

Theoretische Tiere

Textuelle Verfahren räumlicher Produktion

Theoretical Animals

Textual Strategies for Spatial Production

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

bei Betreuer: Univ.-Prof. i.R. Dr. phil. Ferdinand Schmatz

Universität für angewandte Kunst Wien

Fach: Sprachkunst

Beurteiler:

Univ.-Prof. i.R. Dr. phil. Ferdinand Schmatz

Universität für angewandte Kunst Wien

Fach: Sprachkunst

Beurteilerin:

Univ.-Prof. Lucia D'Errico

Universität Mozarteum Salzburg

Fach: Artistic Research

vorgelegt von Mag. art. Elena Peytchinska

Wien, September 2022

Ich erkläre hiermit, dass ich die Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, sowie dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde.

Datum: 20.09.2022

Unterschrift:

Abstract

Die Produktion eines Textes – auch eines wissenschaftlichen – ist eine materielle und nicht zuletzt räumliche Angelegenheit. In dieser Arbeit wird deshalb Text als das Ereignis einer *konkreten* theoretischen Praxis argumentiert. Für die Untersuchung dieser Annahme wird die Figur des *Theoretischen Tiers* komponiert, die den methodologischen Rhythmus im Rahmen eines neumaterialistischen Diskurses vorgibt. In diesem Rahmen wird das räumlich-materielle Potential der Textproduktion der Konkreten Poesie als Impuls für eine Neuinterpretation und Erprobung der Produktion wissenschaftlicher Texte angewendet. Das Theoretische Tier – gleichzeitig Figur (Singularität) und Figuration (Vielheit) – entfaltet die Textur, wo sich Ästhetisches und Wissenschaftliches, Abstraktes und Konkretes, Menschliches und Nicht-Menschliches treffen und sich mit-, durch- und ineinander verflechten. Somit sind Theoretische Tiere nicht-systematische, multifokale und polytope Erkenntnis-Vielheiten, die als subjektunabhängige Singularitäten das *Was* und das *Wie* der Forschung verschränken. Durch ihr Wirken erschließt sich die Linie zwischen konkret und abstrakt, Theorie und Welt, als eine tanzende. Als Aktionsfelder der Theoretische Tiere werden die Figurationen *Raum-werden-mit-* und *Mehr-als-Text* eingeführt. In diesem Zusammenhang wird *Raum* nicht als Begriff, sondern als Handlung und *Text* nicht als Repräsentationswerkzeug für theoretische Inhalte, sondern als raumgenerierendes Material (und Ereignis) betrachtet. Text und Raum, die einander wechselseitig bedingen, werden schließlich mittels der Figuration *Hautraum* als eine konkrete, jedoch weltwärts gerichtete Textur zusammengefasst.

Text production is a matter of space. The textual articulation of research – particularly of *this* research project – is argued as a *concrete* (material and spatial) theoretical practice. The argument unfolds as a new reading of and experimenting with spatial aspects of Concrete Poetry, which are discussed and explored – textually and spatially – within the theoretical frame of New Materialisms. *Theoretical Animals* emerge as methodological inventions, simultaneously acting as figures and figurations, singularities and multiplicities. Their operative potential enables, explores and inhabits the texture wherein and alongside which the aesthetic and the scientific, the abstract and the concrete, the human and the non-human intertwine. Theoretical Animals are non-systematic, aspectual and polytopic theoretical multiplicities. They challenge and reconfigure the subject-centred approach to knowledge, opening the field for more-than-human contingencies. As figurations, they address at the same time and equipollently the *What* and the *How* of research. *Becoming-space-with-* and *More-than-Text* operate as fields of action for Theoretical Animals. In this regard, space is

argued not as a concept but as an active process; at the same time, text enfolds not as a representation of ideas but as space-generating materiality. Finally, the figuration *Skinspace* articulates the entanglement of space and text – a texture which enmeshes the concreteness of the textual production with the world.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
Methode	11
Tierlinie	13
2. Gnomon. Ein theoretisches Objekt	16
Die <i>Theoria</i> des theoretischen Objekts	17
Von <i>Theoria</i> zu Theorie	20
Die Objekte der <i>Theoria</i>	25
Die Materialität(en) der Theorie	28
<i>Episteme</i>	39
3. Denken mit Objekten. <i>Epistemische Dinge</i>	42
Odradek. Ein <i>ontologisch Multiples</i>	46
4. Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen	57
Figuration als Praxis feministischer Forschung	59
Donna Haraways materiell-semiotische Figurationen	62
Von <i>Reflexion</i> zu <i>Diffraktion</i>	65
Karen Barads <i>diffraktive</i> Textproduktion	67
Rosi Braidottis kartographische Figurationen	72
Die Begriffspersonen von Deleuze und Guattari	76
Michel Serres' Figuren	82
5. Denken mit Tier-Figuren	88
Foucault liest Borges	88
Deleuze: <i>A comme animal</i>	92
Michel Serres: der Zitterrochen	93
Das <i>more-than-human</i>	96
Rosi Braidotti: das Posthumane	98
Donna Haraway: <i>compost</i>	100
Karen Barad: Queere Tiere	103
6. Denken mit Un*sichtbaren Figuren	108
El Coco	110
Le Horla	116

Ptyx	127
Ptyx. Ein Theoretisches Tier	139
7. Denken mit Un*denkbaren Figuren – Towards Theoretical Aliens	143
8. Raum-werden-mit-	144
Landschaften als theoretische Figurationen	146
Theoretische Landschaften. Michel Serres: <i>la randonnée</i>	149
Posthumane Landschaften. Theoretische Figurationen	153
Die Landschaft der <i>Posthumanen Phänomenologie</i>	153
<i>Active Landscapes, Polyphonic Assemblages</i> . Anna Tsings räumliche Figurationen	157
<i>Haunted Landscapes</i> . Re-Kon-Figurationen des Un*Sichtbaren	165
9. Mehr-als-Text	174
Potentielle Kartographie	176
Das <i>mehr-als-</i> des Textes	192
Potentielle Poesie: <i>la page</i>	197
10. Hautraum: statt Conclusio. Oder Raum-werden-mit-mehr-als-Text	204
11. Literatur- und Quellenverzeichnis	208

1. Einleitung

Die Produktion eines Textes – auch eines wissenschaftlichen – ist eine materielle und nicht zuletzt eine räumliche Angelegenheit. In dieser Arbeit wird *Text* als das Ereignis einer *konkreten* theoretischen Praxis argumentiert. Für die Untersuchung dieser Annahme wird die Figur des Theoretischen Tiers komponiert, die den methodologischen Rhythmus im Rahmen eines neumaterialistischen Diskurses¹ vorgibt. In diesem Rahmen wird das räumlich-materielle Potential der Textproduktion der Konkreten Poesie als Impuls für eine Neuinterpretation und Erprobung der Produktion wissenschaftlicher Texte angewendet. Oder als Frage formuliert: Sind ästhetische textuell-räumliche Verfahren für die Produktion eines wissenschaftlichen Textes anwendbar und welche Konsequenzen würden daraus resultieren? In diesem Zusammenhang entfaltet die Figur des Theoretischen Tiers die Textur (oder *figuriert* – buchstäblich – als Scharnier), wo sich Ästhetisches und Wissenschaftliches, Abstraktes und Konkretes, Menschliches und Nicht-Menschliches treffen und sich mit-, durch- und ineinander verflechten.

Neben dem für diese Argumentation angemessenen und in letzter Zeit im Kontext einer multidisziplinären Forschung einflussreichen theoretischen Rahmen der Neuen Materialismen wird in dieser Arbeit dem Denken Michel Serres' besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Für die Entwicklung der Neuen Materialismen – hier werden vor allem die feministischen Tendenzen dieser Richtung berücksichtigt – ist, neben dem verstärkten Fokus auf die Naturwissenschaften, der Einfluss der Arbeiten u. a. von Spinoza, Luce Irigaray, Jacques Derrida, Gilles Deleuze und Félix Guattari wesentlich. Obwohl in der letzten Zeit im Kontext der Anthropozän-Forschung das Werk Serres' an Bedeutung gewinnt und als vorausschauend gilt, ist seine komplexe und nicht offensichtliche Materialismus-Auffassung, m. E. nach, eine nicht weniger inspirierende Quelle für eine sich multidisziplinär befassende Forschungsweise, die nicht zuletzt auf ästhetische Verfahren wissenschaftlicher Theorieproduktion zurückgreift. Die Aktualität und Ausmaß des Werks Michel Serres' und seine Einflüsse für das Forschungsinteresse der Gegenwart unterstreicht auch die erste, von Christopher Watkin 2020 veröffentlichte, ausführliche und alle Facetten Serres' Denken umfassende Werkeinführung² des Philosophen.

Gegenwärtig ist auch das erneute Interesse für die Konkrete Poesie – die als *The New Concrete* im digitalen Zeitalter geprägt und weiterentwickelt wird – spürbar. Neben der In-

¹ In dieser Arbeit werden vor allem neumaterialistische Positionen berücksichtigt, die sich relational-ontologisch orientieren.

² Vgl. Watkin, Christopher: *Michel Serres. Figures of Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020.

fragestellung der repräsentativen Rolle des Textes, orientieren sich auch Mittel, Verfahren und Bedeutung der Textproduktion neu. Drei wichtige Publikationen zum Thema wurden eben erst veröffentlicht: »Women in Concrete Poetry, 1959-1979«³ (2020), »Concrete Poetry. A 21st-century Anthology«⁴ (2021) und ein Katalog der Konkrete-Poesie-Bestände des Genfer MAMCO – »Poésie Concrète«⁵ (2022).

In Bezug auf das Verhältnis von Raum und Text wird die Beschreibbarkeit, das Kartographieren von Räumen neu formuliert – auch gemäß der aktuellen zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten. Diese neuen Modelle und Techniken der Raumaufzeichnung signalisieren, dass nicht nur das Verhältnis von Raum und Text, sondern auch das Verständnis von Raum sich wandelt. *Raum* ist nicht mehr eine begrifflich zu umfassende Entität, sondern eine mit der Welt hervorgebrachte, *sich räumende* Vielheit. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt »Terra Forma«⁶ (2019), das Aufzeichnungsmodelle einer *potentiellen Kartographie* vorschlägt. Diese neue Kartographie erhebt nicht den Anspruch auf einen zentralperspektivisch-orientierten Überblick, sondern (auch in einem posthumanistischen Kontext) eine Schreibweise entwickelt, welche die Erde als eine dynamische, belebte und heterogen bewohnte Textur wiedergibt. Eine Schreibweise, in deren Prozess sich Karte und Territorium wechselseitig hervorbringen.

Es ist auch das Vorhaben dieser Arbeit, die repräsentative Rolle des Textes zu hinterfragen und Möglichkeiten einer *potentiellen* Textproduktion zu untersuchen, die sich im konkreten Räumliche des Papierblatts (des Bildschirms) materialisiert und nicht zuletzt als Verfahren wissenschaftlichen Schreibens aufgefasst wird: Der Text *tut* und *ist* das, wovon er handelt, er ist das Ereignis einer *konkreten* theoretischen Praxis. Dieses Forschungsvorhaben wird mittels der Figur (und der Figuration) des Theoretischen Tiers (erst) hervorgebracht und (dann) argumentiert. Das Theoretische Tier ist die Text-Skulptur, die sich im konkreten Raum dieser Arbeit ereignet.

3 Vgl. Balgiu, Alex / de la Torre Mónica (Eds.): *Women in Concrete Poetry, 1959-1979*. New York: Primary Information 2020.

4 Vgl. Perloff, Nancy (Hg.): *Concrete Poetry. A 21st-century Anthology*. London: Reaktion Books 2021.

5 Vgl. Bernard, Paul: *Poésie concrète*. Genf: MAMCO 2022.

6 Vgl. Aït-Touati, Frédérique / Arènes, Alexandra / Grégoire, Axelle: *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Paris: Éditions B42, 2019. Vgl. auch: <http://s-o-c.fr/index.php/object/terraforma/>

Methode

Für die Untersuchung eines nicht (nur) repräsentativen Verhältnisses von Text und Raum wähle ich die Methode der Figuration, die im Rahmen der neomaterialistischen⁷ feministischen⁸ Forschung eine Alternative⁹ zu den kritischen, sich dualistisch ausrichtenden Verfahren einer wissenschaftlichen Argumentation ermöglicht. Für die Methode der Figuration ist der Forschungsvorgang und das Forschungsverfahren genauso wichtig wie der Forschungsgegenstand: d. h. Forschungsmittel und Forschungszweck sind unauflöslich miteinander verbunden. Dies betrifft nicht zuletzt die Produktion des wissenschaftlichen Textes. Die allgemeinen Charakteristika der Methode der Figuration lassen sich als kreativ, relational, materialbezogen und performativ beschreiben¹⁰. Der kreative Umgang mit Konzepten ist bekanntlich im Werk von Deleuze und Guattari vertreten¹¹ und findet im Denken Rosi Braidottis eine Weiterentwicklung. Jedoch wird in dieser Arbeit die Aufmerksamkeit auf die Figuren und Texte von Michel Serres gelenkt. Diesbezüglich orientiert

7 Der Neue Materialismus ist eine auf dem Poststrukturalismus aufbauende Denkrichtung, die seit drei Jahrzehnten wirksam ist. Die Bezeichnung »Neue Materialismen« ist die korrektere Handhabung des Begriffs, aufgrund der unterschiedlichen (und manchmal entgegengesetzten) Ausrichtungen der jeweiligen neomaterialistischen Formation. Gemeinsam für alle ist das Infragestellen einer subjektzentrierten Forschungsposition sowie die Auffassung, dass Materie nicht träge, leblose Substanz ist, sondern am Werden der Welt aktiv teilnimmt. Ausschlaggebend für die Neuen Materialismen ist der Einfluss der Naturwissenschaften bei der Gestaltung der Forschungsverfahren. Vgl. Coole, Diana / Frost, Samantha: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press 2010; Dolphijn, Rick / van der Tuin, Iris: *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press 2012; Hoppe, Katharina / Lemke, Thomas: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2021.

8 Die feministisch-neomaterialistischen theoretischen Positionen fokussieren entsprechend die Differenz, das Andere (darunter auch das nicht-menschliche Andere), das Performative. Nicht zuletzt ist die Verschränkung von Forschungsgegenstand und seinen ontologischen Umrissen, die Art und Weise des Hervorbringens von Forschungsergebnissen und ihren ethischen Konsequenzen ein Merkmal – als »ethico-onto-epistemology« zusammengefasst – der feministischen Neuen Materialismen. Vgl. Alaimo, Stacy / Hekman, Susan (Eds.): *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press 2008; Kaiser, Birgit Mara / Thiele, Kathrin (Eds.): *Diffraction Worlds – Diffractional Readings. Onto-Epistemologies and the Critical Humanities*. New York: Routledge 2018; Barad, Karen: *Agential Realism. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* [Übersetzung: Jürgen Schröder]. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.

9 Die *neue Metaphysik* der Neuen Materialismen wird von Iris van der Tuin und Rick Dolphijn als eine »creative alternative to critique« bezeichnet. Vgl. Dolphijn / van der Tuin 2012, S.14.

10 Vgl. Kathrin Thiele: »Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis. Relationalität, Diffraction und die Frage ihrer ›Nicht-Unschuldigkeit‹« [Übersetzung: Lisa Andergassen]. In: Angerer, Marie-Luise / Gramlich, Naomie (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2020, S.43-61. Eine ausführliche Erläuterung der Methode der Figuration findet sich im Abschnitt »Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

11 Vgl. »[D]oing philosophy is working on concepts as one works on a piece of wood and constantly producing new ones that can be used to tackle real problems.« Deleuze, Gilles: *Negotiations 1972-1990* [Übersetzung: Martin Joughin]. New York: Columbia University Press 1995 [1990], S.156.

sich der Philosoph mit seiner literarischen Praxis theoretischer Produktion an der Tradition antiker Forschungsverfahren¹². Nicht zuletzt ist die Arbeit Donna Haraways exemplarisch für das Zusammenkommen von wissenschaftlicher Argumentation und dem sich in Text und Methode artikulierenden Fabulativen¹³: Das Erfinden von Figuren als Instrumente und Verfahren der Forschung ist ein entscheidender Einfluss für diese Arbeit. Die unterschiedlichsten Materie-Interpretationen im Rahmen der neumaterialistischen theoretischen Positionen bestimmen auch die Textur der Methode: Während Jane Bennett Materie als *lebhaft* betrachtet und mit der Elastizität der Linie, die Belebtes und Unbelebtes, Menschliches und Nicht-Menschlich trennt, arbeitet¹⁴, befasst sich Karen Barad mit der *Diffraction* (ein Begriff, den sie von Haraway übernimmt und entsprechend der Materie-Interpretation der Quantenphysik weiterentwickelt) als ein *kritisches* Verfahren der Produktion von Differenzen, welches als ein Gegenprogramm zu dem tradierten Dualismus der Kritik agiert. Die Methode der Figuration artikuliert sich in ihrer inventiven, performativen und materiellen Beschaffenheit immer individuell und gemäß dem Schwerpunkt und Spezifik des jeweiligen Forschungsgegenstands. Während Braidotti ihre Figuration-Praxis als Karte erfasst¹⁵, macht bei Haraway die Gestaltung ihrer Figuren (und deren fabulatives Potential) die Spezifik ihrer Methodologie aus. Barads diffraktive Figuration fließt nicht zuletzt in die Produktion des wissenschaftlichen Textes ein: Somit wird die Methode zu einer *konkreten* Schreibpraxis¹⁶. Auch in diesem Zusammenhang verhalten sich Forschungsgegenstand, Forschungsmethodologie und alle materiellen Komponenten des Forschungsprozesses relational¹⁷ und co-generativ zueinander. Ausschlaggebend für die Methode der Figuration ist

12 Eine Zusammenfassung Serres' Arbeit mit Figuren und die Ausführung der von ihm gefolgten Denktraditionen findet sich in: Serres, Michel: *Le Gaucher boiteux: puissance de la pensée*. Paris: Le Pomnier 2015. Vgl. auch Abschnitt »Michel Serres' Figuren« in dieser Arbeit.

