). *Libidinöse Ökonomie*. Zürich: Diaphanes (Originalwerk veröffentlicht 1974).
- Morrison, R. (1990). Casablanca meets Star Wars: the Blakean dialectics of Blade Runner. *Literature/Film Quarterly*, 18, 2-10.
- Nabokov, V. (1968). *Fahles Feuer*. Reinbek: Rowohlt.
- Platon. (2002). *Sämtliche Werke*. Bd 2. 29. Auflage. Reinbek: Rowohlt.
- Sedgwick, E. (1993). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Simine, A. (2006). *Ich erinnere, also bin ich? Maschinen – Menschen und Gedächtnismedien in Ridley Scotts Blade Runner (1982/1992)*. In E. Kormann, A. Gilleir & A. Schlimmer (Hrsg.), *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden* (S. 225-242). Amsterdam: Rodopi.
- Zons, R. (2000). *De(s)c(k)art(e)s Träume. Die Philosophie des Bladerunner*. In M. Fasler (Hrsg.), *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder* (S. 271-293). Paderborn: Fink.



EMANUELA FERRAGAMO

## METEOROLOGISCHE ÄSTHETIK IN WOLFGANG HILDESHEIMERS „BIOSPHERENKLÄNGE“ (1977)

**ABSTRACT:** In *Biosphärenklänge* inszeniert Wolfgang Hildesheimer eine ökologische Apokalypse. Auf „Stimmen“ reduziert, erleben die zwei Hauptfiguren seines Hörspiels die endgültigen „Überschreitens“ einer ökologischen Grenze, das sich in einem sehr hoher „Ton“ ankündigt. Im Rahmen der Hörspieltheorie von Elke Huwiler stellt das Essay die Frage nach einer post-humanen Ästhetik des Wetters, die das Interesse Michael Gampers für eine „meteorologische Ästhetik“ in die Richtung des Hyperobjekt-Konzeptes Timothy Mortons entfaltet. Seine Untersuchung des „Weird“ als eine Chiffre für die Lebensverhältnisse im Anthropozän hilft, das Unheimliche des Wetters zum Hauptmoment der metaphorischen Gleichsetzung des Leibs mit einem Barometer wirken zu lassen.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Hildesheimer, Hörspiel, Hyperobjekt, Weird, Ästhetik

### AN AESTHETICS OF WEATHER IN WOLFGANG'S HILDESHEIMER "BIOSPHERE SOUNDS" (1977)

**ABSTRACT:** In *Biosphere Sounds*, Wolfgang Hildesheimer imagines an ecological apocalypse. The characters of this radio drama experience the final, ecological breakdown of the biosphere as a strangely acute "sound". By relating to Elke Huwiler's Radio Drama Analysis, the paper aims in conceptualizing Timothy Morton's post-human term of "hyperobject" in the theoretical frame of Michael Gamber's "aesthetic of whether". A hyperobject of its own, the "sound" of Hildesheimer's play anticipates the "Weird" that characterizes ecological interaction in Anthropocene. Applying to Morton's analysis of the "Weird", the essay deals with the metaphorical representation of man as a barometer.

**KEYWORDS:** Hildesheimer, radio drama, hyperobject, weird, aesthetics

## Einleitung

Wolfgang Hildesheimer<sup>1</sup> inszeniert in *Biosphärenklänge* eine ökologische Apokalypse. Die auf „Stimmen“ reduzierten Figuren dieses 1977 gesendeten Hörspiels sind die Zu-

---

Emanuela Ferragamo, Universität von Turin, ferragamo.emanuela@gmail.com

<sup>1</sup> Wolfgang Hildesheimer wird am 9. Dezember 1916 in Hamburg geboren. Kurz nach der Machtergreifung der NSDAP wandert die Familie 1934 aus Deutschland nach Palästina aus. 1947 arbeitet er während

schaer des endgültigen „Überschreitens der letzten Grenze“ (Hildesheimer 1977: 40). Dieses kündigt sich weder in einem dramatischen Klang, noch in einem „Wimmern“ an: ein sehr hoher Ton ist es, der die Verletzung der ökologischen Übertragungsgrenze meldet (Hildesheimer 1977: 40). Angesichts der Katastrophe erscheinen die vertrauten Erkenntniskategorien unangemessen: Das Weltende ist kein Objekt, von dem man sich distanzieren kann.

Obwohl Hildesheimer zum bevorzugten deutschsprachigen Hörspielautor der 1960er Jahre wurde (Stanley 1993: 82), wurden seine Texte von der zeitgenössischen Kritik entweder auf Nachahmungen des Absurden Theaters oder auf Satiren des deutschen Wirtschaftswachstums reduziert (Stanley 1993: 81). Dagegen wendet die (leider sehr spärliche) Sekundärliteratur zu seinen Hörspielen<sup>2</sup> heute eine medienorientierte Methode an (vgl. Görner 2014, Priesterath 2018).

Mit dem Hinweis auf eine „meteorologische Ästhetik“ beruft sich der vorliegende Essay auf die literarische Meteorologie Michael Gampers. Sein DFG-Projekt *Literarische Meteorologie. Wissen, Praxis und Ästhetik des Wetters 1750–2013* betrachtete das Wetter nicht so sehr als ein Objekt der Literatur, sondern vielmehr als Teil eines bestimmten Diskurses.<sup>3</sup> „Diskurs“ heißt, so Michel Foucault, eine „diskursive Praxis“, die „keineswegs die stumme Existenz einer Realität, keinesfalls den kanonischen Gebrauch eines Wortschatzes, sondern die Beherrschung der Gegenstände [bezeichnet]“ (Foucault 1981: 74). Solch eine Praxis hängt von dem kulturellen, sozio-historischen Kontext ab, daher erscheint Gamper das „Wissen“ als ein „Agglomerat zusammenhängender [...] Aussagengebilde und Bilder“, „die mit [...] spezifischen Erkenntnisobjekten und Wahrheitsparadigmen verbunden und deshalb stets Gegenstand von dynamischen Auseinandersetzungen“ sind (Gamper 2014: 230). Das Wissen um die Erde entspricht in diesem Sinn der ökologischen Betrachtung der Erde als ein dynamisches, fragiles und verletzbares System (Edwards 2013: 2).