13 Die Spezifik von Haraways Denken kulminiert in ihrer letzten Monografie »Staying with the Trouble«. Vgl. Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016. Vgl. auch Abschnitt »Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

14 Bennett, Jane: *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* [Übersetzung: Max Henninger]. Berlin: Matthes & Seitz 2020 [2010]. Vgl. auch Abschnitt »Odradek. Ein ontologisch Multiples« in dieser Arbeit.

15 Vgl. Abschnitt »Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

16 Vgl. Barad, Karen: »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart«. In: *Parallax* Nr.3 (Vol.20) 2014, S.168-187, sowie Karen Barad: »Quantenverschränkungen und hantologische Erbschaftsbeziehungen: Dis/Kontinuitäten, RaumZeit-Entfaltungen und kommende Gerechtigkeit« (2010). In: Barad, Karen: *Verschränkungen* [Übersetzung: Jennifer Sophia Theodor]. Berlin: Merve Verlag 2015, S.71-113. Vgl. auch Abschnitt »Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

17 In diesem Punkt verzweigen sich die neumaterialistischen Richtungen der relational-ontologischen Agentiellen Realismus und der auf einer nicht-relationalen Metaphysik basierenden Object Oriented Ontology. Die letztere Denkrichtung fokussiert das Wesen der Objekte, die an sich geschlossen und un-

des Weiteren das Ermöglichen und das Hervorbringen anderer Blickrichtungen und Ausgangspositionen, die auch nicht-menschliche Akteur*innen berücksichtigen¹⁸.

Tierlinie

Die Figur des Theoretischen Tiers entsteht im Rahmen der Methode der Figuration und gleichzeitig handelt sie *als* eine solche, was auch ihre spezifische Materialität und Operativität begründet. Das Theoretische Tier entfaltet sich entlang einer *Tierlinie* – eine der Kafka-Lektüre Deleuzes und Guattaris entnommene Wort-Figur¹⁹, welche die irreguläre und unsystematische Bewegung in der Behandlung des theoretischen Materials artikuliert. In dieser Bewegung, welche einer »Struktur entläuft«²⁰, entfaltet sich die doppeldeutige *Textur* der Arbeit: sowohl als inhaltliche Argumentation als auch als konkretes Ereignis der Textproduktion. Die Verkettungen der Beispiele, die sich im Rahmen einer multidisziplinären Herangehensweise zusammensetzen, könnten durch den Vorgang des *glissement*²¹ artikuliert werden (und nicht zuletzt auch eines *glissement sémantique*²²), der die materielle Beschaffenheit einer Bewegung, die Verschiebungen (und Überraschungen) im geraden Weg der Systematik verspricht, ausdrückt. Die Textur (und der *Endorhythmus*)²³ des hier entste-

durchdringlich sind; folglich können Menschen nie erfassen, was ihr Wesen ist. Vgl. »Dieses Verständnis legt nahe, dass Beziehungen immer ontologisch sekundär sind, da sie die innere Komplexität und undurchdringliche Tiefe von Objekten übersehen oder marginalisieren.« Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2021, S.32.

18 Vgl. Abschnitt »Denken mit Tier-Figuren« in dieser Arbeit.

19 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kafka: Für eine kleine Literatur* [Übersetzung: Burkhard Kroeber] Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1976 [1975], S.22. Hier fungiert die Tierlinie nicht als Konzept, sondern als Impuls, der die Textur der Figuration, entlang deren sich die Figur des Theoretischen Tiers entfaltet, ausdrückt.

20 Claire Parnet beschreibt die Eigenschaft der Deleuzeschen Linie folgendermaßen: »Il y a des lignes, qui ne se ramènent pas au trajet d'un point, et qui s'échappent de la structure, lignes de fuite, devenir, sans avenir ni passé, sans mémoire, qui résistent à la machine binaire, devenir-femme qui n'est ni homme ni femme, devenir-animal qui n'est ni bête ni homme.« Deleuze, Gilles/Parnet, Claire: *Dialogues*. Paris: Flammarion 1996, S.34.

21 Mit dieser Bezeichnung beschreibt die Performance-Künstlerin und Kuratorin Axelle Stiefel ihre integrative und interaktive kuratorische Praxis, welche die relationale Sensibilität der künstlerischen Arbeiten (und des künstlerischen Arbeitens) fokussiert.

22 Der Ausdruck *glissement sémantique* wird auf Deutsch als Bedeutungswandel übersetzt. In Bezug auf die Figur des Theoretischen Tiers ist es durchaus möglich, dass entlang der materiellen Bewegung des *glissement* auch eine Bedeutungsverschiebung stattfinden könnte. Für den Hinweis auf *glissement sémantique* danke ich Axelle Stiefel.

23 *Endorhythmus*, *Heterorhythmie* und *Synrhythmie* sind von Yves Citton in seinem Artikel »Axiomes de survie pour une rythmanalyse politique« (in: Citton, Yves: *Multitudes*, 46 (2011), S.213-216) geprägte Bezeichnungen. Vgl. »V. Jeder Rhythmus ist endorhythmisch. Die Rhythmen werden unter der Form von inneren Resonanzen erlebt. Selbst in den Fällen, in denen man aufzeigen kann, dass sie von aussen

henden Textes verbindet sich mit der Textur (und der *Heterorhythmie*) der Lektüre des für die Argumentation dieser Arbeit verwendeten literarischen und theoretischen Materials. Die daraus resultierende Text*ur²⁴ (und *Synrhythmie*²⁵) bringt die Figur des Theoretischen Tiers hervor, die sich im konkreten Stattfinden dieser Arbeit – polytop, polymorph, *poly*-disziplinär, polyrhythmisch und (hyper-)polyphon – erschließt.

Die Komposition der Figur des Theoretischen Tiers beginnt mit dem Vorschlag einer Neulektüre des Begriffs der Theorie. Entgegen der gängigen Auffassung einer abstrakten, praxisfernen und körperlosen Denktätigkeit wird eine in der Etymologie des Wortes verwurzelte Interpretation herausgearbeitet, welche Theorie als eine nicht (*nur*) subjektbezogene Erkenntnispraxis, die *mit* und *in* der Welt stattfindet, hervorhebt. Hierfür sind besonders Michel Serres' Beschreibung des *theoretischen* Objekts *Gnomon* und die $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ -Interpretation Pierre Hadots ausschlaggebend. Anschließend werden materielle Aspekte der Theorieproduktion anhand von zwei Beispielen (neu-)materialistischer Ansätze wissenschaftlicher Praxis beobachtet: Karen Barads *materiell-diskursive* Forschungsverfahren und Michel Serres' *code-matter* – beide theoretische Positionen basieren auf jeweils unterschiedlichen naturwissenschaftlichen Materie-Interpretationen. Das Denken mit Figuren beginnt mit der Begründung der materiellen Ursprünge des Wissens und der Wissenschaften: Die etymologische Textur von *Episteme* fungiert als der fließende Übergang zur Argumentation des materiellen Charakters der Erkenntnis. An dieser Stelle wird ein anderer Aspekt der Methode der Figuration eingeführt – die Rolle des Fiktiven, der Erzählung als Strategie der Wissensproduktion. Kafkas Odradek ist das erste Beispiel einer Figur (die zugleich ein Ding ist), welche gerade durch ihre Unwahrscheinlichkeit über operative Erkenntnisplastizität

aufgelegt sind (Heterorhythmie), muss ihre Dynamik notwendigerweise durch das Subjekt *wiederangeeignet* werden, so dass es als von ihm ausgehend wahrgenommen wird. Ein Tempo kann sich von oben aufdrängen; ein Rhythmus wird von innerhalb erlebt und muss immer von dem, resp. der Akteur*in herkommen.« Yves Citton: »Überlebensaxiome für eine politische Rhythmoanalyse« [Übersetzung: Deborah Müller]. In: *Artist Network Theory* Nr.1-2 (o. Jg.) 2020, S.17-23, hier S.19, Hervorhebung im Original.

24 Vgl. die Abschnitte »Denken mit Un*sichtbaren Figuren« und »Das *mehr-als-* des Textes« in dieser Arbeit.

25 Vgl. »II. *Jeder Rhythmus ist kollektiv*. Der Rhythmus ist die Anordnung des Vielfältigen im Vielfachen [*le multiple dans le multiple*] und neutralisiert als solche jeden Anspruch an ›Autonomie‹. In unserer Ära der allgemeinen Kommunikation existieren Rhythmen nur *synrhythmisch*«. Citton 2020, S.17, Einfügung und Hervorhebung im Original. Die in dieser Arbeit vorkommenden Referenzen sind nicht zuletzt unter diesem Aspekt zu berücksichtigen. Die Konkretheit der Zitate in einer wissenschaftlichen Arbeit, welche darüber hinaus *Verunsicherung* und *Trost* mit sich bringen, hebt auch Élisabeth de Fontenay hervor: »J'ai multiplié les longues citations parce qu'elles reconstituent ce que l'exposition des doctrines nous dérobe, et parce que le concret de leur textualité apporte inquiétude et consolation.« de Fontenay, Élisabeth: *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard 1998 (=Histoire de la Pensée), Kindle-Version, Positionen 417-418.

verfügt, die im Rahmen tradierter und subjektbezogener Forschungsvorgängen nicht möglich wäre. Darauf folgend werden die Methode der Figuration und die Arbeit mit Figuren ausführlich betrachtet. Besondere Aufmerksamkeit bekommt das Denken mit Tier-Figuren – eine Praxis, welche die gewohnte subjektzentrierte Erkenntnisposition in Frage stellt. Die Entfaltung der Figur des Theoretischen Tiers wird mit dem Vorschlag der Un*sichtbaren Figuren als Verfahren und Operator*innen der Theorieproduktion abgerundet. Mit *Ptyx* wird die Verbindung zwischen Methode (der Figuration) und Forschungsgegenstand (die Untersuchung von co-generativen Verfahren der Text-Raum-Produktion) vollzogen. Das Mallarmésche *objet pur* verflechtet nicht zuletzt die wissenschaftliche Methode der Figuration im Rahmen des neumaterialistischen Feminismus und den künstlerischen Umgang mit Text und Raum der Konkreten Poesie. Dies manifestiert sich in der Begründung einer *konkreten* Theorie – einer konkreten theoretischen *Praxis* –, die anschließend anhand von zwei Figurationen erprobt wird: *Raum-werden-mit-* und *Mehr-als-Text*. Ihre Argumentation wird durch mehrere konkrete Beispiele künstlerisch-wissenschaftlicher Projekte unterstützt. Als ein (vorläufiger) Abschluss des Forschungsvorhabens wird die Figuration *Hautraum* vorgeschlagen: die *Syrrhese*²⁶ der entlang der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse.

26 Eine *Syrrhese* ist das Zusammenfluss von Strömen – eine von Michel Serres verwendete Figur, die präziser als *Synthese* das Bestreben seines Denkens artikuliert. Vgl. Serres, Michel: *Le Gaucher boiteux: puissance de la pensée*. Paris: Le Pommier 2015a (=Essai Le Pommier!), S.256–257. Vgl. auch Abschnitt »Michel Serres' Figuren« in dieser Arbeit.

2. Gnomon. Ein theoretisches Objekt

Auf der Suche nach den Ursprüngen der Geometrie trifft Michel Serres auf ein *eigenwilliges* Objekt – den Gnomon¹. Dieses Objekt ist mit der Eigenschaft ausgestattet, selbstständig Naturereignisse wahrzunehmen und festzuhalten. Gemäß der Etymologie seiner Bezeichnung ist der Gnomon verstehend, erkennend, unterscheidend². Serres' Bericht zufolge findet er sich im antiken Griechenland³ – zu einer Zeit, in der das Subjekt noch nicht erfunden war⁴. Der Gnomon ist gleichzeitig ein Gerät und ein Verfahren. Vielmehr ein astronomisches Instrument als eine (Sonnen-)Uhr, zeichnet der vertikal gerichtete Zeiger⁵ die Bewegungen der Sonne auf, indem er seinen Schatten auf eine Ebene projiziert. »Seit Anaximander, heißt es, vermochten die griechischen Physiker diesen Projektionen einige Himmelsereignisse abzulesen.«⁶ Das Verhältnis des senkrechten Stabs zu der Fläche seiner Schattenprojektion wird als Modell erfasst und als das Verfahren »[n]ach Art des Gnomons«⁷ angewendet.

1 Vgl. Michel Serres: »Gnomon: Die Anfänge der Geometrie in Griechenland« in Serres, Michel (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1994 [1989] (=stw 1355), S.109-177, sowie das Kapitel »Du soleil à la terre: origine astronomique« in Serres, Michel: *Les Origines de la géométrie. Tiers livre des fondations*. Paris: Flammarion 1993a, S.235-270.

2 Vgl. »Wir wissen streng genommen nicht, warum die [vertikale] Achse Gnomon genannt wurde; doch es fällt auf, daß dieses Wort dasjenige bezeichnet, das versteht, entscheidet, richtet, interpretiert oder unterscheidet [...].« Serres 1994, S.117-118. Vgl. auch γνῶμων = Kenner, Sachverständige(r). In: Langenscheidt-Redaktion (Hg.): *Taschenwörterbuch Altgriechisch*. Berlin: Langenscheidt 2007, S.102.

3 Serres verweist auf eine Stelle bei Herodot, in welcher der Ursprung des Gnomons (als auch »die Einteilung des Tages in zwölf Abschnitte«) in Babylon verortet wird. Vgl. Serres 1994, S.118. Auch in Ägypten wurde über ein ähnliches Gerät berichtet: *merkhēt*. Die Bedeutung des ägyptischen Wortes kennzeichnet ein erkenntnisproduzierendes Instrument. Vgl. Serres 1993a, S.236.

4 Vgl. »Daß uns also unsere Sprachen in der Frage des Erkennens auf so primitive und einfache Artefakte wie das Lot oder den Gnomon zurückführen, zeigt nur, daß das menschliche Subjekt des Denkens aus einer jüngeren Epoche datiert: Die künstliche Intelligenz ist älter als die Intelligenz schlechthin, das heißt jenes Vermögen des Geistes, das sich – wie das Wort ausdrücklich anzeigt – auf eine Möglichkeit zu handeln beschränkt. Das *Ich denke* ist dreihundert Jahre alt, während der Gnomon seit mehr als drei Jahrtausenden sagt, daß er erkennt. Und ich finde es schwieriger, mir eine virtuelle Instanz im Individuum als transzedente Bedingung geistiger Operationen vorzustellen, als die Schnur oder den Sonnenstab automatisch schreiben zu sehen.« Serres 1994, S.135, Hervorhebung im Original.

5 Das Wort γνῶμων [Gnomon] verweist genau auf diesen Zeiger.

6 Serres 1994, S.117. Vgl. auch »Der Gnomon [war vielmehr] ein wissenschaftliches Forschungsinstrument; er lieferte ein Modell der Welt, gab die Länge der Schatten um die Mittagszeit an den längsten und kürzesten Tagen an und machte es damit zum Beispiel möglich, die Tagundnachtgleiche, die Sonnenwenden und den Breitengrad des Ortes zu bestimmen. Er war also mehr Observatorium als Uhr.« Vgl. Serres 1994, S.117.

7 Vgl. »Da sich die Achse des Schattenstabs senkrecht von seiner Ebene erhob, bezeichnete der Ausdruck »nach Art des Gnomons« in der Frühzeit der Griechen den rechten Winkel oder das Bleilot. Deshalb könnten wir das Wort fast mit Lineal oder Winkelmaß übersetzen«. Serres 1994, S.121. Vgl. auch »Nach dem Gnomon«, sagten die Alten, und das hieß: vertikal. Wir übersetzen: perpendicular, senkrecht, lotrecht, denn diese Wörter beziehen sich in unseren Sprachen und Praktiken auf das Senkblei

Ein Verfahren, das als Winkelmaß festgehalten und später von Euklid als »knieförmige[s] Komplement eines Quadrats«⁸ beschrieben wurde. Als ein Schreibwerkzeug, das die Welt als Modell begreift und aufschreibt, »fängt [der Gnomon] das Licht der Sonne auf [und] hinterläßt Spuren im Sand, als ob er ein leeres Blatt beschriebe«⁹. Der Gnomon schreibt, dabei ist er gleichermaßen Stift und Text. Er schreibt den *Raum* und die *Welt* – beginnend mit der Fläche aus Sand oder Marmor, auf die er seinen Schatten wirft. Dies macht er »von ganz allein«¹⁰. Er bedarf also keiner Hand, die ihn führt und keines die Richtung seines *Blicks* bestimmenden Auges, um eine *Theorie* aufzustellen¹¹. Serres folgt den Bedeutungsspuren dieses Begriffs und postuliert den Gnomon als ein *theoretisches Objekt*:

»Die Welt gibt sich der Welt zu sehen, die sie sieht: darin liegt die Bedeutung des Wortes *theoria*. Besser gesagt: ein Ding – der Gnomon – schaltet sich in die Welt ein, damit diese auf sich selbst die Schrift lesen kann, die sie auf sich hinterläßt. [...] Der Gnomon [...] unterscheidet also und begreift. Als passiver Rezeptor sieht er das Licht; aktiv schreibt er den Schattenschaum auf das Blatt; als theoretisches Objekt zeigt er das Modell des Himmels«¹².

Die *Theoria* des theoretischen Objekts

Als Serres dem Gnomon das Vermögen Theorie zu generieren attribuiert, lenkt er die Aufmerksamkeit nicht nur auf die etymologischen Spuren des Begriffs, sondern auch auf die Merkmale der Wissensproduktion des antiken Griechenlands zu einer Zeit, wo Denken *taktil* und Erkenntnis eine mehr als nur menschliche Tätigkeit war. Um das Erkenntnispotential des Gnomons zu verdeutlichen, verschränkt Serres zunächst die gängige Auffassung von Theorie als eine Tätigkeit des Abstrahierens, des Erfassens von Konzepten mit einem häufig evozierten Ursprung des Wortes $\theta\epsilon\omega\upsilon\alpha$ – als Anschauen, Zuschauen, Betrachten¹³.

Der Gnomon betrachtet die Sonne, den Himmel, die Welt (und wird von ihr / ihm betrachtet),

oder Lot«. Serres 1994, S.133.

8 Vgl. »Euklid nennt Gnomon jenes knieförmige Komplement eines Quadrats, das die Zimmerleute gewöhnlich Winkelmaß [*équerre*] nennen; einen Fachausdruck, der die Restfläche zweier Quadrate mit einem »ausgekehrten« rechten Winkel in der Mitte sehr treffend beschreibt.« Serres 1994, S.131, Hervorhebung im Original.

9 Serres 1994, S.119.

10 Vgl. »Diese Spitze schreibt von ganz allein auf den Marmor oder den Sand, gleichsam als ob die Welt sich selbst erkennen würde.« Serres 1994, S.118.

11 Vgl. Abschnitt »Astronomie ohne Auge« in Serres 1994, S.124-126.

12 Serres 1994, S.125, Hervorhebung im Original.

13 Langenscheidt-Redaktion 2007, S.219.

gleichzeitig diese Betrachtungen *begreifend*: Er zeichnet sie »von ganz allein«¹⁴ – *durch* sich und *mit* sich – auf. Somit markiert die Bedeutung von *Betrachten* und *Erkennen* eine andere Ordnung der (natur-)wissenschaftlichen Forschung, welche vom subjektdominierten Erkenntniskonzept der Moderne – eine *Gewohnheit*, die Serres als »die philosophischen Vorurteile des modernen Zwischenspiels«¹⁵ bezeichnet – abweicht:

»Denn der griechische Astronom beobachtet nicht, wie es das klassische und das moderne Zeitalter taten, als Kuppeln um Fernrohre und Teleskope gebaut wurden. Der Akt des Sehens hat im Erkenntnisakt nicht den gleichen Ort und nimmt nicht den gleichen Platz ein. Wir sind es gewohnt, Erkenntnis als Dublette von Empfindung und abstrakten Formen zu verstehen [...]. Das setzt ein Subjekt voraus, einen Körper und eine gründliche Ausbildung, welche mit Hilfe raffinierter Apparate das Sensorium schärft. Hier aber empfängt nur der Gnomon mit seiner Projektionsebene die Information, nicht das Auge.«¹⁶

Anstelle einer Subjekt-Objekt-Beziehung, einer hierarchischen Ordnung des Erkennens und der Erkenntnis, verhält sich das Objekt zum Objekt und das Ding zum Ding: »Die Welt durchläuft dieses Ding, um sich auf sich zurückzubeugen«¹⁷. Deshalb ist der Gnomon kein von einem Subjekt abhängiges Werkzeug, Instrument, Artefakt, sondern ein »Objekt unter Objekten«¹⁸, seine Erkenntnis von der Welt *mit* der Welt teilend: eine »kühne Geste«¹⁹ des Objekts *Gnomon*, welches die (Erkenntnis-)Dimension des *Außen* evoziert und »das aktive Zentrum des Wissens«²⁰ außerhalb der Umrissform subjektbezogenen Wissens distribuiert. Oder ist der Gnomon etwa eine Maschine, ein Automat, so die Vermutung Serres', und somit einer künstlichen Intelligenz nicht unähnlich? »Der Gnomon verwirklicht einer der ersten automatischen Erkenntnisse der Geschichte, die erste Apparatur, die Materielles und Logisches, Hardware und [Software] vereint.«²¹ Die automatisch generierten Erkenntnisse

14 Vgl. Serres 1994, S.118.

15 Serres 1994, S.125.

16 Serres 1994, S.124.

17 Serres 1994, S.126.

18 Vgl. »Das Artefakt ist nicht auf das Subjekt bezogen, wird nicht von ihm ausgerichtet, sondern bleibt Objekt unter Objekten, zwischen Sonne und Erdboden allein; ein Ding, das seine Intelligenz seinem Platz an einem einzigartigen Ort der Welt verdankt.« Serres 1994, S.126.

19 Serres 1994, S.119.

20 Vgl. »Daß das Werkzeug, das diese Operation ermöglicht, in der Astronomie *gnomon* heißt, bestärkt uns darin, das aktive Zentrum des Wissen mit kühner Geste außerhalb von uns anzusiedeln.« Serres 1994, S.119, Hervorhebung im Original.

21 Serres 1994, S.122.

des Gnomons wurden von den antiken Wissenschaftler*innen in Listen und Tabellen festgehalten. Somit wurde ein künstliches Gedächtnis generiert, anhand dessen automatische Rechenverfahren – wie bereits in Babylon existierend – durchgeführt werden konnten. Serres macht auf genau dieses Verhältnis von Maschine und Gedächtnis aufmerksam, auf dem das algorithmische Denken basiert²².

Die Theorie des von Serres' argumentierten theoretischen Objekts wird als eine Tätigkeit des Betrachtens und Erkennens erfasst, die sich unabhängig von der Einwirkung eines erkennenden Subjekts entfaltet. Das *Theoretische* erschließt sich als ein sowohl Menschen (zum Beispiel Thales²³) als auch Objekten (zum Beispiel *Gnomon*) innewohnendes Potential: eine Eigenschaft der Welt – wovon Menschen ein Teil sind – sich selbst zu betrachten und zu erkennen.

»Wenn die [...] Doxographen die Geschichte erzählen, wie Thales an den Fuß der Pyramiden kam, um deren Höhe zu messen, unterscheiden sie bezeichnenderweise nicht zwischen dem Schatten eines beliebigen Pflocks und dem eines Körpers: Ob es sich um ein gewaltiges Bauwerk, einen Stock oder um den handelt, den wir für den Beobachter halten würden, ist ohne Belang«²⁴.

Diese prämoderne Haltung, welche nicht zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Instanzen der Wissensproduktion unterscheidet, bildet auch die Grundlage von Serres' Informationstheorie:

»[F]or Serres to ascribe agency to objects is not to find an echo of human agency in non-human nature, any more than human agency is an echo of the agency of objects. Humans and non-humans

22 Vgl. »Die Berechnung der geographischen Breite nach dem Schatten der Sonne bei Sonnenwende oder Tagundnachtgleiche [...] erlaubte [...] Ptolemaios oder schon von ihm Hipparchos die Aufstellung von Sehnentafeln, wie sie in der Antike hießen: langen Listen, die das Maß der Seiten rechtwinkliger Dreiecke mit dem ihrer Winkel in Relation setzten, Tabellen, in denen man die Anfänge der Trigonometrie sehen kann. Hier das Gedächtnis, dort der Gnomon: der Maschine entspricht die Tabelle, die Mnemotechnik verknüpft sich mit der automatischen Erkenntnis. [...] Anders und allgemeiner gesagt, algorithmisches Denken weist stets zwei Bestandteile auf, einen, den man maschinell nennen könnte, und einen anderen, den man mnemonisch nennen muß.« Serres 1994, S.122.

23 Auch Thales wendet das Verfahren »Nach Art des Gnomons« für das Aufstellen seines berühmten Theorems an. Vgl. »Indem er den Schatten des Grabes mit dem eines Pfahls oder seinem eigenen in Bezug setzt, behauptet Thales die Invarianz einer Form bei Variation der Größe. Sein Theorem besagt also, daß Größen ins Unendliche ausgedehnt oder verringert werden können und ihr Verhältnis dennoch erhalten bleibt. Vom Kolossalen, der Pyramide, über das Geringe, den Pfahl oder Körper, zum beliebig Kleinen behauptet das Theorem *einen Logos, ein* identisches Verhältnis, die Invarianz ein und derselben Form, vom Riesenmodell zum Miniaturmodell und umgekehrt«. Serres 1994, S.116, Hervorhebung im Original. Mit diesem Vorgang erfindet Thales den Maßstab, somit auch die *Abstraktion* – der Ursprung der Geometrie, welchen Serres als »le miracle grec« bezeichnet. Vgl. Serres 1993a, S.195-196.

24 Serres 1994, S.124-125.

alike receive, process, store and emit information, isomorphically but not in a hierarchical relation one to the other.«²⁵

Von *Theoria* zu Theorie

Auch Clément Rosset wendet sich $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ zu, jedoch um die Ursprünge des *philosophischen* Denkens und dessen Entwicklung und Merkmale zu beobachten. Rosset artikuliert das *Theoretische* als »das Ergebnis eines auf die Dinge gerichteten Blicks«²⁶. Zwangsläufig ist dieser Blick derjenige eines Subjekts, der sich als »zugleich schöpferisch [...] und interpretierend«²⁷ charakterisieren lässt. Für Rosset ist der Blick insofern schöpferisch, als die von ihm aufgenommenen Bilder der Wirklichkeit »keine Photographien [...], sondern Neubildungen«²⁸ sind bzw. solche produzieren. Und obwohl die Schöpfung (des *Blicks*) dem philosophischen Denken wesentlich sei, kritisiert Rosset den häufigen Vorrang des Spekultativen und Intellektuellen vor dem »Aspekt des Hergestellten [und] des Produzierten«²⁹. Der philosophische Blick richte sich auf die Dinge um ihre Gesamtheit zu erfassen, sein Ziel sei das Hervorbringen einer »Theorie der Wirklichkeit im Allgemeinen«³⁰. Laut Rosset, bestehe »[d]as Spezifische der philosophischen Tätigkeit [...] im wesentlichen nicht darin, ›theoretischer‹ oder ›abstrakter‹ als eine andere Tätigkeit, sondern *allgemeiner* zu sein«³¹. Den Ursprüngen dieser Tendenz folgend, beobachtet Rosset den Rücktritt von der Erfahrung der Besonderheit jedes einzelnen Dings – oder von seiner Sinnlichkeit, welche »Platon das ›mindere Sein‹ (*me on*) nannte«³² – zugunsten dem *theoretischen* Erfassen vieler Dinge³³. Eine Eigenschaft und Eigenart der philosophischen Theorieproduktion, welche

25 Watkin, Christopher: *Michel Serres. Figures of Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, S.298.

26 Vgl. Clément Rosset: »Das Prinzip der hinreichenden Wirklichkeit« in Rosset, Clément: *Das Prinzip Grausamkeit* [Übersetzung: Peter Geble]. Berlin: Merve Verlag 1994 [1988] (=Internationaler Merve-Diskurs 183). S.9-44, hier S.9.

27 Rosset, 1994, S.9.

28 Vgl. »Immer ist er [der Blick] aber auch schöpferisch, da die Bilder, die er von der Wirklichkeit einfängt, keine Photographien sind, sondern Neubildungen, die vom Original nicht weniger abweichen als ein Roman oder ein Gemälde.« Rosset 1994, S.9-10.

29 Rosset, 1994, S.10.

30 Vgl. »[E]ine Theorie der Wirklichkeit im Allgemeinen und nicht eine Theorie dieser oder jener besonderen Wirklichkeit (oder einer Auswahl besonderer Tatsachen), wie es z.B. ein Gemälde, ein Roman, ein mathematisches Theorem oder ein physikalisches Gesetz sind.« Rosset, 1994, S.11-12.

31 Rosset, 1994, S.11, Hervorhebung im Original.

32 Rosset, 1994, S.12, Hervorhebung im Original.

33 In seinem Buch »L'invisible« beobachtet Rosset *Dinge*, die durch den Blick nicht zu erfassen sind, die sich dem Blick entziehen. Die Spezifik ihrer Unsichtbarkeit bringt eine Sichtbarkeit und eine Perzep-

Rosset nichtphilosophischer Theorieansätzen gegenüberstellt: »[D]ie nichtphilosophischen ›Theorien‹ [beschäftigen] sich mit dem Realen ›en detail‹ [...], während die Philosophie – als Theorie der Wirklichkeit ›en gros‹ – sich hauptsächlich für das Reale in seiner Gesamtheit interessiert«³⁴.

In Platons Texten figuriert $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ oder $\theta\epsilon\omega\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ als eine unter vielen anderen optischen Metaphern – ein häufiges Stilmittel Platons um *sinnliches* Wahrnehmen zu beschreiben³⁵. Nur gelegentlich wird das Wort verwendet, um Erkenntnisprozesse zu markieren. Im Gegensatz zu Aristoteles, in dessen Werk das *Theoretische* sich zum ersten Mal spezifisch als Bezeichnung einer geistigen, philosophischen Tätigkeit etabliert (und eine »Verselbstständigung des theoretischen Wissens«³⁶ initiiert), entfaltet sich bei Platon der Begriff »breiter und gelegentlich philosophisch unspezifisch für Festspiele oder öffentliche Aufzüge«³⁷ (in diesem Zusammenhang als $\theta\epsilon\omega\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ vorkommend), und folglich sich einer explizit philosophischen Konnotation, einer »terminologischen Fixierung«³⁸ entziehend³⁹. Ein Merkmal, das Andreas Kirchner nicht zuletzt als »[d]ie sonstige begriffliche Unschärfe [...] auch als Begleiterscheinung der dialogischen Struktur der sokratisch-platonischen Philosophie«⁴⁰ interpretiert.

In seinem Aufsatz »The freedom of $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ and $\sigma\chi\omicron\lambda\acute{\eta}$ in Plato« arbeitet Telo zwei Deutungsrichtungen des Begriffs bei Platon heraus, die auf die Tätigkeit des *Betrachtens*, *Anschauens* zurückzuführen sind. Gemäß der ersten Bedeutung artikuliert sich das Theoretische nicht bloß im Ansehen der Dinge, sondern in ihrer *genauen* Überprüfung. Die Dinge (die Wesen, Erscheinungen, Fragen, Probleme sein können) werden betrachtet

tionsmöglichkeit einer anderen, *poetischen* Ordnung hervor. Vgl. Rosset, Clément: *L'invisible*. Paris: Les Éditions de Minuit 2012. Dieses Thema wird im Abschnitt »Denken mit Un*sichtbaren Figuren« dieser Arbeit ausführlich behandelt.

34 Rosset 1994, S.12.

35 Vgl. Mesch, Walter: »theôrein/theôria« in Horn, Christoph/Rapp, Christof (Hg): *Wörterbuch der antiken Philosophie*. München: C.H.Beck 2002, S.436-437. Vgl. auch Andreas Kirchner: »›Alles strebt nach Theorie‹. Bemerkungen zu Plotins Konzept der Theoria«. In: Jürgasch, Thomas/Keiling, Tobias (Hg.): *Anthropologie der Theorie*. Tübingen: Mohr Siebeck 2017, S.65-97, hier S.68, sowie Hélder Telo: »The freedom of $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ and $\sigma\chi\omicron\lambda\acute{\eta}$ in Plato« in Jürgasch/Keiling 2017, S.11-27, hier S.12.

36 Mesch 2002, S.436.

37 Kirchner 2017, S.67. Der Autor bezieht sich hier auch auf den Eintrag von Walter Mesch »theôrein/theôria« (Mesch 2002, S.436-437).

38 Mesch 2002, S.436.

39 Angeblich verwendet Platon nur an einer Stelle $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ im Singular, nämlich in *Politeia* 486a 5. Vgl. Kirchner 2017, S.68 und Mesch 2002, S.436.

40 Kirchner 2017, S.68.

– wenn nötig, auch von unterschiedlichen Blickwinkeln – um verstanden zu werden⁴¹. Durch sinnliche Eindrücke, durch die sinnliche Erforschung der Dinge, wird ein Zugang zu ihrer innewohnenden *Wahrheit* gewährt⁴². Der *Blick* hat einen Zweck. Die Betrachtung der Dinge – die Betrachtung jedes einzelnen Dings – entschlüsselt ihre (innewohnende) Natur. Diese Bedeutungsrichtung erinnert an die von Clément Rosset als *nichtphilosophisch* bezeichneten Theorien, die sich der Besonderheit einzelner Dinge widmen (wie für Naturwissenschaften und Künsten charakteristisch). Die *philosophischen* Theorien dagegen entsprechen teilweise dem, was Telo als die zweite Bedeutung der *θεωρία* bei Platon herausarbeitet (diejenige des *reinen* Betrachtens als *perfekter Zugang*⁴³ zu den Dingen, die sich so zeigen, wie sie wirklich sind) und vor allem mit der aristotelischen Verwendung des Begriffs korrespondieren.

Während die erste Bedeutung der platonischen *θεωρία* auf einen *zweckgebundenen* Akt des Betrachtens, auf ein Beobachten um zu Erkennen hinweist, unterstreicht die zweite die *zwecklose*, also *reine Kontemplation der Idee* der Dinge⁴⁴. Gerade diese Art der Kontemplation – wo das Betrachten nicht von einer materiellen Äußerlichkeit (*me on*⁴⁵) beeinflusst ist und somit als gegenstandslose Metapher verwendet wird – liegt einer *philosophischen* Tätigkeit (und eine *Lebensweise*, wie wir gleich bei Pierre Hadot beobachten werden) zugrunde. Das ist die *Theoria* wonach die Philosophie »unaufhörlich und unnachgiebig«⁴⁶ strebt. Während Platons erste Deutung des Begriffs auf eine *Handlung* (des Betrachtens um zu sehen) hinweist, wird die zweite vielmehr in einem metaphorischen Sinn verwendet. Diese zwei Bedeutungsschichten, die sowohl eine empirische als auch eine metaphysische Ebene markieren, sind für Telo »[the] fundamental double nature of philosophy itself, which may also refer to both a task and to the ideal fulfillment of it. Both moments belong together and this is what *θεωρία* expresses«⁴⁷. Dennoch, gerade die Gleichzeitigkeit des *Theoretischen* und des *Praktischen* ist die Eigenschaft, welche *θεωρία* von *Theorie* unterscheidet.