Im Rahmen der literarischen Meteorologie Gampers erscheint die ästhetische Dimension von besonderem Interesse. Als „Ästhetik“ definiert Kant die erkenntniskritische Behandlung von Raum und Zeit (Hilmer 2009: 4). Gerade diese zwei Kategorien

---

der Nürnberger Prozesse als Konsektivdolmetscher vom Deutschen ins Englische. Kurz danach zieht er in die deutsche Stadt Ambach und beginnt dort seine literarische Karriere, ist auch in der Gruppe 47 aktiv. 1957 siedelt er mit seiner Ehefrau nach Poschiavo über. In den 1960er Jahren thematisiert er die *deutsche Frage*, und zwar das Problem einer noch nicht ganz vollzogenen Entnazifizierung der deutschen Gesellschaft, die Poetik dieser Jahre dreht sich auch um die Polemik gegen den Autoritarismus. Die Biographie *Mozart* (1977), der Roman *Marbot* (1981) und das Rundfunkdrama *Endfunk* (1980) sind einige der letzten Werke Hildesheimers. 1980 erwerben er und seine Frau die schweizerische Staatsangehörigkeit. Er stirbt in Poschiavo in der Nacht zum 21. August 1991.

<sup>2</sup> Das Hörspiel *Biospährenklänge* scheint leider heute für die Sekundärliteratur nicht so interessant: Außer dem 1989 publizierten Essay von Petuchowski (1989, SS. 276–277) ist kein einziger Beitrag zum Thema vorhanden!

<sup>3</sup> <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/242236491?context=projekt&task=showDetail&id=242236491> [abgerufen am 29.06.2022]

werden in *Biosphärenklänge* in Frage gestellt, wie anhand des Begriffs des „Hyperobjekts“ von Timothy Morton (2013) gezeigt wird. Dieses Konzept einer posthumanen Neugestaltung von Körper- und Raumerlebnis aufgrund der menschlichen Anpassung an das Anthropozän berücksichtigt die spezifische Landschaft der Hörspiele: die „Klanglandschaft“ (Hörburger 2006: 2).

### **Klang, Landschaft, Bühne. Elemente einer Analyse**

In der deutschsprachigen Literaturkritik ist laut Huwiler die Tendenz weit verbreitet, die akustischen Elemente des Hörspiels zugunsten einer auf das geschriebene Wort fokussierten Ausdeutung zu vernachlässigen (Huwiler 2005a: 50). So verweist beispielsweise das Stichwort „Hörspiel“ in der neuesten Auflage der *Grundzüge der Literaturwissenschaft* auf eine literarische Gattung „innerhalb eines anderen Mediums“ (Huwiler 2005b: 89). Diese Taxonomie scheint jedoch ausschließlich dem Hörspiel der 1950er Jahre angemessen: Die avantgardistischen Experimente des darauffolgenden Jahrzehnts können schwerlich unter der Definition „Literatur“ subsummiert werden (Huwiler 2005b: 98). Grund dieser Experimentierphase war der Protest gegen die kursierende Reduktion der Hörkunst aufs „Wortkunstwerk“ (Huwiler 2005b: 100). Emblematisch dafür ist das Hörspiel *Schallspielstudie* (1965), denn Pörtner desemantisierte dort anhand der elektronischen Musik das Wort und gewann damit „die Ausdrucksmittel der Abstraktion“ für das Hörspiel (Stuhlmann 2001: 198-199). Sein Beispiel machte dann Schule mit dem bahnbrechenden *Fünf Mann Menschen* (1968) Mayröckers und Jandls (Stuhlmann 2001: 198-199).

Die „Sprache des Hörspiels“ bezeichnet laut Pörtner „die mannigfaltigen Methoden der Erschließung und Formgebung der akustischen Sphäre, die nicht im Wörtlichen aufgeht, aber auch nicht die wörtliche Sphäre ausschließt“ (Pörtner 1969: 77). Es wird jedoch die literarische Tradition nicht verleugnet: Als Vorläufer der Hörspielkunst werden Experimentierfelder in der Dichtung des 20. Jahrhunderts genannt (Huwiler 2005b: 101).

Im Übrigen spielten im Lauf der Zeit die literarischen Erzählstrategien eine größere Rolle, als die Autoren und die Sender einsehen, dass die ausschließliche Fokussierung auf das Akustische zuletzt einschränkend wirkte (Stuhlmann 2001: 198-199). Mitte der 1970er Jahre erhält das traditionell strukturierte Hörspiel neues Leben (Jung 2000: 92) und die Hörspieldramaturgie erkennt weitgehend die sogenannten „Diskurse der Innerlichkeit“ an (Schmedes 2002: 40). Das bedeutet aber nicht das endgültige Ende der Experimentalphase, vielmehr besteht ein Nebeneinander von traditionellem und neuem Hörspiel, wodurch das Spektrum der Hörspielgattung seit 1965 erweitert wird (Huwiler 2005b: 101). Es sind die Hörspielautoren, die die verschiedensten programmatischen Richtlinien zum Verständnis des Hörspiels entfalten: Neue Hinsichten erfinden denn, so Wellershoff, am liebsten die „Entwerfer und Regisseure“ des „Produktionsprozesses“ (Wellershoff 1970: 188).

Mit seinem 1955 produzierten *Atelierfest* hatte Hildesheimer die narrative Leistungsfähigkeit der Miteinbeziehung von akustischen Ausdrucksformen in den Plot experimentell eingefügt (Huwiler 2005b: 98). In seinen Hörspielen der 1970er Jahre liegt dagegen der thematische Schwerpunkt auf der Vergangenheitsbewältigung. So thematisiert das 1974 produzierte Hörspiel *Hausverkauf* die kollektive Schuld an der Shoah am klarsten (Stanley 1993: 86). Das dort inszenierte Gespräch zwischen dem Hausverkäufer „B“ und dem Hauskäufer „A“ entpuppt sich bald als ein Verhör, während dessen „A“ zugibt, sein Gewissen halte ihn „nachts wach“ (Hildesheimer 1978: 546). Durch ihr schlechtes Gewissen gequält, leiden die Figuren der Hörspiele von Hildesheimer in den 1970er und 1980er Jahren an Schlaflosigkeit. Im Hörspiel *Endfunk* (1980) liegt ein anonym Mann unruhig in seinem Bett und hört Radio, bis atmosphärische und technische Störungen im Funkhaus Panik auslösen und der Sendebetrieb abrupt beendet wird – die anderen Kanäle werden dann von weißem Rauschen überflutet.

In *Biosphärenklänge* stellt sich Hildesheimer einen wahrscheinlichen Dialog zwischen einer Frau und einem Mann vor (Puknus 1978: 122). Während sich das Gespräch der anonymen Gestalten des *Hauskaufs* als ein verkappter Monolog Hildesheimers erweist,<sup>4</sup> offenbart *Biosphärenklänge* eine neue „Objektivität“ des Autors: Seinen Interessenschwerpunkt verlagert er nun auf die äußere Wirklichkeit, und zwar auf eine durch Umweltverschmutzung und Ressourcenausnutzung geplagte Welt (Puknus 1978: 116). „Es handelt sich um nichts Geringeres als das physische Ende des Lebens auf der Erde“, versichert der „Mann“ in *Biosphärenklänge* (Hildesheimer 1977: 24). Seine Frau klingt jedoch vorsichtiger: Spielt er ihr nichts anderes als eine Variante auf sein „Todesspiel“ vor? (Hildesheimer 1977: 24). Ein Mann und eine Frau sind die einzigen Figuren des Hörspiels: Zusammen mit ihnen wartet der Zuhörer darauf, dass er als Vorzeichen der Apokalypse den „Ton“ hört, mit dem laut des Meteorologen Richardson alles Leben auf der Erde enden soll. Wie die Frau hört jedoch der Zuhörer bis kurz vor dem Ende des Hörspiels nichts von dem „Ton“, mit dem das Leben auf der Erde laut des Mannes enden soll (Hildesheimer 1977: 24).