41 Vgl. Telo 2017, S.11-12.

42 Vgl. »Although we see things, we do not really understand what they are. Because of this, it is very important to gaze attentively at things, from different angles, in order to correct our immediate view of them. This intensive gaze will thus strive to discover the truth about these things.« Telo 2017, S.12.

43 Vgl. »However, *θεωρία* and *θεωρεῖν* do not only mean this effort of searching for what beings really are. They also designate what this searching gaze aims at: a pure contemplation or beholding of something. This visual metaphor is here an expression of a *perfect access* to something.« Telo 2017, S.12, meine Hervorhebung.

44 Vgl. »[T]he most prominent form of seeing is the contemplation of the εἶδη.« Telo 2017, S.12.

45 Vgl. Rosset 1994, S.12.

46 Vgl. »[P]hilosophy remains the incessant and unrelenting pursuit of such *θεωρία*.« Telo 2017, S.13.

47 Telo 2017, S.13.

In seinem einflussreichen Buch »Qu'est-ce que la philosophie antique?«⁴⁸ macht der Philosoph Pierre Hadot auf die *Gewandtheit* – »savoir-faire, savoir-vivre«⁴⁹ – des Wissens der Antike aufmerksam. Dieses Wissen sei nicht nur ein theoretisches (im Sinne der heutigen Verwendung des Begriffs), sondern eines, auf das auch die *Lebensweise* Einfluss nehmen kann⁵⁰. Den Unterschied zwischen der antiken *θεωρία* und der gegenwärtigen *Theorie* artikuliert Hadot in der (auf Deutsch nicht einschlägig übersetzbaren) Nuancierung der Adjektive *théorique* und *théorétique*⁵¹. *Théorique* bezieht sich etwa auf *Theorie*, d. h. auf die heutige Verwendung des Wortes im Sinne eines abstrakten, konzeptorientierten, praxisfernen Denkens⁵², während *théorétique* eine komplexere Bedeutungstextur entfaltet⁵³. Mittels dieser *Textur* erläutert Hadot die Spezifik des von Aristoteles verwendeten Begriffs der *θεωρία*. Zunächst aber wenden wir uns einem zentralen Motiv des Denkens Hadots zu – der Philosophie als Lebensweise. Für den Philosophen ist in der griechischen Antike eine Trennung zwischen dem philosophischen Diskurs und der Lebensweise – vergleichbar einer Gegenüberstellung von theoretischer und praktischer Tätigkeit – insofern nicht haltbar, als Hadot den philosophischen Diskurs sowohl als Mittel, als auch als Ausdruck der Lebensweise versteht⁵⁴. Der Diskurs sei keine abstrakte, praxisferne Tätigkeit, ganz im Gegenteil, da er dazu tendiere, einen *Effekt* in den Zuhörer*innen und Leser*innen zu erzeugen⁵⁵ und somit ein *unauflösbarer* Teil der Lebensweise bilde⁵⁶. Diese Lebensweise charakterisiert Hadot als *théorétique* – eine Eigenschaft, die er dem Kontemplativen gleichsetzt. Somit definiert Hadot die antike Philosophie gleichzeitig als *théorique* (oder diskursiv, wobei der Diskurs auch

48 Hadot, Pierre: *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Paris: Éditions Gallimard 1995 (=folio essais 280).

49 Hadot 1995, S.77.

50 Vgl. »[D]ans la tradition grecque, le savoir ou *sophia* est moins un savoir purement théorique qu'un savoir-faire, un savoir-vivre, et l'on en reconnaîtra la trace dans la manière de vivre«. Vgl. Hadot 1995, S.77-78, Hervorhebung im Original.

51 Vgl. Hadot 1995, S.20, sowie S.128-129.

52 Darüber hinaus führt Hadot *théorique* nicht auf *Betrachten*, *Kontemplation* zurück, sondern auf *Prozession*, *Festumzug*. Vgl. Hadot 1995, S.128, sowie Mesch 2002, S.436.

53 Vgl. Hadot 1995, S.128-129, sowie S.137. Vgl. auch die deutsche, von Heiko Pollmeier besorgte Übersetzung der Adjektive *théorique* und *théorétique* in Hadot, Pierre: *Wege zur Weisheit – oder was lehrt uns die antike Philosophie?* Frankfurt a.M.: Eichborn.Berlin 1999, S.100-101.

54 Vgl. »Je veux dire, donc, que le discours philosophique doit être compris dans la perspective du mode de vie dont il est à la fois le moyen et l'expression et, en conséquence, que la philosophie est bien avant tout une manière de vivre, mais qui est étroitement liée au discours philosophique.« Hadot 1995, S.19.

55 Vgl. »Il ne faut pas non plus opposer mode de vie et discours, comme s'il correspondaient respectivement à la pratique et à la théorie. Le discours peut avoir un aspect pratique, dans la mesure où il tend à produire *un effet* sur l'auditeur ou le lecteur.« Hadot 1995, S.20, meine Hervorhebung.

56 Vgl. »[La philosophie antique] est à la fois et *indissolublement* discours et mode de vie«. Hadot 1995, S.20, meine Hervorhebung.

praktische Elemente aufweisen kann) und *théorétique* (eine Lebensweise, die sich durch die Praxis der Kontemplation abzeichnet).

Hadot stellt darüber hinaus fest, dass *théorétique* und nicht *théorique* Aristoteles' Denken zugrunde liegt⁵⁷. Während das gegenwärtige Verständnis von Theorie als Gegensatz zu Praxis figuriert, ist die *θεωρία* Aristoteles eine die Lebensweise betreffende, eine *praktizierte* und *gelebte* Philosophie⁵⁸. Folglich, erschließt sich die aristotelische Philosophie, laut Hadot, als *théorétique* – gleichzeitig ein Modus der Erkenntnis (mit keinem anderen Ziel als die Erkenntnis selbst) und eine Lebensweise, die sich dieser Erkenntnis und somit dem Glück widmet. Ein Glück, das wiederum durch die *Tätigkeit* der Kontemplation hervorgebracht wird. Hadot macht darauf aufmerksam, dass Aristoteles in der *Kontemplation* die Möglichkeit sieht, die Menschen dem Göttlichen näher zu bringen⁵⁹.

Die Behauptung, dass es sich beim aristotelischen Theorie-Begriff in Wirklichkeit nicht um eine praxisferne Tätigkeit handelt, stiftet nicht selten Verwirrung – nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass in der von Aristoteles etablierten Ordnung der Lebensformen das theoretische Leben (*βίος θεωρητικός*) die höchste Stufe des menschlichen Seins belegt: Im Gegensatz zum politisch-praktischen Leben (*βίος πρακτικός*) und dem Genussleben (*βίος ἀπολαυστικός*), handelt es sich beim *theoretischen* Leben um einen von äußeren Bedingungen, Ein- und Mitwirkungen unabhängigen Existenzmodus⁶⁰. Infolge dieser Hierarchie der Lebensformen, bahne sich, wie Walter Mesch in seinem Eintrag zur Begriffsgeschichte der *θεωρία* anmerkt, »eine wirkungsgeschichtlich bedeutsame Trennung von Theorie und Praxis an«⁶¹. Diese selbstgenügende Tätigkeit der Erkenntnis um der Erkenntnis willen, reagiert nicht auf Einwirkungen und Einwirkende und unternimmt keine Veränderungen. Sie belasse »das Betrachtete [...] als Begriffenes in seinem Sein [...] *wie es ist*«⁶². Jedoch ist *θεωρία* die Tätigkeit, die »als die höchste Form

57 Vgl. Hadot 1995, S.128.

58 Vgl. »En ce [...] sens, ›théorétique‹ ne s'oppose pas à ›pratique‹, autrement dit ›théorétique‹ peut s'appliquer à une philosophie *pratiquée, vécue*, active, qui apporte le bonheur.« Hadot 1995, S.129, meine Hervorhebung.

59 Vgl. Hadot 1995, S.128. Die Kontemplation als Glückserfahrung, die aus einer Annäherung an das Göttliche resultiert ist ein Motiv, das Hadot entlang der Antike verfolgt. Zum Beispiel auch im Rahmen der (materialistischen) Schule Epikurs: »Le plaisir suprême, c'était de contempler l'infinité de l'univers et la majesté des dieux.« Hadot 1995, S.194.

60 Vgl. Kirchner 2017, S.71, sowie Mesch 2002, S.437.

61 Mesch 2002, S.437.

62 Kirchner 2017, S.69, Hervorhebung im Original. Hier bezieht sich der Autor auf Hans Günter Zekls »Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Eine Interpretation von ›Physik‹«, D 1-5 (Paradeigmata 10), Hamburg 1990, S.270, zitiert nach Kirchner 2017, S.69.

der menschenmöglichen Praxis«⁶³, als »bestes ἔργον [Werk] des Menschen begreifbar wird«⁶⁴. Eine »*praxis théorétique*«⁶⁵, welche den »Menschen [...] über sich erhebt«⁶⁶ um das Göttliche zu berühren. In diesem Zusammenhang ist θεωρία, sowohl für Platon (als die Kontemplation einer Idee) als auch für Aristoteles, eine mehr-als-menschliche Erfahrung, die danach strebt, sich der Welt – ihrer Materialität, ihrer Körperlichkeit – zu entziehen. Diese körperlose Nähe zum Göttlichen manifestiert sich zudem in einem Zustand der Glückseligkeit. Folglich ist die dem philosophischen Denken zugrunde liegende θεωρία – auch wenn sie in ihrem Bestreben über das Menschliche hinausragt – ein nur Menschen zugängliches Privileg.

Die Objekte der *Theoria*

Bevor sich jedoch θεωρία zu einem philosophischen Begriff formiert, ist die Vielfalt an Bedeutungsschichten noch spürbar und färbt die Konturen der werdenden *Theorie*. Dies beeinflusst auch das materielle, ästhetische und symbolische Verständnis von Objekten. Das von Dieter Mersch verhandelte *Theoretische* betrifft den Bereich des Ästhetischen, der Kunst, folglich auch des Kunstwerks, des Kunst-Objekts⁶⁷. Um die tradierte Bedeutung des Begriffs der Theorie semantisch zu erweitern⁶⁸ – besonders unter der Berücksichtigung seiner Anwendbarkeit in der künstlerischen und künstlerisch-wissenschaftlichen Praxis – weist Mersch auf die Bedeutungsvielfalt hin, welche den altgriechischen Ursprüngen des Begriffs zugrunde liegt. Neben »Anschauung« [...] werden] das ›Staunen‹ und ›Bewundern‹«⁶⁹ (nicht zuletzt in einem religiösen Kontext), das Zuschauen, als auch die Zuschauer*innen eines Schauspiels, der Schauplatz »(*theatron*), [der] Bote [...], der ausgesendet wurde, um das Orakel zu befragen«⁷⁰, u. a. aufgezählt. Indem er die Verwandtschaften und

63 Kirchner 2017, S.71. Der Praxis-Begriff bei Aristoteles ist womöglich noch komplexer und facettenreicher als sein Theorie-Begriff. Einen konzisen Überblick kann dem Eintrag »praxis/Praxis, Handlung« im Aristoteles-Lexikon entnommen werden. Vgl. Höffe, Otfried (Hg.): *Aristoteles-Lexikon*. Stuttgart: Kröner 2005 (=Kröners Taschenausgabe 459), S.487-491.

64 Kirchner 2017, S.70.

65 Hadot 1995, S.130, Hervorhebung im Original.

66 Kirchner 2017, S.72.

67 Vgl. Dieter Mersch: »Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria«. In: Mersch, Dieter/Sasse, Sylvia/Zanetti, Sandro (Hg.): *Ästhetische Theorie*. Zürich: diaphanes 2019 (=Denkt Kunst), S.241-259.

68 Vgl. »Tatsächlich wird damit der klassische Begriff der Theorie auf seine Quellen zurückgebracht, nicht um darin einen Ursprung zu markieren, sondern um dessen Semantik zu erweitern.« Mersch 2019, S. 245.

69 Vgl. Mersch 2019, S.245.

70 Vgl. Mersch 2019, S.245, Hervorhebung im Original.

Wandlungen im Wortstamm von θεωρία – ihre semantische Plastizität – beobachtet, stellt Mersch fest, dass »[d]ie theoria [...] so den weiten Horizont sowohl der Kunst als auch des Sehens und der Einsicht [öffnet]«⁷¹. Diese Öffnungen (oder ›Sprünge«^{72?}) sind essenziell für die Wiedergewinnung der künstlerischen und ästhetischen Momente (der Etymologie der *Theoria* folgend) im Rahmen einer theoretischen Praxis. Das theoretisch *Sinnliche*, wie Mersch darauf aufmerksam macht, dieser »Sinn der Theorie [ist] doch hauptsächlich auf das übergegangen, was im Vokabular des Deutschen Idealismus die ›intellektuelle Anschauung‹ genannt wurde«⁷³. Nicht zuletzt artikuliert sich das in einem ästhetischen Kontext begriffene *Theoretische* in der Geste des Zeigens: eine Praxis, welche Mersch als Alternative zum (der Logik innewohnenden) Sagbaren erwägt und die – auch mittels ihrer Medialität – die *theoretische* Tradition des (nur) Diskursiven überschreitet und erweitert⁷⁴.

Auch Thomas Nail wendet sich der Etymologie des Theorie-Begriffs zu, um seine Forschungsposition in »Theory of the Object«⁷⁵ zu verdeutlichen. Das Motiv, welches seiner Objektstudie zugrunde liegt, entspringt jedoch nicht der üblichen Deutung von θεωρία als Betrachten, Anschauen, sondern berücksichtigt eine andere, prozess- und praxisorientierte Bedeutungsrichtung: »I offer here, then, a ›theory‹ of objects in the sense of the Greek word *theṓría* (θεωρία), as a ›movement, sending, or process‹. *Theory of the Object* is a process of describing processes of movement«⁷⁶. Darüber hinaus ist für Nail nicht nur die Theorie des Objekts ein Prozess (oder ein »Bote«⁷⁷), sondern, seiner Auffassung nach, sind auch Objekte an sich dynamische Ereignisse, Prozesse: »The object is not a discrete or static block of space

71 Mersch 2019, S.245.

72 Vgl. »Es handelt sich um Öffnungen, so wie sich in manchen Unberechenbarkeiten plötzlich und schlagend etwas zeigt, was vorher verschlossen blieb. Solche Öffnungen oder Aufschlüsse können als ›Sprünge‹ bezeichnet werden, die, wie der Heidegger'sche Satz vom Satz, der einen Sprung macht, uns, *auf etwas zu- und zu etwas hinspringen* lassen, worin wir noch nicht waren, ja uns nicht einmal vorstellen konnten, zu sein.« Mersch 2019, S.259, Hervorhebung im Original.

73 Mersch 2019, S.246.

74 Vgl. »Als problematisch erweist sich dann sogar überhaupt alles ›Sagen‹, soweit damit die Distinktion, die Logik der Unterscheidung schon inkludiert ist; stattdessen wäre von ›Zeigungen‹ im vielfachen Sinn des Wortes ›Zeigen‹ auszugehen, welche darauf beruhen, etwas aufzuschließen, zur Erscheinung zu bringen oder von etwas Kunde zu geben, was sich anderen Mitteln der Exposition verschließt. [...] Es gibt Wissensformen, die sich ihrer Diskursivierung entziehen – Erkenntnisweisen *sui generis*, die sich weder durch Begriffe reformulieren noch im Medium des Diskurses als Proposition überhaupt entdecken lassen, die vielmehr allein *in* und *durch* die Sinnlichkeit, die *αἴσθησις* (*aisthesis*) oder Wahrnehmung, d. h. ihrer Medialität vollzogen werden können.« Mersch 2019, S.246-247, Hervorhebung im Original.

75 Vgl. Nail, Thomas: *Theory of the Object*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2021.

76 Nail 2021, S.5, Hervorhebung im Original.

77 Vgl. Mersch 2019, S.245.

and time, but a kinetic *process*«⁷⁸. Diese Behauptung stützt Nail ebenfalls etymologisch, indem er der lateinischen Ursprünge des *Objekts* nachgeht:

»We need to look no further than the kinetic origins of the word ›object‹, from the Latin *ob-* (›against‹) + *iaciō* (›I throw‹). The object is a fundamentally kinetic process. It is something thrown into motion and turned against or looped around itself. It is a fold.«⁷⁹

Sein Vorhaben, das Objekt als kinetisches Ereignis zu begründen, situiert Nail im Rahmen einer (natur-)wissenschaftlichen Praxis. In seinem Bestreben, eine Geschichte der Objekte aus einer prozessorientierten Perspektive zu erzählen, betont Nail die Rolle der Wissenschaft(en) für die aktive Mitgestaltung von Objekten – *in* und *mit* einer Naturordnung⁸⁰. Diese Forschungsrichtung bezeichnet Nail als »an immanent, performative and non-anthropocentric process philosophy of science«⁸¹. Seiner etymologischen Interpretation des Begriffs zufolge unterstreicht Nails *Theorie*-Zugang die Bewegung, die einerseits dem Hervorbringen von Objekten und andererseits ihrer Verbindung *zu* und ihrer Anordnung *in* der Welt immanent ist.

In den angeführten Beispielen ist das Theoretische (im Rahmen der Bedeutungstextur von *Theoria*) nicht zwingend an das Diskursive, an das »Sagbare«⁸² gebunden. Sowohl das von Michel Serres evozierte theoretische Objekt *Gnomon* als auch das von Dieter Mersch beobachtete *Kunst*-Objekt (in einem Kontext als semantische Erweiterung des Begriffs der Theorie situiert), sind mit der Fähigkeit ausgestattet, Erkenntnisse – ästhetische oder wissenschaftliche – zu *zeigen*. Sie machen auf etwas aufmerksam, das nicht nur durch die Mittel der Sprache erkannt und begriffen werden kann. Demnach tragen sowohl *praktisch*-prozessuale als auch materielle Aspekte zum Hervortreten des Theoretischen bei. Für das Verständnis der Bedeutungstextur von *Theoria* ist darüber hinaus eine weitere Anmerkung von Relevanz: Pierre Hadot macht auf die vom menschlichen Intellekt erfahrbare Grenzen des Diskurses aufmerksam, insofern er, der Diskurs, sich nicht durch sich selbst übermitteln

78 Nail 2021, S.11, Hervorhebung im Original.

79 Nail 2021, S.11, Hervorhebung im Original.

80 Vgl. »[M]y focus will be on the sciences as practices of object creation. This is not all that science does, but is one aspect or way of understanding its primary activity. The two most common methods of interpreting the history of science are that scientists ›discover‹ pre-existing forms or merely make use of objects instrumentally. Instead, this book offers a different angle in which science co-creates and orders objects *with* nature.« Nail 2021, S.5, Hervorhebung im Original.

81 Nail 2021, S.5.

82 Vgl. Mersch 2019, S.246-247.

kann, sondern die aktive Mitgestaltung der Zuhörer*innen und Leser*innen benötigt⁸³. Einen faszinierenden Einblick in die Plastizität und Offenheit der Wortbedeutungen in der Antike bietet die Übersetzerin Sarah Ruden. In ihrer Anmerkung zur (englischen) Neuübersetzung von Platons Dialog »Hippias minor« im Rahmen des Projekts Paul Chans »Hippias Minor or The Art of Cunning« macht Ruden auf »the intrigue and adventure of vocabulary formation«⁸⁴ der alten Sprachen aufmerksam. Bevor die Bedeutung der Schlüsselbegriffe im Laufe der Zeit sich gefestigt hat – zum Beispiel im Kontext ihrer philosophischen Verwendung – bestand das literarische, verhältnismäßig *winzige* Vokabular aus wenigen *Mehrzweckwörtern*. Die klassischen Autoren, so Ruden, haben die Wörter als *Akteure* eingesetzt, das heißt, die buchstäbliche *Viel-Deutigkeit* der sich in mehrere Richtungen auslegbaren Wortinterpretationen (im Gegensatz zu einer einzelnen, fixierten Bedeutung derselben) hat die aktive, *aufmerksame* und *kritikfähige* Teilnahme der Zuschauer*innen und Zuhörer*innen eingefordert⁸⁵.

Die Materialität(en) der Theorie

Heute findet die etymologische $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ -Textur Resonanz (zum Beispiel) in Karen Barads Auffassung von Theorie als eine experimentelle Praxis, als eine materiell-performative Erfahrung der Welt *mit der Welt*. Im Rahmen der feministischen Forschung jedoch wird die Rezeption von Theorie als ein abstrakter, Welt-ferner Erkenntnismodus kritisch begegnet. In ihrem einflussreichen Aufsatz »Notes toward a Politics of Location« malt Adrienne Rich das Bild einer sich von der Erde entfernenden Theorie. »Theory—the seeing of patterns, showing the forest as well as the trees—theory can be a dew that rises from the earth and collects in the rain cloud and returns to earth over and over. But if it doesn’t smell of the earth,

83 Vgl. »Les limites du discours lui [l’intellect humain] viennent aussi de son incapacité à transmettre, par lui seul, à son auditeur le savoir, à plus forte raison la conviction. Le seul discours ne peut agir sur l’auditeur, s’il n’y a pas de collaboration de la part de celui-ci.« Hadot 1995, S.140-141.

84 Sarah Ruden: »Translator’s Note«. In: Chan, Paul/Fletcher, Richard/Marta, Karen (Eds.): *Hippias Minor or the Art of Cunning. A new translation of Plato’s most controversial dialogue* [Übersetzung: Sarah Ruden]. New York: Badlands Unlimited & Athens: DESTE 2015, S.35-41, hier S.37, Hervorhebung im Original. Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Thomas Ballhausen.

85 Vgl. »[T]he literary vocabulary of Latin, Greek, and Hebrew is relatively *tiny*, and the important words around which discourse turns are *multipurpose*, previously rather vague ones. Classical authors manipulated them in various directions rather than quickly nailing them down in any one place. These meanings in the process of development were loaded with irony, ambiguity, and drama in many of their uses, requiring an *alert, critical* spectatorship of the *words as actors*. At length, of course, there emerge fixed, specialized vocabularies, like the Greek philosophical vocabulary, that can be shown in glossaries or specialized dictionaries. Essential as such tools are—it is impossible to imagine addressing a language, a literature, or a cultural history without them—they do not get translators off the hook.« Ruden 2015, S.37, meine Hervorhebung.

it isn't good for the earth.«⁸⁶ Während Rich die Hinwendung des Theoretischen sowohl dem Allgemeinen als auch dem Besonderen zuerkennt, positioniert sich Donna Haraway einer tradierten theoretischen Praxis dezidiert skeptisch gegenüber, denn sie sieht darin eine Entfernung von der Welt in der Art und Weise ihrer konzeptuellen Vorwegnahme, die sich darüber hinaus in einem nur der *Wirklichkeit* getreuen Denk- und Schreibmodus entfaltet. »[T]o write theory [is] to produce a *patterned vision* of how to move and what to fear in the topography of an impossible but all-too-real present, in order to find an absent, but perhaps possible other present.«⁸⁷ Haraways Gegenvorschlag ist bekanntlich im Konzept der Situated Knowledge vertreten. Damit positioniert sie sich entschieden gegen eine »Objektivität, die sich auf Unparteilichkeit, Körperlosigkeit, Ortlosigkeit [...] beruft«⁸⁸, – alles Merkmale der Forschung, welche Haraway im Rahmen einer »westlich codierte[n] Strategie«⁸⁹ situiert. Demzufolge fordert sie eine »radikale *Verortung* des Wissens«⁹⁰ ein. Im Gegensatz dazu erkennt Barad der theoretischen Praxis die Wirkmacht zu, welche – in der Materie-Interpretation der Quantenfeldtheorie begründet – sich in einer materiellen, *intraaktiven* und andauernden Auseinandersetzung mit der Welt erschließt.

»Theorizing, a form of experimenting, is about being in touch. What keeps theories alive and lively is being responsible and responsive to the world's patternings and murmurings. Doing theory requires being open to the world's aliveness, allowing oneself to be lured by curiosity, surprise, and wonder. Theories are not mere metaphysical pronouncements on the world from some presumed position of exteriority. Theories are living and breathing reconfigurings of the world. The world theorises as well as experiments with itself. Figuring, reconfiguring. Animate and (so-called) inanimate creatures do not merely embody mathematical theories; they *do* mathematics. But life, whether organic or inorganic, animate or inanimate, is not an unfolding algorithm. Electrons, molecules, brittlestars, jellyfish, coral reefs, dogs, rocks, icebergs, plants, asteroids, snowflakes, and bees stray from all calculable paths, making leaps here and there, or rather, making here and there from leaps, shifting

86 Adrienne Rich: »Notes toward a Politics of Location« (1984). In: Rich, Adrienne: *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York: Norton 1994 [1986], S.210-231, hier 213-214.

87 Donna Haraway: »The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate / d Others« [1992]. In: Haraway, Donna: *The Haraway Reader*. New York: Routledge 2004, S.63-124, hier S.63, meine Hervorhebung. Vgl. auch »The theory is meant to orient, to provide the roughest sketch for travel, by means of moving within and through a relentless artificialism, which forbids any direct si(gh)tings of nature, to a science fictional, speculative factual place called, simply, elsewhere.« Haraway 2004, S.63.

88 Vgl. Karin Harrasser: »Donna Haraway: Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration«. In: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer 2011, S.580-594, hier S.590.

89 Harrasser 2011, S.591.

90 Harrasser 2011, S.591, meine Hervorhebung. Zum Ort-Verständnis Haraways vgl. auch Abschnitt »Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

familiarly patterned practices, testing the waters of what might yet be/have been/could still have been, doing thought experiments with their very being. Thought experiments are material matters. Thinking has never been a disembodied or uniquely human activity.«⁹¹

Die Artikulation des theoretischen Diskurses als eine materielle Praxis lässt sich im Rahmen von Barads Konzept des *Agentiellen Realismus* argumentieren. Der Agentielle Realismus ist eine relationale Ontologie, welche sich der Denkbewegung der feministischen Neuen Materialismen zuordnen lässt und die auf Ansätze der Philosophie-Physik von Niels Bohr aufbaut. Das Konzept fordert Repräsentationspraktiken der Wissensproduktion heraus; als eine Alternative dazu schlägt Barad *Performativität* als »theoretisches Werkzeug«⁹² vor. Während der Repräsentationalismus auf eine Trennlinie zwischen *Worten* und *Dingen* beharrt⁹³, räumt eine »agentiell-realistische Ausarbeitung von Performativität [...] der Materie auf entscheidende Weise ihren Anteil als aktiver Teilhaber am Werden der Welt [...] ein«⁹⁴. Nicht zuletzt wird dadurch auch der Prozess und die Art und Weise der Erkenntnisproduktion fokussiert.

Im Rahmen ihrer* relationalen Ontologie postuliert Barad das *Phänomen* als »primäre ontologische Einheit«⁹⁵. Phänomene sind, so Barad, keine mit präexistierenden Formen und Eigenschaften ausgestatteten Entitäten, sondern werden im Prozess der *Intraaktion*⁹⁶

91 Karen Barad: »On Touching – The Inhuman That Therefore I Am« (v1.1) (2012). In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Eds.): *Power of Material/Politics of Materiality*. Zürich: diaphanes 2014a (=Publication series of the cx centre for interdisciplinary studies at academy of Fine Arts Munich), S.153-164, hier S.154, Hervorhebung im Original.

92 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* [Übersetzung: Jürgen Schröder]. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012a (=edition unseld 45), S.12-13.

93 Vgl. »Der Repräsentationalismus hält den Begriff der Trennung für grundlegend. Er trennt die Welt in die ontologisch disjunkten Bereiche von Wörtern und Dingen und setzt sich selbst dem Dilemma ihrer Verbindung aus, damit Erkenntnis möglich wird.« Barad 2012a, S.15.

94 Barad 2012a, S.13.

95 Barad 2012a, S.19.

96 Vgl. »*Intraaktion* ist ein Schlüsselkonzept des *Agentischen Realismus* [...]. Im Gegensatz zum gängigeren Begriff *Interaktion* [...], erkennt der Begriff der *Intraaktion* an, dass distinkte Entitäten, Wirkmächtigkeiten, Ereignisse ihrer Intraaktion nicht vorausgehen, sondern aus ihr hervorgehen bzw. durch sie hindurchgehen. ›Distinkte‹ Wirkmächtigkeiten sind nur in einem relationalen, nicht in einem absoluten Sinne distinkt, das heißt Wirkmächtigkeiten sind nur in Beziehung ihrer wechselseitigen Verschränkungen distinkt; sie existieren nicht als individuelle Elemente. Wichtig ist, dass Intraaktionen eine radikale Umarbeitung des traditionellen Konzepts von Kausalität bedeuten.« Karen Barad: »Quantenverschränkungen und hantologische Erbschaftsbeziehungen: Dis/Kontinuitäten, RaumZeit-Entfaltungen und kommende Gerechtigkeit« (2010). In: Barad, Karen: *Verschränkungen* [Übersetzung: Jennifer Sophia Theodor]. Berlin: Merve Verlag 2015a (=Internationaler Merve Diskurs 409), S.71-113, hier S.112, Hervorhebung im Original.

hervorgebracht – sie sind »Relationen ohne zuvor existierende Relata«⁹⁷. Intraaktionen sind nicht zuletzt, so Federica Timeto, Grenzen-bildende Praktiken, welche sowohl ontologisch als auch epistemologisch operieren⁹⁸. Während die Phänomene die »primären ontologischen Einheiten« des Agentiellen Realismus bilden und als »dynamische, topologische Rekonfigurationen / Verschränkungen^[99] / Relationalitäten / (Neu)gliederungen der Welt«¹⁰⁰ hervortreten, sind die »primären *semantischen* Einheiten [...] nicht ›Wörter‹, sondern *materiell-diskursive* Praktiken, durch die (ontische und semantische) Grenzen konstituiert werden«¹⁰¹.

Spacetime mattering ist ein weiterer Schlüsselbegriff des Agentiellen Realismus, dessen Dynamik durch die Materie-Interpretation der Quantenfeldtheorie aktiviert wird¹⁰². Die von Barad vorgeschlagene Schreibweise¹⁰³ stützt die Annahme, dass Materie, Raum und Zeit keine präexistenten, voneinander unabhängigen Entitäten sind – wie das Diktum der Klassischen Physik besagt, das sich seinerseits auf die Lehre des antiken Atomismus stützt¹⁰⁴. Vielmehr treten sie, miteinander verschränkt, in einem laufenden Prozess des

97 Barad 2012a, S.19.

98 Vgl. »In Barad's philosophy of agential realism, intra-action, as the practice of boundary-making that works ontologically as well as epistemologically, is an antidote to representational mediation (for Barad a synonym of interaction) as long as representationalism entrenches mediation in reflexivity, leaving the ontological and epistemological a priori distinction of subjects and objects unquestioned.« Timeto, Federica: *Diffractional Technospaces. A Feminist Approach to the Mediations of Space and Representation*. New York: Routledge 2016 [2015], S.60.

99 Der Begriff der Verschränkung – *entanglement* – ist ein weiterer wichtiger Terminus des Agentiellen Realismus Barads: »[E]ntanglements are highly specific configurations [...]. In fact it is not so much that they change from one moment to the next or from one place to another, but that space, time, and matter do not exist prior to the intra-actions that reconstitute entanglements. Hence, it is possible for entangled relationalities to make connections between ›entities‹ that do not appear to be proximate in space and time.« Karen Barad: »Diffractions: Differences, Contingencies, and Entanglements That Matter«. In: Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press 2007, S. 71-94, hier S.74.

100 Barad 2012a, S.22.

101 Barad 2012a, S.22, meine Hervorhebung.

102 Vgl. »[R]ather than take space, time, and matter as given, agential realism refuses this givenness and asks after the very nature of the production of space, time and matter, in their ongoing iteration – that is, spacetime mattering.« Karen Barad, Malou Juelskjær, Helle Plauborg, Stine Adrian: »Dialogue with Karen Barad« In: Juelskjær, Malou/Plauborg, Helle/Adrian, Stine W. (Eds.): *Dialogues on Agential Realism: Engaging in Worldings through Research Practice*. New York: Routledge 2020, S.121.

103 Vgl. »The imploded phrase ›spacetime mattering‹ (without the usual hyphens to separate out the nouns) refers to the entangled nature of what are generally taken to be separate features« Barad, Karen: »Nature's Queer Performativity«. In: *Kvinder, Køn & Forskning*, Nr.1-2 (–) 2012b, S.25-53, hier S.49.

104 Vgl. »Quantum field theory differs from classical physics not only in its formalism, but in its ontology. Classical physics inherits a Democritean ontology – only particles and the void – with one additional element: fields. Particles, fields, and the void are three separate elements in classical physics, whereas they are intra-related elements in quantum field theory.« Karen Barad 2014a, S.156.

Werdens hervor. Selbst der Agentielle Realismus als theoretisches Konzept, so Barad, versteht sich nicht als eine »statische Gegebenheit«¹⁰⁵, sondern als ein multidisziplinäres Projekt im Werden: »Theorizing is a continual returning, further elaborating, interrupting, continuing to put it in conversation with other crucial insights, projects, practices.«¹⁰⁶

Barads Verständnis von Sprache nicht als repräsentatives Werkzeug, sondern als materiell-diskursive Praxis ist einer der entscheidenden Impulse für diese Arbeit. Laut Barad sind Worte (Sprache) und Dinge (Welt, Materie) keine voneinander unabhängigen Entitäten. Sie bringen sich wechselseitig hervor, rekonfigurieren sich laufend und *intraagieren* miteinander. In diesem Kontext könnte *Text* – als materielle Artikulation der Sprache – als eine *Praxis* der Wissensproduktion aufgefasst werden, welche (theoretisch und poetisch) Diskurs, Materie, Ort und der Prozess ihrer Intraaktion zu einer *Textur* voneinander unauflöslicher Komponenten verflechtet.

Sowohl Karen Barad als auch Michel Serres befassen sich mit der Untrennbarkeit zwischen Wort und Welt, wenngleich im Rahmen zweier entgegengesetzter Materie-Interpretationen. Während Barad sich im Bereich der Quantenfeldtheorie dezidiert von der Demokritischen Vorstellung von Partikeln und Leere als Begründung der *Natur der Dinge* distanziert, stützt sich Serres' Verständnis von *code-matter* gerade auf die Lehre der antiken Atomisten.

Die Auffassung von Materie und Materialismus Michel Serres' bedarf einiger Anmerkungen. Obwohl Serres' Arbeiten das Entwickeln etlicher sich materiell- und materialistisch-orientierender Denkansätze beeinflusst haben¹⁰⁷, positioniert sich der Philosoph selbst nicht als Materialist. Jedoch auch nicht als Idealist. Seine multidisziplinäre Annäherung an *Materie*, die sich im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Informationstheorie als *code-matter* erschließt, lässt sich als *aspectual pluralism* bezeichnen. Zunächst verfolgen wir die Definition des Pluralismus: Serres verweigert die Idealität-Materialität Dichotomie. Für ihn sind diese Begriffe *Artefakte* der Moderne. Christopher Watkin erläutert:

»As early as *Hermès II: l'intéferfèrence* he distances himself from the idealism / materialism dichotomy, arguing that whereas mathematics tends to idealism and chemistry to materialism, erecting any

105 Vgl. »Agential realism is not a static givenness, as that would bely the nature of theorizing in its materiality as practices of mattering.« Juelskjær et al. 2020, S.134.

106 Juelskjær et al. 2020, S.34. Vgl. auch »Agential realism is situated within the domains of the natural, human and social sciences, while notably *not* considering these as separate domains but as entangled, as already inside one another and co-conditioning one another« Juelskjær et al. 2020, S.11, Hervorhebung im Original. Weitere Schlüsselbegriffe des Agentiellen Realismus werden im Abschnitt »Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen« in Zusammenhang mit der Diffraktion als theoretische Praxis im Rahmen der feministischen Forschung besprochen.