Das hängt seiner Meinung nach davon ab, dass untrainierte „Sensibilitäten“ langsam reagieren würden (Hildesheimer 1977: 32). „Wer horcht in sich hinein nach dem Echo einer minimalen Wahrnehmung. Und wer verdrängt nicht das Geräusch selbst dann noch, wenn er es hört, ohne hinzuhorchen?“, fragt er sich (Hildesheimer 1977: 32). Und in der Tat hören beide, die Frau und der Zuhörer, die meisten Geräusche, die aus dem Innern des Hauses kommen: die Schritte des Ehepaars im Haus (Hildesheimer 1977: 20), das Abnehmen und Auflegen des Telefonhörers (Hildesheimer 1977: 27), das Öffnen und Schließen eines Fensters (Hildesheimer 1977: 30), ein unbestimmtes „Geräusch draußen“ (Hildesheimer 1977: 32) sowie das Einschenken eines Getränks (Hildesheimer 1977: 44). Das „In-Sich-Hineinhorchen“ der oben erwähnten Stelle zeigt,

<sup>4</sup> Die Annahme wird durch die Tatsache bestätigt, dass Hildesheimer selbst beide Rollen, die von „A“ und von „B“ vorlas, als das Hörspiel 1974 vom Bayerischen Radio gesendet wurde (Stanley 1993: 85).



dass der Ton erst auf der „inneren Bühne“ der Fantasie des Zuhörers erklingen sollte, die sich nach Wunsch des „Hör-Spielers“ im Weltraum, im Eisenbahnabteil, auf dem Schulhof oder in einer ganz unbestimmten Räumlichkeit verorten lasse (Hörburger 2006: 2). Die Gestaltung des Hörspiels als eine „innere Bühne“ wurde zwar durch die Stereophonie in den 1970er Jahren überwunden (Kobayashi 2011: 169); das Konzept bietet aber Anregungen zur Problematisierung des Diskurses der ökologischen Krise im Hörspiel Hildesheimers.

Dass weder die Frau, noch der Zuhörer den Ton hören, veranschaulicht eine Verneinung der Realität. Es ist, als würden sie sich weigern, das Unheimliche des Weltendes ins Auge zu fassen: Die Ablenkungsmanöver der Frau sprechen von unseren eigenen Verteidigungsmechanismen. Dadurch, dass der „Ton“ auf der „inneren Bühne“ spielt, stellt Hildesheimer die Frage, ob wir vielleicht den Ton überhaupt hören wollen.

Im Essay *Sound erzählt* (2005) behauptet Huwiler, dass eine medienorientierte Analyse der Hörspielgattung den Begriff der „Narration“ in einen interdisziplinären Kontext zurückbringen soll (Huwiler 2005a: 50). Sie verbindet daher die Hörspielsemiotik von Schmedes mit der postklassischen Narratologie von Hermann (Huwiler 2005a: 50). Im Kontext einer semiotischen Analyse des Hörspiels fasst Schmedes alle Zeichen und Zeichensysteme dieser Kunstform als gleichrangig auf. Solch eine Perspektive eignet sich der Erforschung der Hörspiele der 1960er Jahre, denn sie besagt, dass alle Elemente (und nicht nur die Sprache!) als mögliche Bedeutungsträger zu betrachten sind.

Die Hörspielsemiotik Schmedes' bietet überdies interessante Anregungen zur Narratologie. Schmedes nennt denn drei Ebenen seiner Semiotik: eine Ebene des „Systems“ (d.h., das gesamte Ausdrucksrepertoire eines Zeichensystems), eine der „Norm“ (d.h., die historischen Formen des Hörspiels) und eine der „Rede“ (d.h., die realisierten Zeichen eines Hörspiels). Eine solche Unterscheidung ist für die postklassische Narratologie Hermanns von Bedeutung. Seine Untersuchung zeigt, dass die akustischen Elemente zwar in eine kohärente Narration eingereiht werden (Huwiler 2005a: 53), was aber nicht heißt, es könne ein festes Repertoire von akustischen Zeichen gebildet werden, die an sich narrative Funktionen hätten (Huwiler 2005a: 53). Die postklassische Narratologie interessiert sich für die Relation der narrativen Strukturen zum historischen und soziokulturellen Äußerungskontext (Eiranen u.a. 2022: 2).

Der „Ton“ des Hörspiels von Hildesheimer hat verschiedene, narrative Funktionen. Er gehört sowohl zur Ebene der Geschichte als auch des Diskurses. Zum einen enthüllt er die wahre Bedeutung der vielen Symptome, die der Mann spürt, und gehört dadurch zu den wichtigsten Elementen des Inhaltes. Zum anderen bestimmt er das Gehör zum bedeutendsten Medium des Hörspiels, denn der Ton wird nur durch diesen Sinn empfangen: „Immerhin bestätigt der Ton nur *einen* unserer Sinne“, legt der Mann dar (Hildesheimer 1977: 72).

Anders als der Mann in *Biosphärenklänge*, der seiner Frau schwört, seine „Einbildungskraft“ habe „niemals akustisch funktioniert“ (Hildesheimer 1977: 70), stellt sich

Hildesheimer als empfindsamer *Ohrenmensch* dar. Es sind nicht nur seine Gestalten, die unter Lärm leiden und daher kein Auge zutun – er selbst sei von einer „Partitur“ von Geräuschen „jede Nacht“ in Cornwall geplagt worden (Hildesheimer 1978: 175). Sein Interesse für das Hörspiel liegt daher erstens darin, „den Augenmenschen“ auszuschießen (Wickert 1978: 26), zweitens ist es von Bedeutung, dass das „Neue Hörspiel“ seine Wahrnehmungsästhetik durch den Vergleich mit der Musik gestaltet (Kobayashi 2011: 168): eine Kunst, die Hildesheimers Werk tief prägt, sowohl als wiederkehrende Thematik als auch als ästhetische Sprache seiner Hermeneutik (vgl. Cecchi 2018: 160-164). Und eben diese Fachkompetenz soll auch der Zuhörer von *Biosphärenklänge* besitzen. Zwar ähnele das „Geschehen“ nicht dem „Anfangsakkord einer Sinfonie“, „den alle gleichzeitig hören“ könnten (Hildesheimer 1977: 25-26), aber als der Mann den Ton hört, beschreibt er ihn musikalisch: als „ein viergestrichenes G“, ein „klebriger Ton“ im „Charakter wie eine Okarina“ (Hildesheimer 1977: 72).