107 Vgl. Watkin 2020, S.290.

queen discipline is a ›perfectly arbitrary‹ idea, and such choices ›are less decisions about the genesis of being or knowledge, the world or understanding, than they are names of stages in philosophy’s successive changes of reference.‹¹⁰⁸

Folglich ordnet Serres sein Denken (oder dessen Ausgangspunkt) nicht einer einzelnen (Königs-)Disziplin – von Watkin als *umbilical thinking* bezeichnet – zu. In mehreren Fächern der Natur- und Geisteswissenschaften ausgebildet¹⁰⁹, nimmt Serres eine pluralistische Haltung ein¹¹⁰, welche die Unendlichkeit der *schimmernden Realitäten*, die die Welt hervorbringen, ausdrücken kann¹¹¹. In diesen Realitäten sind Materie und Nicht-Materie gleichwertig:

»In his rejection of the label ›materialist‹, what Serres is affirming here is the equality of matter and the immaterial (whether we call it spirit, code or information) as parallel ›realities‹. The materialism that Serres refuses [...] is the materialism that treats matter as an *umbilical substance* and mind/spirit as derivative. This is not, let us note, a rejection of materialism outright, but only of *umbilical matter*.‹¹¹²

Demzufolge arbeitet Watkin mit der Bezeichnung »umbilical thinking« eine Denkfigur heraus, die als die Zusammenfassung dessen, wogegen sich Serres in seinem Denken

108 Watkin 2020, S.290, Hervorhebung im Original. Watkin zitiert Serres’ »Hermès II: l’interférence« (1972), S.210-211.

109 In Bezug auf seine Bildungsformation, bezeichnet sich Serres als ein »Terzerone«, da er gleichermaßen als Mathematiker, Philosoph und klassischer Literaturwissenschaftler ausgebildet wurde. Vgl. Serres, Michel: *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour* [Übersetzung: Gustav Roßler]. Berlin: Merve 2008 [1992] (=Internationaler Merve Diskurs 308), S.47.

110 Watkin fasst Serres’ Pluralismus folgendermaßen zusammen: »Serresian pluralism is not a straightforward rejection of unity in favor of plurality [...], but a commitment intertwined with, and necessary to support, his rejection of umbilical thinking, in conformity to his commitment that ›no solution constitutes the only solution: neither a particular religion, nor a particular politics, nor a particular science.‹« Watkin bezieht sich hier auf »Le Tiers-instruit« (Vgl. Serres 1991, S.188), zitiert nach Watkin 2020, S.387.

111 Vgl. »Serres then introduces a third position, ›pluralism‹, for which ›the world is formed from an infinity of *shimmering realities*‹, such as Aristotle’s individuals or Leibniz’s monads.« Watkin bezieht sich auf »Petite Chronique du dimanche soir, tome 6«. Zitiert nach Watkin 2020, S.291, meine Hervorhebung.

112 Watkin 2020, S.291, meine Hervorhebung. Vgl. auch »In *Le Système de Leibniz* Serres condemns what he calls ›umbilical disciplines‹ that ground and give the irreducible truth of all other discourses.« Watkin 2020, S.38, Hervorhebung im Original. Bei »Le système de Leibniz« handelt es sich um Serres’ Dissertation und erste Monografie. Vgl. Serres, Michel: *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris: Presses Universitaires de France 1968. Im Werk *Leibniz* findet Serres die Grundlagen seiner Kommunikationstheorie: »Daher arbeitete ich über Leibniz: die erste Philosophie der Kommunikation, meines Wissens, im engeren Sinne, der Kommunikation der Substanzen, nicht der Relationen.« Serres 2008, S.186.

positioniert, fungiert¹¹³ und besonders in Bezug auf die Rezeption von Leibniz' Werk zur Geltung kommt: »What Serres condemns then, is ›umbilical‹ reading of Leibniz, attempting to account for the variety of his work in terms of one fundamental, unifying discourse which acts as a measure for all others.«¹¹⁴ Serres' kritische Haltung gegenüber der zentralperspektivischen Rezeption eines/einer Autor*in oder eines Werks, artikuliert sich nicht nur in seinem multidisziplinären Forschungszugang, sondern auch in seiner multifokalen – *aspectual* – Herangehensweise, welche eine Textur unterschiedlich(st)er – und vor allem gleichwertiger – Standpunkte hervorhebt.

»In opposition to Descartes's privileging of geometry as the unique discourse of truth, [...] Serres argues for ›a pluralist epistemology, developing a full spectrum from logic and science to linguistics and sociology of science‹ and admitting of ›multiple points of view, each one pretty much enjoying the same power of generality as the others‹. These multiple points of view are, however, substantially translatable into each other and isomorphic with each other, and so in order to avoid misunderstanding it can be helpful to append the adjective ›aspectual‹ to Serres's pluralism, to describe the ›vision of realities‹ that are distinct but coextensive with each other.«¹¹⁵

Neben Serres' Zugang zum Werk Leibniz' tritt seine aspektuell-pluralistische Methodologie¹¹⁶ besonders deutlich auch in der Lektüre und Analyse von Lukrez' »De rerum natura« hervor¹¹⁷. Der Philosoph findet in den Werken der antiken Atomisten – die sich selbst im Übrigen nicht als Materialisten definierten – das von ihm angestrebte »label-

113 Vgl. »In anatomy the *umbilicus* is the navel, the fixed, central point through which the foetus is fed. In geometry, it is a now obsolete term describing a focus, or the point on a surface through which all lines of curvature pass. More broadly, both in French and English ›umbilical‹ carries the sense of ›occupying a central point or position‹ (*Oxford English Dictionary*). If a discourse or way of thinking is umbilical it claims to be the single, privileged access to plain, unvarnished truth, which all other discourses distort or falsify to one degree or another.« Watkin 2020, S.38-39, Hervorhebung im Original.

114 Watkin 2020, S.38.

115 Watkin 2020, S.387. Watkin bezieht sich auf Passagen aus »Hermès II: l'interférence« und »Petite Chronique du dimanche soir, tome 6«. Zitiert nach Watkin 2020, S.387.

116 Darüber hinaus beobachtet Watkin bei Serres zwei Artikulationen seines Pluralismus: eine methodologische und eine konzeptuelle: »His methodological pluralism, emerging in his own approach to Leibniz (Chapter 1), is not to privilege any one aspect of, or disciplinary approach within, Leibniz's thought over the others but to treat them all as ›simple models‹ and to accord to no ›science princeps‹ or ›first theory‹ the right to provide a ›definitive and completed exposé of [Leibniz's] systematic totality«». Watkin evoziert Passagen aus »Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques«, zitiert nach Watkin 2020, S.388.

117 Vgl. Serres, Michel: *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: Les Éditions de Minuit 1977 (=collection ›critique‹).

free thought«¹¹⁸: »Lucretius, Serres insists, is a materialist, but one for whom matter and information, *atoms and letters*, are accorded equal status.«¹¹⁹ Diese Aussage leitet auch die Annäherung an Serres' Verständnis von *code-matter* ein.

Zunächst jedoch betrachten wir die Spezifik von Lukrez' Werk: »De rerum natura« ist zugleich ein Gedicht, eine philosophische Abhandlung und eine naturwissenschaftliche Studie. Serres kritisiert die Aufspaltung der verschiedenen Disziplinen bei der Interpretation des Werks und empfiehlt eine Lektüre, die nicht einen Schwerpunkt fokussiert – zum Beispiel einen der Physik, der Geschichte der Mechanik oder der antiken Literatur –, sondern eine interdisziplinäre, *pluralistische* Herangehensweise suggeriert, wodurch auch alle in »De rerum natura« angesprochene (Wissens-)Bereiche mit einbezogen werden können¹²⁰.

Am Beispiel von *clinamen*¹²¹ wird die Problematik (und Faszination) der *code-matter* Serres'

118 Watkin 2020, S.292.

119 Watkin 2020, S.292, meine Hervorhebung.

120 Vgl. »Wenn man den Text von Lukrez liest, sagen alle, dass philosophisch gesehen die Zeit des mechanischen Materialismus vorbei sei, wie man ihn seit der Antike bis ins 19. Jahrhundert diskutiert hat; die Experimentalwissenschaft löst sich aus diesen abstrakten Träumen, reißt sich los von dieser Diskussion und macht sie endgültig überflüssig; demnach haben die Atome im Sinne Perrins nichts mehr mit den Elementen im Sinne von Lukrez zu tun. Demnach ist dieser nicht mehr zeitgenössisch, nicht einmal mehr lesbar; jetzt gehört er einerseits den Latinisten, andererseits den Historikern des Materialismus. So geht er doppelt verloren: warum sollte man ihn also in der Philosophie noch studieren? Überdies ist es Dichtung.« Serres 2008, S.72. Vgl. auch »[M]an kann heute von Physik nur sprechen, wenn sie mathematisiert ist. Nun ist die Physik des Lukrez das aber nicht; daher gilt sie nur als poetisch und gehört nicht zur Physik.« Serres 2008, S.98. Über die Schwierigkeit die Lektüre und Interpretation von »De rerum natura« einer spezifischen wissenschaftlichen Disziplin zuzuordnen, berichtet Serres auch in »La Naissance de la physique«: »Le matérialistes modernes sont très mécontents de cette déchirure dans l'idéalisme d'un sujet libre. [...] D'autre part, cette absurdité principielle est une preuve de plus [...] du statut préhistorique de la physique gréco-latine. *Il ne s'agit pas ici d'une science du monde, mais d'un mélange impur de métaphysique, de philosophie politique et de rêveries sur la liberté individuelle projetées sur les choses mêmes.*« Serres 1977, S.10, meine Hervorhebung.

121 Mit dem lateinischen »clinamen« übersetzt Lukrez Epikurs Begriff »παρέγκλισις« (parenklisis). Vgl. »Weit davon entfernt, eine Fiktion und Lüge, ein Hirngespinnst zu sein, ohne Verpflichtung auf Wahrheit und Verstehen der Natur, kann man die Lehre von der παρέγκλισις oder *declinatio* bzw. *clinamen*, d. h. der ›Wegbeugung‹, ›Abbiegung‹, ›Abweichung‹, trotz aller mit ihr zusammenhängender Schwierigkeiten nicht anders denn als eine Herzstück der epikureischen Naturphilosophie ansehen. Jedes Atom hat in sich die potentielle Kraft oder die Impulspotentialität, an nicht vorherbestimmten Ort und zu nicht vorherbestimmter Zeit spontan von seiner Bahn um ein Minimum abzuweichen, in einer so schwachen Abbiegung, daß wir sie nicht wahrnehmen könnten, selbst wenn das fallende Atom für uns sichtbar wäre. Diese minimale Abweichung aber reicht aus, um Zusammenstöße und d. h. Bewegungen in alle Richtungen und d. h. Welt- und Körperentstehung zu erklären.« Ernst A. Schmidt: »Epikurs παρέγκλισις-Lehre«. In: Schmidt, Ernst A.: *Clinamen. Eine Studie zum dynamischen Atomismus der Antike*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007 (=Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 42), S.69-76, hier S.70-71, Hervorhebung im Original. Vgl. auch »Les épicuriens ont admis trois causes présidant aux mouvements des atomes: – la pesanteur (βάρος); – les chocs (πληγή ου, συγκρούσις.) qui modifient, bien sûr, les trajectoires de ces corpuscules; – et la déclinaison (παρέγκλισις, *clinamen*): aux vers 216 à 293 du chant II de son poème, Lucrèce développera deux arguments afin de démontrer la nécessité de prêter aux atomes le pouvoir de

verdeutlicht: Mit *clinamen* beschreibt Lukrez im zweiten Buch seines Werks, welches sich mit der epikureischen Naturlehre¹²² befasst, die (kaum wahrnehmbare) Abweichung, die beim parallelen Lauf (oder Fall) der Atome hervortritt und sie von ihrer vertikalen Bahn abbringt¹²³. Dieses *irrationale* Verhalten ist eine dem Wesen der Atome innewohnende Eigenschaft¹²⁴. Serres beschreibt die Irritation, welche die Atome durch diese eigenwillige, den Gesetzen der Physik widersprechende Aktion verursachen:

»Nul n'a jamais vu un corps grave tomber en se déplaçant tout à coup de sa trajectoire. Il ne s'agit donc pas de science. Le *clinamen*, dès lors, trouve refuge dans la subjectivité, il passe du monde à l'âme, de la physique à la métaphysique, de la théorie des corps inertes en chute libre à la théorie des mouvements libres du vivant. C'est le secret dernier de la décision d'un sujet, son inclination.«¹²⁵

Die Neigung, welche Serres als diejenige eines Partikels, das sich Richtung eines anderen bewegt, interpretiert, sei auch der Beginn des Sinns, der Bedeutungsbildung¹²⁶. Das erste Wort, das durch diese kraft der Neigung hervorgebrachte Begegnung sei (wenig erstaunlich für Serres und seine »poetics of prepositions«¹²⁷) die Präposition *vers*¹²⁸ [nach, in Richtung],

dévier spontanément de leur trajectoire. 1. Sans la déclinaison, déclare-t-il, jamais la nature n'aurait rien créé; 2. sans la déclinaison, ajoute-t-il, la liberté serait proprement impensable.« Salem, Jean: *Les Atomistes de l'Antiquité: Démocrate, Épicure, Lucrèce*. Paris: Flammarion 2013 [1997] (=Champs essais, 1090), S.123, Hervorhebung im Original.

122 Genauer, handelt es sich um Epikurs »Περὶ φύσεως« [Über die Natur] – eines sich an Demokrits Atomismus orientierendes mehrbändiges Werk.

123 Vgl. »Die Urelemente werden von der ihnen eigenen Schwere in gerader Linie durchs Leere nach unten bewegt, und doch: Zu völlig unvorhersehbarer Zeit, an ebenso unvorhersehbaren Orten weichen sie um ein Weniges ab von ihrer geraden Bahn, gerade soviel, dass du von einer Änderung ihrer Bewegung sprechen kannst.« Lukrez: *Über die Natur der Dinge* [Übersetzung und Kommentar: Klaus Binder]. Berlin: Galiani 2015, S.77.

124 Vgl. »Es ist [...] wichtig, sich klarzumachen, daß die ›Abweichung‹ nicht ein von außen kommender Zufall ist, sondern auf einer den Atomen innewohnenden Wesenseigenschaft beruht.« Schmidt 2007, S.70.

125 Serres 1977, S.10, Hervorhebung im Original.

126 Vgl. »The *clinamen* introduces a movement of one particle towards (*vers*) another that begins the formation of meaning in the same way that sounds constitute the incipient rhythms in the *tohu-bohu* that eventually form music, language and knowledge.« Watkin 2020, S.236, Hervorhebung im Original.

127 Vgl. Ballhausen, Thomas / Peytchinska, Elena: »New Ecologies of the Book. The Writings of Michel Serres in the Context of Language Arts and / as Artistic Research«. Conference Paper to be given at »Rethinking Relations: Michel Serres and the Environmental Humanities« TU Dresden, Nov. 9-12, 2022 [in Vorbereitung].

128 Vgl. »Le premier mot formé par les atomes-lettres c'est *vers*, l'index d'un sens, la flèche du vecteur, c'est un vers, un poème, parallèles en ordre qui tournent. Poème, champs de parallèles nouveau incliné sur la chute gerbe.« Serres 1977, S.180, Hervorhebung im Original.

die, so Serres, auch im *Vers* des Gedichts pulsiert¹²⁹. Watkin fasst zusammen: »This movement is a creation; it brings objects into being«¹³⁰. Diese Neigung – das erste Wort, die erste Präposition, der erste *Vers* – ist die erste Codierung der Materie, das Schreiben, die neue Zeit, der Beginn des Informationsflusses: die Negentropie¹³¹.

Serres übernimmt von Lukrez die Annahme, dass Atome und Buchstaben denselben Ursprung haben¹³². »There is no qualitative difference between combining atoms to form molecules, tissues, organs and bodies, and combining letters to form words, sentences, paragraphs and texts.«¹³³ Diese Lehre formiert Serres' Auffassung von Sprache, die ebenfalls besagt, dass Sprache und Materie *gleichursprünglich* sind¹³⁴ – »[I]anguage and bodies are equiprimordial and coextensive«¹³⁵. Folglich ist die Bewegung, die durch die *clinamen*-Abweichung initiiert wird, eine, die sowohl die materielle Welt als auch die Sprache hervorbringt:

»So being and writing, life and language, are not only strictly parallel but also coterminous: ›atoms are letters. And bodies are words, [...] and the world is a text‹ such that ›the discourse of forces and

129 Auf Französisch bezeichnet *vers* sowohl die Präposition *nach, in Richtung, (oder gegen – für Zeitangaben),* als auch den *Vers* eines Gedichts.

130 Watkin 2020, S.236.

131 Vgl. »Le *clinamen* fait le premier codage, il introduit un temps nouveau, l'écrit, la mémoire, le réversible et la négentropie.« Serres 1977, S.186, Hervorhebung im Original. Vgl. auch Watkin 2020, S.236. Die Negentropie ist ein von Léon Brillouin geprägtes Konzept, welches negative Entropie bedeutet. Während mit Entropie Ungewissheit und Unordnung bezeichnet und gemessen werden, bedeutet Negentropie den Zustand, in dem *Information* möglich ist. Vgl. »[W]e define negentropy as the negative of entropy. This statement [bound information = decrease in entropy S / = increase in negentropy N] represents the ›negentropy principle of information‹«. Brillouin, Léon: *Science and Information Theory*. Mineola, NY: Dover Publications 2013 [1956], S.153. Vgl. auch: »The information that I am speaking of [...] is closer to a rarity. Léon Brillouin defines it as the opposite of entropy, which is the characteristic of high energies. He even terms it ›negentropy‹. At the same time that the Industrial Revolution, based on thermodynamic science, comes to an end, a concept from that same science, but contradicting entropy, takes the relay. Just as entropy, in fact, reigns the ›hard‹, so is information equivalent to what I call the ›soft‹.« Michel Serres: »Information and Thinking« [Übersetzung: Joeri Visser]. In: Braidotti, Rosi/Dolphijn, Rick (Eds.): *Philosophy After Nature*. Lanham: Rowman & Littlefield 2017a, S.13-20, hier S.14.

132 Vgl. »Serres places great stress on the Lucretian equation of atoms and letters. In Book 2 of *De rerum natura* he suggest that, although the number of different letters in the alphabet and the number of types of atom are both small, yet they compose a limitless number of combinations, creating dissimilar sentences from similar letters, and dissimilar bodies from similar ›first-beginnings‹ (or atoms). The ›great power‹ of both is in their arrangement and order.« Watkin 2020, S.234-235, Hervorhebung im Original.

133 Watkin 2020, S.235.

134 Vgl. »Serres's account of language is [...] embedded in a larger ontology of background noise and information. This ontology sinks its roots deep into Lucretian and Epicurean atomism, from which Serres elaborates an ontology that further roots language in the natural world.« Watkin 2020, S.234.

135 Watkin 2020, S.239.

the discourse of codes are together, in parallel, from the origin of physics.«¹³⁶

Serres' *code-matter* wird folglich in dieser Gleichursprünglichkeit der *harten* Materie und der *weichen* Sprache begründet. »All matter is coded; all code is material.«¹³⁷ Die Frage, ob Serres demnach ein materialistischer Philosoph ist, beantwortet Watkin folgendermaßen:

»If the ›matter‹ of materialism is passive, lifeless and inert then, no, Serres is not a materialist [...]. But he is a materialist if we let him define the material in terms of the code-matter [...] in which energy and information are coextensive and in which all existence is irreducibly and inextricably both ›hard‹ and ›soft‹.«¹³⁸

Eine letzte Anmerkung gilt der Argumentation, welche besagt, dass *atoms and letters*, als Grundvoraussetzung der *code-matter* keinesfalls metaphorisch aufzufassen sind. Sowohl Atome als auch Buchstaben sind der Ausdruck des gleichen Prinzips der Negentropie: »Both words and things are islands of negentropy, escaping the irreversible flux of dissolution for a short time«¹³⁹. Materie ist also für Serres *code-matter*, was bedeutet, dass »matter is structurally isomorphic with language«¹⁴⁰. Dies begründet auch seine aspektuelle Herangehensweise und sein Status als ein Philosoph, der sich weder dem Materialismus noch dem Idealismus verpflichtet, sondern eine pluralistische Haltung in Bezug auf seine Theorie-Produktion einnimmt.

136 Watkin 2020, S.237.

137 Watkin 2020, S.238.

138 Watkin 2020, S.294. Darüber hinaus kommentiert Watkin auch die Tendenzen der Rezeption von Serres' *Materialismus*: »In the secondary literature, approaches to Serres and materialism fall into two categories, either accepting him as a materialist but taking to define materialism in a way that accommodates pluralist code-matter, or understanding materialism to retain a hierarchical separation between matter and code, and therefore denying that Serres is a materialist.« Watkin 2020, S.295.

139 Watkin 2020, S.238. Watkin kommentiert Serres' Absicht weiter: »What Serres is expressing here [...] is that existence and code are ›hard‹ and ›soft‹ expression of negentropy respectively. The difference is one of degree, not of kind, though it is [...] not simply a question of more or less but the difference between two isomorphic models with a common structure. Language and existence are two inseparable and intertwined aspects of the same universal processes of inclination and combination, and so it makes no more sense to think of one as the metaphor of the other as it does to think of putting one foot in front of the other as a metaphor for walking.« Watkin 2020, S.238. Dass auch *clinamen* keine Metapher sei, erläutert Watkin mit den Worten: »Metaphor is an inclination of sense, a deviation from the straight, and thus participates synecdochically in the deviation that Lucretius calls the clinamen. Clinamen is not a metaphor, because metaphor is an instance of negentropic clinamen, along with atoms and letters.« Watkin 2020, S.238-239.

140 Watkin 2020, S.293.

»Serresian code-matter is aspectual, not umbilical: neither matter nor code stands in relation to the other as its umbilical origin. In this sense, Serres is neither a materialist if this excludes the equiprimordiality of information, nor an idealist if this excludes the equiprimordiality of matter.«¹⁴¹

»Le langage est d'abord dans le corps«¹⁴², sagt Serres und sucht im Wort den Körper und im Körper – in der Materie – das Wort. Diese Praxis, diese Lesart des Körperworts – als *code-matter* –, die sich nicht zuletzt in den etymologischen Schichten des Wort-Werdens befindet, bezeichnet der Philosoph als »[d]as künstliche Gedächtnis der Sprache«¹⁴³. Auf diese Weise liest Serres das Abstrakte (*l'abstrait*), indem er darin den Strich (*trait*) findet¹⁴⁴. Er decodiert in der Informationstextur des Wortes die materiellen Ursprünge der Geometrie: »Der abstrakte Strich, der keine andere Dimension hat als seine eigene, ent-zieht sich dem Lineal aus Holz und Marmor, in jeder Bedeutung: was heißt das anders, als daß dieses Element zuvor in ihm enthalten war?«¹⁴⁵

Episteme

Das gleiche Verfahren anwendend, liest Serres das Wort »Wissen«:

»[A]gain, what does the verb ›to know‹ signify? In spite of a few difficulties, for ἐπίσταμαι [epistamai] the root ἐφίστημι [ephistemi] can be accepted: setting, placing upon, sitting on or next to, coming near, being held in suspense, above, halting, stopping. For the Greek language, thinking, knowing, presupposes this low and sure base. [...] So the Greek word for science says station or static; the thinking peace comes from the base and foundation. [...] The *episteme*, knowledge or science, requires a stable place where the subject stops, in repose.«¹⁴⁶

Diese Lesart der Bedeutung des Wortes *Wissen* wird durch die Figur der Hestia – die buchstäblich dessen solide Grundlagen verkörpert – übernommen und deren Geschichte

141 Watkin 2020, S.293. Watkin betont jedoch die materialistische *Authentizität* Lukrez' Lehre: »Not only is the Lucretian aspectual isomorphism of atoms and letters authentically materialist; it is in fact the *only* authentic materialism.« Watkin 2020, S.292, Hervorhebung im Original.

142 Serres 1977, S.186.

143 Serres 1994, S.150.

144 Vgl. »Abstraire: tirer un trait« Serres 1993a, S.298.

145 Serres 1994, S.162-163.

146 Serres, Michel: *Geometry: The Third Book of Foundations*. London: Bloomsbury 2017b [1993], S.57, Hervorhebung im Original.

Serres in seinem zweiten *livre des fondations*¹⁴⁷ erzählt. In »Statues« markiert die Nachbarschaft der Worte *episteme* und *epistema* den Ausgangspunkt dieser Geschichte: »Ἐπιστήμη [episteme], science, does this term come from ἐπίστημα [epistema], the same word from the same family [which] signifies the funerary cippus, the stone raised over the house of the dead, an obelisk, cairn, an ancestor of the pyramid?«¹⁴⁸ Diese Nachbarschaft stützt Serres' Hypothese der anthropologischen, mit dem Ritual des Todes verschränkten Fundamente der Wissenschaften, die wiederum durch die Figur der Hestia aktiviert wird. »Now philosophy has created a noun that's part of Hestia's constellation. Epistemology. It talks about the *episteme*, which we translate with the word ›knowledge,‹ but which, through its origin and root, says invariance and stability again.«¹⁴⁹ Ästhetik und Religion fließen folglich, so Serres, in die Wissenschaftsphilosophie ein¹⁵⁰.

Wenn Hestia die soliden Fundamente, das Equilibrium des Wissens¹⁵¹ zum Ausdruck bringt, ist Hermes – der Bote¹⁵² – derjenige, der das Wissen distribuiert, es *kommuniziert*. Er wandert, verläuft und verwirrt sich, während er Verbindungen hervorbringt¹⁵³.

147 Serres, Michel: *Statues. Le second livre des fondations*. Paris: Flammarion 1989 [1987] (=Champs 195).

148 Serres 2017b, S.144.

149 Serres, Michel: *Statues: The Second Book of Foundations*. London: Bloomsbury 2015b [1987], S.199, Hervorhebung im Original. Serres erläutert weiter: »Everything happens as though science was resting, standing or erected on an immutable pedestal. Well founded. Or as though it gave itself invariance as a rule. This foundation, the fixed point in this matter, echoes Hestia's statue. Two Greek words, very related, of the same family, signify: the one science and the other the funerary cippus, put up vertically.« Serres 2015b, S.199-200.

150 Vgl. »Here the two first routes, aesthetics and religion, join or flow into the philosophy of knowledge. Here, in this triply immobile place. From which the elements come.« Serres 2015b, S.200.

151 Serres postuliert darüber hinaus dass »[e]pisteme first comes from equilibrium«. Serres 2017b, S.147. Vgl. »The word episteme gave a reason for this: inscribed in its own term, *the global idea of science is the idea of equilibrium*.« Serres 2017b, S.151, meine Hervorhebung. Eine Eigenschaft, die gleichfalls die Materialität, die *Masse* der Statue, der Skulptur beschreibt: »A primordial action, statuary repatriates mass—strange, inevitable, ceaselessly returning, equilibrium and content of the world, first object—by unifying it, like a thing; by individuating it, like a body; by localizing or marking a space by its means; by stabilizing mass like a dead thing or body; by therefore stopping time; by giving mass limits it cannot leave, by defining it or even by inventing the act of defining«. Serres 2015b, S.52. Vgl. auch »An evidently motionless statue seems to move, so much does its gesture vibrate: life stabilizes by finding its seat, while stone, in deviation from equilibrium, finds a dynamic.« Serres 2015b, S.139.

152 In den späteren Arbeiten Serres' erfährt Hermes eine Erweiterung bzw. wird *ersetzt* durch die Figuren – oder durch die Figuration – der *Engel*, die seine Praxis der Kommunikation plural und multiope- rativ durchführen. Vgl. Serres, Michel: *La Légende des Anges*. Paris: Flammarion 1993 (=Champs essais 445).

153 Vgl. »A multiple voyager, most often lost, Hermes, wandering, finds Hestia, the immobile one, his lifelong consort and melts with her, a hermaphrodite or androgyne. The lover meets the beloved. Piously, fuses with the divinity. Can no longer, actively, do without beauty. Knows, finally, the foundations of knowledge. In the same act, at the same place, the end of the wanderings.« Serres 2015b, S.200.

In gewisser Weise materialisiert der Gnomon – das *theoretische Objekt* – die Verbindung zwischen Ἐπιστήμη und θεωρία. »Marked out with the help of the *gnomon*, the earth remains in the shadow like a foundation, like a fundament dug beneath science.«¹⁵⁴ Die anthropologischen Fundamente der Wissenschaft, welchen Serres in der *Masse* der rituellen Grabsteine nachspürt, findet er für die Geometrie – im Rahmen seiner »Neulektüre der Euklidischen *Definitionen*«¹⁵⁵ – im Objekt Gnomon wieder:

»Alles in allem enthalten die Euklidischen Ausgangspunkte ihre eigene Anthropologie. Schon der Titel führt uns auf den Gnomon zurück und auf die Striche, welche die Sonne und der Zeiger des Instruments auf der ursprünglichen Erde hinterlassen, an die der Name der Geometrie erinnert. Von dieser Erde erheben sich, ausgelöst durch sukzessive Inklinationen, die Gleichgewichte oder Ruhelagen einer subtilen Statik, die von den *Definitionen* beschrieben wird, Statuen, die sich aus dem Boden erheben, aufrecht wie der Sonnenstab: die *episteme* beginnt.«¹⁵⁶

Der Gnomon – der die Welt sieht, den Blick der Welt fängt, um ihn auf sie zurückzuwerfen – verbindet also »nicht mehr nur Erde und Himmel, sondern Wissen und Ding. [...] Gnomon, vertikal, bedeutet zugleich Intelligenz und Artefakt[.]«¹⁵⁷ Der *theoretische* Blick des selbstständig erkennenden Objekts ist mit seiner *statuarischen* Körperlichkeit verflochten. Seinen anthropologischen Ansatz sowohl in Bezug auf die Wissenschaften im Allgemeinen als auch in Bezug auf die Geometrie im Besonderen, fasst Serres im Rahmen seiner zwei letzten *fondations*-Bücher (»Statues« und »Les Origines de la géométrie«) zusammen:

»An diesem Ursprung halte ich fest, und ich bekenne mich dazu umso mehr, als mit den Analysen von *Statues* diese positive Grundlage unterdessen abgelöst und verstärkt wurde durch eine anthropologische Grundlegung, die ganz ähnliche Inhalte in einer ganz anderen Sprache ausdrückt. Die *episteme* schuf Statik, während sie selbst aus Statuen hervorging. Damit verknüpfe ich meine letzte beiden Bücher und zeige, daß die Geschichte der Wissenschaften normalerweise der Anthropologie der Wissenschaften folgt«¹⁵⁸

154 Serres 2017b, S.143, Hervorhebung im Original.

155 Vgl. »In diesem Gegenstand, diesem Artefakt, sind der statische Ursprung der Geometrie, den ich bei meiner Neulektüre der Euklidischen *Definitionen* in *Le Passage de Nord-Ouest* wiedererkannt hatte, und ihre statuarische Gründung in bewundernswerter Kohärenz einander widerstreitend vereint: Epistemologie und Anthropologie, Linguistik und Geschichte.« Serres 1994, S.133, Hervorhebung im Original.

156 Serres 1994, S.165, Hervorhebung im Original.

157 Serres 1994, S.133.

158 Serres 1994, S.161, Hervorhebung im Original.

3. Denken mit Objekten. *Epistemische Dinge*

Eine andere Position zu der materiellen Beschaffenheit und der *Dinghaftigkeit* der Wissensproduktion bietet Hans-Jörg Rheinberger mit seinem Konzept der epistemischen Dinge. Dieses Konzept ist untrennbar von demjenigen der Experimentalsysteme zu beobachten:

»Experimentalsysteme sind als die materiellen und funktionellen Einheiten moderner Wissensproduktion anzusehen; sie ko-generieren experimentelle Erscheinungen und deren korrespondierende Begriffe, die sich in diesen Erscheinungen selbst verkörpern. Experimentalsysteme sind also technisch-epistemisch verfaßte Prozesse, die begrifflich-phänomenale Einheiten – epistemische Dinge – hervorbringen.«¹

Die epistemischen Dinge sind mit einer komplexen Materialität ausgestattet, insofern ihre Dinghaftigkeit sich auch als Ereignis artikulieren lässt. In seinem Artikel »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge« fasst Gustav Roßler diese Komplexität zusammen: »Epistemische Dinge sind neu, überraschend, unerwartet; sie bringen eine Differenz ins Spiel, sind vielleicht identisch mit einer neuen signifikanten Differenz, sodass man sogar von ›epistemischen Ereignissen‹ sprechen könnte«². Das Dinghafte der epistemischen Dingen artikuliert sich nicht zuletzt »als *Störung* oder *Rauschen*, als Differenz oder Differential [...] indem und während sie in den reproduktiven Zyklus eines Experimentalsystems hineingezogen und einbezogen werden«³. Roßler macht auch auf die spezifische, *eigene* Zeitlichkeit der epistemischen Dinge aufmerksam: »Sie weisen voraus auf das, was sie einmal sein werden, gewinnen ihre Bedeutung aus der Zukunft und werden sich nachträglich als etwas anderes herausstellen«⁴. Die epistemischen Dinge werden somit im Rahmen einer neuen Deutung des Dinghaften begriffen, welche ein Ding nicht als solide Konkretion, sondern als veränderbar, fließend, relational und werdend betrachtet. Im spezifischen Fall der epistemischen Dinge handelt es sich – im Gegensatz zu alltäglichen Gegenständen – um materielle Vorgänge und

1 Hans-Jörg Rheinberger: »Zettelwirtschaft«. In: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2012 (=stw 2037), S.441-452, hier S.442.

2 Gustav Roßler: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge«. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag 2008 (=stw1862), S.76-107, hier S.99.

3 Roßler 2008, S.99, meine Hervorhebung.

4 Roßler 2008, S.99.

Artikulationen der Wissensproduktion, die jedoch nur innerhalb eines Laboratoriums anzutreffen sind⁵. Rheinberger setzt sie nicht zuletzt eng mit der Textproduktion eines Forschungsvorhabens – mit dem Organisieren eines wissenschaftlichen Textes⁶ – in Verbindung: »Die epistemischen Dinge selbst liegen gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen der materiellen und der begrifflichen Seite der Wissenschaft, weshalb man sie auch als *graphematische* Spuren adressieren kann«⁷. Darüber hinaus bezeichnet Rheinberger in Anlehnung an Foucault, der sich dem »systematischen Beschreibung eines Diskurses als Objekt«⁸ widmet, die epistemischen Dinge als Diskurs-Objekte⁹. Diese Gleichzeitigkeit von Diskursivem und Materiellen verleiht den epistemischen Dingen, so Roßler, einen »Zwischenstatus [...]: sie sind halb experimentelle Phänomene, halb Begriffe, mit denen diese Phänomene erfasst werden«¹⁰. Dieser Zwischenstatus der epistemischen Dinge macht sie zu »*Halb-noch-Materiales, Halb-schon-Begriffenes*, aus dem ein fassbarer Gegenstand, sprich Untersuchungsgegenstand oder gar erkannter, erst noch herausgeschält werden muss«¹¹. Sein Konzept untersucht Rheinberger im Rahmen eines konkreten Experimentalsystems – das »Reagenzglassystem zur Erforschung der Proteinbiosynthese«¹². In diesem Zusammenhang figurieren die Ribonukleinsäure oder »das Leben eines einzigen Moleküls in seinen verschiedenen Stufen und Stadien«¹³ als »handfeste«¹⁴ epistemische Dinge. Zudem differenziert der Wissenschaftshistoriker zwischen einem epistemischen und einem technologischen Objekt im Rahmen eines Experimentalsystems: Epistemische Dinge, die

5 Vgl. »Sie gehören zum Erkenntnisregime des Labors.« Rheinberger 2012, S.442.

6 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: »Das ›Epistemische Ding‹ und seine technischen Bedingungen«. In: Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg/Lahn: Basiliken-Press 1992, S.67-86, hier S.69.