### Die Biosphäre: ein Hyperobjekt?

Morton definiert als „Hyperobjekt“ ein Objekt, das sich im menschlichen Zeit- und Raumgefüge ausbreitet (Morton 2013: 1). So schreibt er:

A hyperobject could be the sum total of all nuclear materials on Earth; or just the plutonium, or the uranium. A hyperobject could be the very long-lasting product of direct human manufacture, such as Styrofoam plastic bags, or the sum of all whirring machinery of capitalism. Hyperobjects, then, are “hyper” in relation to some other entity, whether they are directly manufactured by humans or not (Morton 2013: 1).

Als Beispiele für Hyperobjekte nennt Morton die Biosphäre, das Ölfeld Lago Agrio und die globale Erwärmung (Morton 2013: 1). Sie kündigen eine Wende in der Auffassung der Subjekt-Objekt-Beziehung an (Morton 2013: 12). Dieser Weltanschauung nach sei es unmöglich, sich vom betrachteten Objekt zu distanzieren (Morton 2013: 13). Die Hyperobjekte haften in einer unbestimmbaren Weise am Subjekt und lassen sich nicht aus einer sicheren Distanz betrachten (Morton 2013: 127).

Das Bewusstwerden einer unheimlichen Nähe zwischen Subjekt und Objekt erreicht auch das Ehepaar der *Biosphärenklänge*. Sogar die idyllische Szenerie eines kleinen Dorfes schützt die Hauptfiguren des Hörspiels nicht vor den Folgen der Umweltverschmutzung (Hildesheimer 1977: 12). Vielmehr erweist sich der Umzug des Mannes aufs Land als ein naiver Versuch, eine unvermeidbare Umweltkatastrophe aufzuschieben (Hildesheimer 1977: 12). Dass man jedoch auch dort begonnen habe, „Wasser in Flaschen zu kaufen, anstatt es aus der Quelle oder der Leitung zu trinken“, bedeutet, dass die ökologische „Erträglichkeitsgrenze“ nun erreicht worden ist – genauer noch, sie sei zur „Spürbarkeitsgrenze“ geworden (Hildesheimer 1977: 12). Diese erklärt der Mann so: „Erträglichkeit, das ist die Sache des Körpers. Der nimmt das Gift auf und

läßt es in sich lagern. Da versteckt es sich in den Ecken und Winkeln der Organe und Gelenke. Aber wenn es sich dort allmählich häuft, beginnt es, sich mitzuteilen“ (Hildesheimer 1977: 12).

Indem Hildesheimer die „Erträglichkeitsgrenze“ als eine „Sache des Körpers“ ausdeutet, betont er die gesundheitlichen Folgen der Umweltverschmutzung auf die Menschheit. Das Neuwort der „Spürbarkeitsgrenze“ definiert eben das Spürbarwerden der Vergiftung des Körpers durch toxische Substanzen, die tief ins Wasser und in die Erde eingedrungen sind (Hildesheimer 1977: 13). „Es ist wie ein Schlachtgemälde“, meint der Mann des Hörspiels, „Alle Figuren sind, notgedrungen, in dasselbe Geschehen verwickelt“ (Hildesheimer 1977: 12). Diese Verwicklung beschreibt Hildesheimer als eine „Ende-Epidemie“ (Hildesheimer 1977: 12).

Die Versuche des Mannes, seiner Frau die sich entwickelnde Krankheit zu erklären, sind jedoch vergeblich: Das Gefühl, es sei „etwas geschehen“ (ibidem, S. 7), und die damit verbundene Lähmung, die „sich langsam durch die Glieder“ wälzt (Hildesheimer 1977: 23), muss jeder für sich empfinden. Das Objekt „Umweltverschmutzung“ gilt daher nicht mehr als etwas, worüber man sprechen kann, sondern entpuppt sich als ein Netz von Beziehungen, aus dem es keinen Ausgang gibt – als ein Hyperobjekt (Morton 2013: 73). Auch die naive Behauptung, die Objekte auf sicherer Distanz halten zu können, verrate laut Morton den unbewussten Wunsch, das Subjekt vor der bedrohlichen Realität ihrer Nähe zu schützen (Morton 2013: 28). Aber wolle der Mann auch „der Sache“ der Umweltkrise nicht „näher“ kommen, so „kommt“ jedoch „die Sache selbst näher“ (Hildesheimer 1977: 9).

Die Hyperobjekte beschreibt Morton als „nicht-lokal“: Man erlebt zwar die Folgen der globalen Erwärmung jeden Tag, das ganze Hyperobjekt „globale Erwärmung“ an sich erlebe man aber nie (Morton 2013: 48): „Global warming is an object of which many things are distributed pieces [...]. Like the images in a Magic Eye picture, global warming is real but involves a massive, counterintuitive perspective shift to see it“ (Morton 2013: 49). Die nicht-lokale-Eigenschaft der Hyperobjekte erklärt, warum der Mann so viel Mühe hat, seine „Krankheit“ darzustellen. Die „Ende-Epidemie“ in *Biosphärenklänge* bleibt unsagbar. Das Auftreten der Symptome einer Verletzung der „Spürbarkeitsgrenze“ beschreibt der Mann vage, als wolle ihm die Erde etwas mitteilen (Hildesheimer 1977: 12). Der sprachliche Inhalt solch einer Botschaft wird aber ironisch als eine „Wartezimmer-Lektüre“ dargestellt: Es scheint, dass einzig die Populärwissenschaft imstande ist, sich mit der Umweltapokalypse auseinanderzusetzen (Hildesheimer 1977: 41).

Die Anspielung auf die „Wartezimmer-Lektüre“ hat damit zu tun, dass der Mann über den „Richardson-Effekt“ gerade im Wartezimmer des Zahnarztes gelesen hat und damit die eigenen Symptome erklärt. Er hält es für „wahrscheinlich“ (Hildesheimer 1977: 41), dass sich, wie Richardson meinte, „das Überschreiten der letzten Grenze“ mit einem sehr hohen Ton ankündigt (Hildesheimer 1977: 40). Die Thematisierung dieses „Effekts“ wird im folgenden Absatz untersucht. Bemerkte sei hier nur, dass der

populärwissenschaftliche Charakter der Theorie Richardsons in schrillum Kontrast zu der sonst verfeinerten literarischen Bildung des Mannes steht: Welchen Bezug weist denn eine Wartezimmerlektüre zu den Zitaten aus Eliot (Hildesheimer 1977: 40), Richard Wagner (Hildesheimer 1977: 58) oder zu den Offenbarungen des Johannes (Hildesheimer 1977: 56) auf?

Ein geisteswissenschaftlich Gebildeter sucht hier also nach einer Ausdeutung des Geschehens und stellt fest: „Denn wie wir dieses Ende *erleben*, das ist nicht *trivial*, sondern – verzeihe – tragisch. Wie es aber für uns präpariert wird, wie man es uns beibringt, das ist Zahnarztwartezimmer. Der Wortlaut ist ein banaler Abklatsch des Geschehens“ (Hildesheimer 1977: 42, Hervorh. im Original). So lässt der Unterschied zwischen gestaltetem und realem Geschehen zwei ästhetische Sphären entstehen: das Banale der Wartezimmerlektüre, die jedoch das aktuelle Ereignis erklärt, und das Tragische, das im Hörspiel mit dem Wort „Pathos“ verbunden wird. Aristoteles verstand unter „Pathos“ eine bestimmte Art der redetechnischen Überzeugungsmittel („*pisteis*“), die zum Werkzeugkoffer des Redners gehören müssen. Während das „Ethos“ von der individuellen Rednercharakteristik abhängte und das „Logos“ die rationale Argumentation bezeichnete, definierte das „Pathos“ die Fähigkeit des Redners, den Zuhörer in eine bestimmte Gefühlslage zu versetzen (Tedesco 2020: 379). In einer ähnlichen Weise charakterisiert Hildesheimer das Pathos in *Biosphärenklänge* als einen kommunikativen Stil, mit dem der Mann seine Frau vom bevorstehenden Weltende zu überzeugen versucht.

Die Frau verlässt sich jedoch nicht auf den Mann, weil sie ihm vorwirft, dass er sich die Gewohnheit hingebe, schwülstige Wörter wie „Menschheit“ vorzuziehen (Hildesheimer 1977: 11) und unfähig sei, „ohne Dichtung“ zu sprechen (Hildesheimer 1977: 7). Die Zweifel, die die Frau hegt, enthüllt aber der Mann als eine „Trotzreaktion“, als eine List, um sich gegen unheimliche „Zukunftsbilder“ zu wehren (Hildesheimer 1977: 13). In der Tat hat die Frau dem Mann vieles verheimlicht: die tote Telefonleitung, ein toter Vogel am Wiesenrand (Hildesheimer 1977: 49). Diese Sabotage wird später im Hörspiel zum wahrhaftigen „Ablenkungsmanöver“ (Hildesheimer 1977: 35). Dagegen lügt der Mann nicht.

In den homerischen Epen und in den antiken Tragödien ist eine Verwandtschaft zwischen Pathos und Dichtung zu behaupten (Pankau 2003: 172). Die dichterische Sprache entstand in dieser Auffassung aus einer göttlichen Inspiration und war daher von einer pathosreichen Bildlichkeit gekennzeichnet. In *Biosphärenklänge* kehrt die Beziehung des Patethischen zum Dichterisch-Prophetischen wieder. Dort bemüht sich Hildesheimer, die Sorge für die Umwelt sachlich darzustellen, ohne jedoch auf Empathie verzichten zu wollen. Das ist eine schwierige Aufgabe, der einzig die dichterische Sprache gerecht wird, wie Hildesheimer 1959 meint:

Der Künstler, meinte Paul Klee, [...] sei der Schöpfung ein wenig näher als andere. Ersetzen wir das Pathos der „Schöpfung“ durch die vorgegebenen, negativen wie positiven, Bedingungen

des Lebens, so möchte man sagen, daß es das Kriterium des Dichters ist, wie nah er ihren Auswirkungen in der Psyche der Menschen kommt; wie weit er in Ahnung und im Ausdruck dieser Ahnung dem Wissenschaftler ist (Hildesheimer 1986: 40).

In *Biosphärenklänge* stellt Hildesheimer die Sprache als ein „Abklatsch des Geschehens“ dar (Hildesheimer 1977: 42). Der Mann verteidigt seine ‘pathetische’ Behauptung dadurch, dass jede Lage „einen bestimmten Ausdruck und ein bestimmtes Vokabular“ bedingt und die „augenblickliche“ nach „Beschwörungen“ rufe (Hildesheimer 1977: 17).

Mit dem „Abklatsch“ wird entweder die Nachbildung einer Vorlage (ein Negativ) oder die minderwertige Nachahmung eines Vorbildes (eine Kopie) bezeichnet.<sup>5</sup> Diese zweite Bedeutung eben ist hier in zweierlei Hinsicht von Interesse. Der transmediale Vergleich mit dem typographischen Verfahren des Abklatsches weist zum einen darauf hin, dass die Sprache bei Hildesheimer die Realität mit einer (über)mimetischen Genauigkeit ausdrückt. Sie verzichtet auf Symbolismen und zeigt vielmehr die Vergeblichkeit der Menschen, die Unverständlichkeit ihrer Existenz, wie etwa im absurden Theater (Frank 2013: 190). Zum anderen verweist das Abklatsch auf das Klischee, das in einer Notiz aus dem Reisebericht *Zeiten in Cornwall* in eine enge Beziehung zum Wort gestellt wurde. Die Aufgabe des Schriftstellers bestehe darin, so liest man dort, Klischees „weit genug [...] hinweg über alle Hindernisse der Mode und der Literaturen“ zurückzuverfolgen, damit sie mit dem „beschriebene[n] Ding“ wieder zusammentreffen, denn die Klischees hätten „ihre Wurzeln in der Erfahrung der Wirklichkeit“ (Hildesheimer 1987: 176).

Schließlich thematisiert die Metaphorik des Abklatsches die Aufhebung aller Distanz zwischen dem erfahrenden Subjekt und dem Weltende. Der Frau, die ihm eine gewisse Ungenauigkeit in der Darstellung der eigenen Symptome vorwirft, stellt der Mann den Unterschied zwischen Erleben und Ermessen entgegen. „Ich messe nicht“, stellt er fest: „Ich erfahre. Ich schnuppere nicht in der Luft, um festzustellen, was sie enthält oder was sie nicht mehr enthält“ (Hildesheimer 1977: 27). Während der befreudete Wissenschaftler Martin die Wirklichkeit für das „Experiment und seine Deutung“ halte und selbst nicht „im Geschehen“ stecke, sondern bei „der Sache“ tätig sei, kann der Mann sich nicht von den Ereignissen distanzieren (Hildesheimer 1977: 45).

### Das “Weird” in *Biosphärenklänge*

Marchesini definiert mit dem Konzept des „somato-landscape“ die metaphorische Verwandlung des menschlichen Körpers in eine Landschaft aufgrund der wachsenden Entwicklung von bildgebenden Verfahren der modernen Diagnostik (Marchesini 2002: 207). Mit der Computertomographie oder der Magnetresonanztomographie präsentiert

<sup>5</sup> <https://www.duden.de/rechtschreibung/Abklatsch> [abgerufen am 22.06.2022, E.F.]

sich der Körper, als wäre er ein rätselhafter Planet, wo metabolische Prozesse an Orkane und Erdbeben erinnern (Marchesini 2002: 207).

Im Hörspiel kann das Gefühl, überall auf der Erde anwesend zu sein“ (Hildesheimer 1977: 25), als „somato-landscape“ verstanden werden. Mit der Behauptung gesteht der Mann von *Biosphärenklänge*, dass er fühle, die Grenzen zwischen sich selbst und der Natur überwunden zu haben. Zwar meinten auch die Antike mit dem Kosmos-Konzept, dass es keine Grenze zwischen dem Menschen und der Natur gibt (Jakob 2017: 15), das Bewusstwerden des Mannes hat bei Hildesheimer aber vielmehr damit zu tun, dass „unbewohnte Regionen der Welt“ nicht mehr zu finden sind (Hildesheimer 1977: 63). Überall auf der Erde anwesend zu sein, meint hier also, dass die Menschheit die ganze Erde kolonisiert hat. In einer ähnlichen Weise polemisiert Morton gegen die Hoffnung, der Müll und die Ausschüsse moderner Zivilisation könnten in ein fernes „Anderswo“ abgeleitet werden (Morton 2013: 31). Interessanter noch für die Analyse der ästhetischen Konfiguration des „somato-landscape“ im Hörspiel Hildesheimer ist jedoch, dass sich das Gefühl der Allgegenwart der Hauptfigur auf der Erde in der Sprache der Meteorologie ausdrückt.

Längst wurde die Darstellung des Wetters als ein Merkmal der Konventionalität der Literatur beobachtet. Laut Gamper erweist sich jedoch der Forschungsgegenstand „Wetter“ im Kontext der Analyse der Zusammenhänge zwischen Literatur und Wissenschaft höchst attraktiv (Gamper 2014: 229-230). Es wird damit die Analyse einer „literarischen Meteorologie“ anvisiert, deren methodologische Voraussetzungen darin liegen, die Bedeutung des Konzepts „Wissen“ hänge von dem historischen Kontext seiner Formulierung ab (Gamper 2014: 230). Die Erforschung der Produktion, Präsentation, Repräsentation und Distribution von Wissen ist daher die Aufgabe des Forschers (Gamper 2014: 231).

Auch die Literatur trägt, wie die literarische Meteorologie argumentiert, zur Gestaltung eines „natural imaginary“ bei: und zwar zu einem „Ordnungsrahmen im Sinne eines Naturbildes“, der Verhaltensorientierung biete (Gamper 2014: 98). Eine für unsere Betrachtung der Realität (und ihrer Wetter) entscheidende Rolle spielte in dieser Hinsicht der „Normalismus“ als ein präformierendes „Dispositiv“. Das Konzept des Dispositivs prägte Michel Foucault (2007), der dadurch auf drei Bedeutungen hinwies: eine juristische, eine technologische und eine militärische (Agamben 2008: 16). Die Hauptbedeutung von „Dispositiv“ bezeichnet, so Giorgio Agamben, „etwas, in dem und durch das ein reines Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein realisiert wird“ (Agamben 2008: 24). Als ein „Normalisierungsdispositiv“ bezeichnet Foucault ein typisches Dispositiv zur Regierung der Menschen (Foucault 2007: 11), das ab dem 18. Jahrhundert qualitative Differenzen in quantitative übersetzte und die Wirklichkeit anhand der Dichotomie „normal“ vs. „nicht normal“ zusammenfasste (Gamper 2014: 232). Auch das Wetter galt laut Gamper als Normalisierungsdispositiv.

Im Gegenzug behauptet Morton, dass alle Unterhaltung zum Thema Wetter heute das „weird“ erleben lässt (Morton 2018: 251). Das „weird“ erklärt er in *Dunkle Ökologie* so:

*Weird*, vom altnordischen *urth*, das heißt verdreht, in einer Schleife. Die Nornen verflechten die Schicksalsfäden; Urd ist eine der Nornen. Der Begriff *weird* kann auch im kausalen Sinne bedeuten: das Abrollen der Spindel des Schicksals. Das weniger bekannte Substantiv *weird* meint Schicksal oder magische Kraft und bezeichnet im weiteren Sinne die Träger dieser Kraft, die Schicksalsgöttinnen oder die Nornen. In diesem Sinne ist *weird* auch mit *worth* verbunden, aber nicht als Substantiv, sondern als Verb, als etwas das mit dem Ereignen oder Werden verbunden ist. *Weird*: eine Wende, Drehung oder Schleife, eine Wendung der Ereignisse (Morton 2018: 251).

Als „*weird*“ erscheint das Wetter in *Biosphärenklänge*, das sich in einem „seltsam wildstill[en]“ Herbst abspielt (Hildesheimer 1977: 30). Als der Wind einbricht, könnten sich die Hauptfiguren nicht entscheiden, wie sie solch ein Ereignis ausdeuten sollten:

MANN. [...] Wind! Ein Lebenszeichen der Natur!

FRAU. Achtung! Pathos!

MANN. Nun wissen wir noch nicht, ob wir es positiv oder negativ deuten sollten.

[...]

FRAU. Ein normaler Mittagwind, wie er beinahe jeden Tag kommt? Das hast du ja selbst vorhin festgestellt...

MANN. ....als *du* es noch geleugnet hast, um die Windstille wegzuerklären.

FRAU. Das war vorhin. Jetzt trifft das Normale ein.

MANN. Normales gibt es nicht mehr. Jede Regung trägt etwas Unbekanntes mit sich, und jede Stille auch. (Hildesheimer 1977: 54, Hervorh. im Original).

Die Unentschiedenheit in der Erklärung der „Bedeutung“ des Begriffes des Windes zeigt das Ende aller Normalität. Die Wende in der Auffassung von Objekten im Zeitalter der Anthropozän politisiert, so Morton, sogar das langweiligste Gespräch über das Wetter (Morton 2013: 27). Die zwei Gestalten wissen weder, ob der Wind etwas „aufwirbelt“ oder „herantragen“ lässt noch, wie er überhaupt auszudeuten sei: Es sind nicht mehr die Zeiten, die als Blitz und Donner den „Auftritt des Überirdischen“ ankündigten und man keine „Schrecknisse“ von dem Irdischen zu erwarten hatte (Hildesheimer 1977: 57). Dagegen fürchtet die Frau, die Luft könne „tödliche Gase“ enthalten, die nicht riechbar seien (Hildesheimer 1977: 60).<sup>6</sup>

Am klarsten zeigt das Sinnbild des Barometers die symbolische Relevanz der Meteorologie im Hörspiel Hildesheimers. Als die Frau noch glaubt, der Mann leidet wohl unter einem anderen seiner hypochondrischen Anfälle, erwidert er ihr: „Von uns beiden bin *ich* der Barometer und der Seismograph. Aber wir haben ja oft genug festgestellt, daß du niemals weit hinter mir hergehst“ (Hildesheimer 1977: 11, Hervorh. im Original). Weiter im Hörspiel, als die Frau zugeben muss, sie spüre etwas, konstatiert daher der Mann:

<sup>6</sup> Die Besorgnis weist auf die Erinnerung an die „jüdische Lösung“ hin. Hildesheimer hat sich mit der Vergangenheitsbewältigung der NS-Zeit intensiv auseinandersetzt und stellt die Umweltkrise auch als ein Sinnbild des Holocausts dar (Goodbody 1998: 24).

MANN. Du spürst ja etwas. Ich sehe dir so an, wie es du mir angesehen hast.

FRAU. Ich bin es ja gewohnt, an dir abzulesen wie an einem Barometer.

MANN. ... der aber bisher immer nur sein eigenes Wetter angezeigt hat (Hildesheimer 1977: 23).

Die metaphorische Gleichsetzung von Mensch und Barometer kannte schon die Aufklärungszeit: Damals wurden Barometer und andere meteorologische Geräte als Analogon des menschlichen Körpers betrachtet, da sie in einer nicht mechanischen Weise auf die Veränderung der Atmosphäre reagieren (Borrelli 2014: 74). Bei Hildesheimer verweist die Barometer-Metapher auf die Fähigkeit des Mannes, die Vorzeichen der Umweltkatastrophe zu erspüren. Dem Mann im Hörspiels stellt Hildesheimer daher den Wissenschaftler Martin entgegen, der zwar die „Autorität“ hätte, die Ursachen der unheimlichen Ereignisse zu „erklären“ (Hildesheimer 1977: 29), aber nie kommt. Es sei für die Hauptfiguren im Übrigen unbedeutend festzustellen, ob das Weltende von „den Strahlen“, vom „Lärm“ oder von „Giftstoffen“ verursacht wurde (Hildesheimer 1977: 27). Zumal das „Unheil“ nicht „auf der Skala der Meßinstrumente“ entsteht, sondern es komme „aus der Luft“ auf sie herab (Hildesheimer 1977: 29).

Das Weltende bringt eine Veränderung des Luftdruckes mit sich. Die anfängliche „Lethargie“ (Hildesheimer: 1977: 19) des Ehepaars erweist sich plötzlich als eine besondere Quelle der Müdigkeit, als ob „die Luft Schwere hätte und auf dir lastete“, als ein „quellender Druck von Oben“ (Hildesheimer 1977: 47). Der metaphorische Vergleich des Menschen mit dem Barometer begründet eben diese Symptomatik, die mit einem steigenden Luftdruck verbunden ist und in der endgültigen Abstumpfung allen Hörens und Sehens gipfeln wird (Hildesheimer 1977: 48). „Wir haben eine Grenze überschritten und sinken dem Punkt entgegen, an dem alles erlischt“, notiert der Mann lakonisch kurz vor dem Ende des Hörspiels (Hildesheimer 1977: 66).

Die Darstellung des Mannes als „Barometer“, das die Temperatur der Erde anzeigt, verwirklicht in einem gewissen Sinn die Behauptung Mortons: „wheater is a sensual impression of climate that happens to both humans and non humans entities they concern themselves with“ (Morton 2013: 74). Die Auffassung des Wetters als etwas, das durch das eigene Empfindungsvermögen zu spüren ist, unterstreicht die relationale Wechselbeziehung des Menschen zur Biosphäre: Hildesheimer geht einen Schritt weiter. Seine Figur erlebt an der eigenen Haut die sinkende Temperatur des Planeten, als ob sein Körper zum Schlachtfeld der kommenden Apokalypse werde, wo „alle Figuren, notgedrungen, in dasselbe Geschehen verwickelt sind. Die einen liegen bereits zu Tode getroffen am Boden, während die anderen noch zu Pferd sitzen und kämpfen“ (Hildesheimer 1977: 13). Und jeder müsse sich nun, so der Mann, in dem „Niemandland“ des eigenen Leibs „auf seine eigene Art“ zurechtfinden (Hildesheimer 1977: 12).



## Schlussbemerkungen

Wie der Hinweis auf die „Biosphäre“ im Titel zeigt, thematisiert *Biosphärenklänge* das Leben auf der Erde. Es handelt sich also nicht so sehr darum, „die Luft von anderen Planeten“ zu spüren, wie es die Frau im Hörspiel sarkastisch anmerkt (Hildesheimer 1977: 9), oder zu bestätigen, dass die Sonne vielleicht nicht mehr „nach alten Weise“ (Hildesheimer 1977: 10) töne. Vielmehr sind die Bestätigungen des Biosphärenumbruchs bald bei der seltsamen Sterblichkeit von Kolkrahen (Hildesheimer 1977: 36), bald bei meteorologischen Phänomenen zu suchen. Man kann jedoch nicht, so die Frau im Hörspiel, in „ständiger Erregung“ leben, auch wenn es sich um nichts weniger als das „Schicksal der Erdbevölkerung“ handelt (Hildesheimer 1977: 16). Dazu spielt noch das ‚tückische Prinzip‘ Hoffnung eine Rolle (Hildesheimer 1977: 63). Dieses sei den Menschen so eigen, dass es zu einer anthropologischen Konstante zähle. „Spero, ergo sum? Ich hoffe, also bin ich? Mir erscheint es eher umgekehrt: ich lebe noch. Das muß wohl zu bedeuten haben, daß ich noch hoffe. Vielleicht hofft es in mir, ohne daß ich es weiß, und es ist das, was mich am Leben erhält? Sum, ergo spero?“, fragt sich Hildesheimer 1968 (in: Stanley 1995: 54). Sogar das Ehepaar der *Biosphärenklänge* wünscht für eine Weile, es könne vielleicht „wieder besser werden“ (Hildesheimer 1977: 15). Als sie alle Hoffnung aufgeben, ist jedoch der störende Biosphärenklang schon hörbar: „Jetzt wäre er nur noch ein Tropfen auf den heißen Stein, der sich immer stärker erhitzt“, gesteht die Frau (Hildesheimer 1977: 55).

## Literatur

- Agamben, G. (2008). *Was ist ein Dispositiv?* Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Borrelli, A. (2014). *Die Reproduktion des Temperaturbegriffs*. In B. von Wülfligen, U. Frietsch (Hrsg.), *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften* (S. 59-82). Bielefeld: transcript.
- Buettner, U. (2013). *Eine Art Meteorologie*. In R. Borgards u.a. (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 96-100). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Cecchi, A. (2018). *Hildesheimer, l'ascolto e i paradossi del discorso musicale*. In S. Grazzini (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer*. Cultura Tedesca. Deutsche Kultur, Nr 54, 155-172.
- Edwards, P.N. (2013). *A Vast Machine. Computer models, climate data, and the Politics of global Warming*. Massachusetts: MIT Press.
- Eiranen, R., Hatavarab, M. & Kivimäki, V. (2022). Narrative and experience: interdisciplinary methodologies between history and narratology. *Scandinavian Journal for History*, 1, 1-15.
- Foucault, M. (1981). *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2007). *Vorlesungen am Collège de France 1974-1975*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frank, K. (2013). *Existenzialistische Absurdität und kein Ausweg?* Bamberg: University Press.
- Gamper, M. (2014). Rätsel der Atmosphäre. Umriss einer ‚literarischen Meteorologie‘. *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge*, 24, 229-243.

- Goodbody, A. (1998). *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi (Beiträge zur neuen Germanistik, vol. 43).
- Görner, R. (2014). *Stimmgeflechte im Hörspiel. Hörfiguren bei Ilse Aichinger, Wolfgang Hildesheimer und Alfred Andersch*. In R. Görner (Hrsg.), *Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik* (S. 139-152). Freiburg: Rombach.
- Hildesheimer, W. (1977). *Biosphärenklänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hildesheimer, W. (1978). *Zeiten in Cornwall*. In W. Hildesheimer, *Tynset, Zeiten in Cornwall, Dramen, Hörspiele*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 161-224.
- Hildesheimer, W. (1986). *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hildesheimer, W. (1987). *Der Hauskauf*. In W. Hildesheimer, *Tynset, Zeiten in Cornwall, Dramen, Hörspiele*. Berlin: Volk und Welt, 525-547.
- Hildesheimer, W. (1989). *Empirische Betrachtungen zu meinem Theater*. In J. Volker (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer* (S. 27-30). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hildesheimer, W. (1986). *Nachwort*. In: D. Barnes, *Nachtgewächs : Roman* (W. Hildesheimer, Übers.) (S. 33-41). Frankfurt a. M.: Suhrkamp,
- Hilmer, B. (2009). *Ästhetik*. In: *Oda Wischmeyer Lexikon der Bibelhermeneutik: Begriffe – Methoden – Theorien – Konzepte* (S. 4). Berlin: de Gruyter.
- Hörburger, C. (2006). *Hörspiel*. Stuttgart: Südwestrundfunk.
- Horn, E. (2012). Das Wetter von übermorgen. Kleine Imaginationsgeschichte der Klimakatastrophe. *Philosophische Kolumne*, 66 (763), 1091-1105.
- Houser, H. (2021). *Climate Fiction*. In J. Miller (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Twenty-First Century American Fiction* (S. 196-211). Cambridge: Cambridge University Press.
- Huwiler, E. (2005a). Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3 (1), 45-59.
- Huwiler, E. (2005b). 80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform. *Neophilologus*, 89, 89-114.
- Jakob, M. (2017). *Paesaggio e letteratura*. Rom: Olschki.
- Jung, W. (2000). *Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff – Erzähler, Medienautor, Essayist*. Bielefeld: Erich Schmidt.
- Kobayashi, W. (2011). „Fünf Mann Menschen“ von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker. *Neue Beiträge zur Germanistik „Doitsu Bungaku“*, Bd. 142, Tokyo, 166-182.
- Marchesini, R. (2002). *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mauruschat, A. (2014). *Noise, soundplay, extended radio: Bugs & Beats & Beasts as an example of resilience in the German Hörspiel*. In M. Oliveira, G. Stachyra & G. Starkey (Hrsg.), *Radio: The Resilient Medium* (S. 229-240). Sunderland: University of Sunderland.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2018). Dunkle Ökologie. Für eine Logik zukünftiger Koexistenz. *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, 4 (1), 251-268.
- Pankau, J.G. (2003). *Zum Pathos in der Literatur*. In G. Amberger & I. Breuer (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch* (S. 172-178). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Petuchowski, E. (1989). „Biosphärenklänge“ (1977). *Ein Hörspiel mit vielen Facetten*. In V. Jehle (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer* (S. 276-77). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pörtner, P. (1969). Schallspiel-Stunden. *AKZENTE*, 1, 77-87.
- Priesterath, A. (2018). *Vom hörbaren Lachen und sichtbarer Zeit. Eine medienpoetologische Reflexion über Wolfgang Hildesheimers Hörspiel „Prinzessin Turandot“ und Drama „Die Eroberung der Prinzessin Turandot“*. München: Grin Verlag.
- Puknus, H. (1978). *Wolfgang Hildesheimer. Autorenbücher*. München: Beck.

- Puknus, H. (1986). *Das Scheitern der Welt: Hildesheimers Hörspiele der 70er Jahre*. In H.L. Arnold (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer* (S. 108-116). München: Edition Text und Kritik.
- Ritzer, M (2012). „Gewalt über unsre Leidenschaften“? Pathos und Pathetik der Emotion in der Tragödienästhetik der Aufklärung. *Kultur-Poetik*, 12, 1-40.
- Schmedes, G. (2002). *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster, München, Berlin [u.a.]: Waxmann.
- Stanley, P.H. (1993). *Wolfgang Hildesheimer and his critics*. Columbia: Cadmen House.
- Stanley, P.H. (1995). „Sum, ergo spero?“ Wolfgang Hildesheimer’s tentative, absurde Hope. *Seminar*, 31, 50-65.
- Stuhlmann, A. (2001). *Radio-Kultur und Hör-Kunst Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Tedesco, S. (2020). *Pathos/ Pathic*. In F. Vercellone & S. Tedesco (Hrsg.), *Glossary of Morphology, Lecture Notes in Morphogenesis* (S. 379-383). Berlin, Heidelberg u.a.: Springer.
- Wellershoff, D. (1970). Ein neues Konzept für das Hörspiel. *Merkur* 24, 188-189.
- Wickert, E. (1978). *Die innere Bühne*. In H. Scheffner (Hrsg.), *Theorie des Hörspiels* (S. 21-27). Stuttgart: Reclam.

*Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego*

Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Germańskiej UAM

Projekt okładki  
Helena Bielicka

Redaktor prowadzący  
Adam Pielachowski

Redaktor techniczny  
Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe  
Reginaldo Cammarano

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Ark. wyd. 20.00. Ark. druk. 17,75

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9