7 Rheinberger 2012, S.442, meine Hervorhebung. In seiner Auffassung orientiert sich Rheinberger an Derridas Begriff der Schrift, wonach »[die epistemischen Dinge] das Potential [haben], sich nicht nur von ihrer ersten Referenz, von dem, worauf sie sich anfänglich bezogen, sondern auch vom Schreibenden/Experimentierenden selbst zu trennen.« (Hier bezieht sich Rheinberger auf Derridas »Signature événement context«.) Rheinberger 2012, S.442.

8 Rheinberger bezieht sich hier auf Foucaults »Archäologie des Wissens«. Vgl. Foucault Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag 1973 [1969] (=stw 356), S.200.

9 Vgl. »Solche Diskurs-Objekte heißen bei mir *epistemische* Dinge. Ich behaupte deshalb, daß epistemische Dinge – Dinge, in denen sich Begriffe verkörpern – ebensoviel Aufmerksamkeit verdienen, wie sie Generationen von Historikern den entkörpernten Ideen gewidmet haben.« Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S.15, Hervorhebung im Original.

10 Roßler 2008, S.95.

11 Roßler 2008, S.95, meine Hervorhebung.

12 Roßler 2008, S.94.

13 Vgl. Rheinberger 2001, S.14, zitiert nach Roßler 2008, S.100.

14 Vgl. Rheinberger 2001, S.98, zitiert nach Roßler 2008, S.100.

von Rheinberger in einer früheren Forschungsphase auch *Wissenschaftsobjekte* genannt werden¹⁵, sind noch nicht festgelegt, sind fragil und »erst im Prozess seiner materiellen Definition begriffen«¹⁶, dagegen bestimmen technologische Objekte die Repräsentationsweise der epistemischen Dinge (oder der Wissenschaftsobjekte)¹⁷.

Zusammengefasst sind die epistemischen Dinge »erkenntnismäßige« Verkörperlichungen, die »stets im Fluss, im Werden« zu be-greifen und zu erfahren sind. In diesem Sinne ereignen sie sich entgegen einem »traditionellen Dingbegriff«¹⁸. Ihre Materialität trägt sowohl zum Forschungsprozess als auch zum Forschungstext bei.

In seinem Artikel »Die neue Galerie der Dinge« beobachtet Roßler die unterschiedlichen Ding- und Objekt-Begriffe¹⁹ in den Bereichen der Wissenschaft und der Technologie und arbeitet vorläufig einige allgemeine Merkmale heraus, die in der jeweiligen Objekt/Ding-Auffassung sich auch auf unterschiedliche Weise artikulieren²⁰. Dabei berücksichtigt er – neben den epistemischen Dingen – auch die Quasi-Objekte und Hybride von Serres und Latour, sowie die Grenzobjekte Susan Leigh Stars²¹. Diese Klassifikation dient nicht zuletzt als eine Grundlage für ein aktualisiertes Verständnis, für eine neue Interpretation von Dingen und Objekten, besonders in Bezug auf ihre Mitwirkung beim Generieren von Erkenntnissen.

15 Vgl. Rheinberger 1992, S.17

16 Rheinberger 1992, S.70.

17 Vgl. »Man braucht [...] ein Arrangement, auf das man sich als die Experimentallbedingungen oder die *technologischen Objekte* beziehen kann, die im Gegensatz zum Wissenschaftsobjekt von einer charakteristischen Bestimmtheit sind. Sie bilden dessen ›Fassung‹ im doppelten Sinne des Wortes: Sie erlauben, es anzufassen, mit ihm umzugehen, und sie begrenzen es.« Rheinberger 1992, S.70, Hervorhebung im Original.

18 Roßler 2008, S.95.

19 Roßler vermerkt auch einige Nuancen in der Differenzierung zwischen Ding und Objekt: »Den Begriff *Objekt* bzw. Gegenstand verstehe ich im Unterschied zum Dingbegriff als relationalen Begriff, der als Komplement ein Subjekt erfordert oder eine spezifische Aktivität (der das Objekt sich entgegenstellt bzw. deren Gegen-Stand es wird), wie in folgenden Beispielen: Wahrnehmungsobjekt, Gegenstand des Denkens, Erkenntnisobjekt, Gebrauchsgegenstand, Erfahrungsgegenstand, Objekt des Begehrens, aber auch Objekte mathematischer Operationen. An diesem relativ anspruchsvollen Objektbegriff wird man kritisieren, dass im Begriffspaar Subjekt/Objekt stets eine Erkenntnisbeziehung mitschwingt: erkennendes Subjekt und erkanntes Objekt. Vielleicht entsteht ein Problem aber gerade dadurch, dass man den Objektbegriff auf Gebrauchsgegenstände und physisch-haptische Dinge anwendet. Man würde ihn hier also besser vermeiden; es sei denn, man stellt klar (was ich hiermit tue), dass Dinge und Gegenstände nicht automatisch unter eine Erkenntnisbeziehung fallen: Dinge werden erfahren, bevor sie erkannt werden (Dewey 2001 [›Die Suche nach Gewissheit‹]:106 ff.).« Roßler 2008, S.78, Hervorhebung im Original.

20 Vgl. »Die neuen Dinge – konkret, multipel, unrein, werdend, netzig, problematisch«. In: Roßler 2008, S.101-103.

21 Vgl. Abschnitt »Potentielle Kartographie« in dieser Arbeit.

Eine erste Eigenschaft ist das Konkrete: Die Wissensproduktion wird kraft haptischer Mittel generiert, welche durch eine spezifische Taktilität gekennzeichnet sind. Dabei handelt es sich nicht um den *Gegenstand* der Forschung, sondern um Materialitäten, die sowohl den Erkenntnisprozess aktivieren, als auch Erkenntnisse akkumulieren. Zweitens sind die neuen Dinge multipel und plural. In diesem Zusammenhang wird nicht das »Ding an sich, sondern verschiedenerlei Dinge«²² fokussiert: Im Prozess der Forschung wird eine Vielfalt an Verkörperungen hervorgebracht. Die dritte Eigenschaft ist die Heterogenität, die *Unreinheit* der Dinge und Objekte, die oft als Hybride, Zwischenwesen und Mischwesen vorkommen. Viertens sind sie mit einer Eigendynamik ausgestattet, die sich in ihrem Status als immer »im Werden begriffen«²³ artikuliert: Als Materialisierungen der verschiedenen Forschungsstadien, bereiten sie die Basis für die nächsten Forschungsschritte vor. Die fünfte Eigenschaft ist der Netzwerk-Charakter der Dinge und Objekte: »vernetzt und vernetzend; sie bahnen Netzwerke, zirkulieren drin oder stellen deren lokalen Knoten dar«²⁴. Das sechste und letzte Merkmal hebt sie als *problematisch* hervor. Das Fehlen fester Umrisse, die sie in einem identitätsorientierten Kontext zusammenfassen – sowohl in der materiellen als auch in der begrifflichen Artikulation – macht sie schwer zu klassifizieren und zu differenzieren. Roßler resümiert die Verwandtschaft der von ihm besprochenen Beispiele neuer Dingbegriffe, indem er die Hervorhebung ihrer Dinglichkeit beobachtet:

»[S]ie lösen Dinge nicht auf (in Prozesse, Bewusstsein, subjektive Kategorien), sondern berücksichtigen oder betonen ihr Dingsein. Doch sie dynamisieren oder verzeitlichen auch den Dingbegriff, denn die neuen Dinge erweisen sich als fluide, werdend, historisch und vernetzend«²⁵.

Im nächsten Abschnitt wird ein dinghaft Unbestimmtes betrachtet, dessen Materialität die Grenzen des Objekts/Dings überspannt, indem es auch Spuren von Lebendigkeit aufweist.

22 Roßler 2008, S.101.

23 Roßler 2008, S.101, Hervorhebung im Original.

24 Roßler 2008, S.102.

25 Roßler 2008, S.103.

Odradek: ein *ontologisch Multiples*

Odradek begegnen wir in Franz Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«²⁶. Zunächst als Wort hat Odradek weder einen nachgewiesenen Ursprung noch »einen Sinn«²⁷. Es entspricht nichts, was sich außerhalb des Wortes befindet, zumindest nichts, was Menschen kennen oder erfahren können. Dennoch ist es ein Etwas, weil es mit mehreren, (zusammengewürfelten) Eigenschaften ausgestattet ist: eine sich im Laufe der Erzählung entfaltende Textur materieller, semantischer und performativer Unschärfen. Zwar hat Odradek eine haptische Beschaffenheit (aus Holz und Zwirn) und eine an eine Zwirnpule erinnernde sternartige Form, doch scheint diese künstliche und kunstvolle – eine Stehhaltung nachahmende – Konstruktion keine Funktion zu erfüllen. Max Ernst nähert sich dem Problem zeichnerisch an, indem er den Zwirn aufnimmt – das Material, woraus Odradek besteht – und das Wort ODRADEK *schreibt*²⁸. Das Wort besetzt die obere Hälfte der von einer Horizontlinie geteilten Zeichnung. Der Schrift-Zwirn des Wortes fällt auf den Boden (der Wirklichkeit?) und ver-wirrt sich – wird zu einem Materialhaufen, platziert neben einer menschlichen Figur (des Hausvaters?), die, sich buchstäblich ent-setzt ausstreckend, ihre Konturen verliert. Das ist eine klar nachvollziehbare Sorge: Die Figur ist kaum größer als ein einzelner Buchstabe der Wort-Zeichnung ODRADEK. Das Wort aus Zwirn, das keiner Wirklichkeit entspricht, nimmt nicht nur die Projektionsfläche der sich jenseits der Horizontlinie ausgestreckten *Zukunft* ein, sondern verfängt sich mit ihrem Fadengewirr auch auf dem Boden des *Jetzt*. Mit dieser konkreten (Schreib-)Geste lässt Max Ernst keinen Platz für eine *Bedeutung*: Ohne auf etwas außerhalb von sich selbst hinzuweisen, finden und verbinden sich Material und Wort in der Wirklichkeit der Zeichnung. »[D]as Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner *Art* abgeschlossen«²⁹, sagt Kafka und stellt somit die Frage nach den Komponenten, nach dem System dieser Abgeschlossenheit. Aber was ist zunächst diese

26 Die Erzählung Kafkas erschien im Jahr 1920 im Rahmen des Erzählbands »Ein Landarzt«. Hier wird sie zitiert nach: Franz Kafka: »Die Sorge des Hausvaters« in: Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002 (= Franz Kafka, Schriften Tagebücher, Kritische Ausgabe). S.282-284.

27 Vgl. »Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.« Kafka 2002, S.282.

28 Max Ernsts Zeichnung begleitet den ins Französische übersetzten Text Kafkas, erschienen 1937 in der surrealistischen Literatur- und Kunstzeitschrift »Minotaure«. Weiterführende Informationen zur Dokumentation dieser Publikation finden sich unter: https://www.academia.edu/74718711/Franz_Kafka_Odradek?email_work_card=thumbnail [zuletzt aufgerufen am 30.07.22].

29 Kafka 2002, S.283, meine Hervorhebung.

Art? Eine belebte oder unbelebte? Ist Odradek eine Person oder ein Objekt? Und *ist es* wirklich, auch wenn in der (Un-?)Wirklichkeit der Erzählung Kafkas?

Jane Bennett versucht diese Frage zu beantworten, indem sie sich nicht der Bedeutung des Worts Odradek, sondern der Erfahrbarkeit seiner Wesenheit zuwendet³⁰. Ist ein solches Wesen, eine solche Form überhaupt wahrnehmbar? Besitzen Menschen ausreichend Empfindungsvermögen, um Odradek zu erfassen?

»Franz Kafka's Odradek is one of many barely detectable shapes that inhabit the Earth with us. These shapes largely exceed, underwhelm, or otherwise elide our notice: they are too vague or sharp, or too fast or slow, and their murmurings too smooth or intermittent for the human sensorium.«³¹

Kafka und sein Protagonist ertasten die Ränder des (menschlich) Wahrnehmbaren und Vorstellbaren. Für Bennett ist Odradek ein »edge-dweller«³². Es bewohnt den Grenzraum des Erfahrbaren – es *ist* dieser Grenzraum. Seine Form – zu unbekannt, um erkannt zu werden – ist bei möglichen Begegnungen mehr Ahnung als Präsenz³³: »[It] haunts ›our‹ world«³⁴. Auch seine Beschaffenheit ist unheimlich: Verknotete und verfitzte Zwirnstücke³⁵ – »a range of possible configurations«³⁶ – machen es schwer, die Funktion Odradeks zu erraten, umso mehr, als das Fehlen von Zeit- und Nutzungspuren seinen mutmaßlichen Status als Gebrauchsgegenstand zweifelhaft erscheinen lässt. Odradek ist nicht nur mit einer Reihe von Materialitäten ausgestattet, sondern kann auch handeln: Es spricht, lacht und läuft, weist also Merkmale eines Lebewesens auf. Ist es »eine kleine Person?«³⁷ Es bewegt sich

30 Vgl. »The *creatureliness* of Odradek, and our (imperfect) experience of this something, is primary, more important than the meaning of the word.« Jane Bennett: »The Shapes of Odradek and the Edges of Perception« in: Klingan, Karin/Sepahvand, Ashkan/Rosol, Christoph/Scherer, Bernd M. (Eds.): *Textures of the Anthropocene: Vapor*. Cambridge MA: The MIT Press, 2015, S.13-28, hier S.18, Hervorhebung im Original.

31 Bennett 2015, S.16.

32 Vgl. »Human perception has its necessary limits and edges, and Odradek is, for us, one such edge-dweller.« Bennett 2015, S.21.

33 Vgl. »These forms are almost too different from us to matter: almost, because now and then encounters happen and we receive hints of their presence.« Bennett 2015, S.17.

34 Bennett 2015, S.17.

35 Im Vorwort zur Publikation »Odradek. Fetzen, Fussel, Fitzen« unterstreicht Iris Kolhoff-Kahl das kreative Potential von Fusseln und Fäden, die das Anderssein und die Unförmigkeit adressieren und die Basis einer schöpferischen Praxis bilden. Aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit und ontologischen Unbestimmtheit, biete Odradek ein geeignetes Beispiel für diese Annahme. Vgl. Iris Kolhoff-Kahl: »Unbestimmtes« in Kolhoff-Kahl, Iris (Hg.): *Odradek. Fetzen, Fussel, Fitzen*. Baden-Baden: Textum Verlag 2020, S.VII-IX, hier S.VII.

36 Bennett 2015, S.21.

37 Vgl. »Vielleicht ist Odradek auch eher ein Subjekt als ein Objekt – ein organisches Geschöpf, *eine*

mit unterschiedlichen, nicht kompatiblen Geschwindigkeiten³⁸ – manchmal ist es »außerordentlich beweglich und nicht zu fangen«³⁹, manchmal verharrt es still im Treppenhaus. Nicht zuletzt überspannt Odradek, so Jane Bennett, die Linie, welche die »Unterscheidung zwischen lebloser Materie und vitalem Leben«⁴⁰ kennzeichnet. Diese Linie wird zudem auch durchbrochen: Das Unbelebte dringt in das Belebte ein. Das lungenlose Lachen Odradeks markiert diese Durchbrechung, indem die personifizierte Geste des Lachens sich als »das Rascheln in gefallen Blättern«⁴¹ materialisiert und somit seinem holzartigen Wesen Ausdruck verleiht.

Wir erinnern uns an das Rascheln eines anderen schwer fassbaren, Grensräume bewohnenden Wesens: A Bao A Qu – die Figur einer Legende, welche Borges' Taxonomie imaginärer Wesen eröffnet⁴² –, strebt nach der Vollendung ihrer Substanz, Form und Farbe, die sich erst nach der Ersteigung aller Stufen der gewundenen Turmtreppe und abhängig von der Tugendhaftigkeit der sie begleiteten Personen verwirklichen lassen. Der kaum hörbare Klang, der an das Rascheln von Seide erinnert, materialisiert das Leiden A Bao A Qus angesichts der Unmöglichkeit, seine körperliche Vollendung zu erreichen⁴³. Während das Rascheln

kleine Person?« Jane Bennett: »Ding-Macht II: Odradeks anorganisches Leben« in Bennett, Jane: *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* [Übersetzung: Max Henninger]. Berlin: Matthes & Seitz 2020 [2010], S.34-37, hier S.36, meine Hervorhebung.

38 Vgl. »The various speeds of the creature likewise seem incompatible: Odradek has the slowness of one who ›lurks by turns in the garret, the stairway, the lobbies, the entrance hall‹ and yet the haste of one who ›can never be laid hold of.‹« Bennett 2015, S.18.

39 Kafka 2002, S.283.

40 Bennett 2020 [2010], S.36. Diese Kurzzitierweise der deutschen Übersetzung von Bennetts »Vibrant Matter« wird ausnahmsweise zwecks Unterscheidung von der ebenfalls 2020 erschienenen Monographie »Influx & Efflux« verwendet.

41 Vgl. »›Wie heißt du denn?‹ fragt man ihn. ›Odradek,‹ sagt er. ›Und wo wohnst du?‹ ›Unbestimmter Wohnsitz,‹ sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern.« Kafka 2002, S.284.

42 Jorge Luis Borges: »A Bao A Qu«. In: Borges, Jorge Luis: *Die Anthologien*. Jorge Luis Borges: Gesammelte Werke. [Übersetzung: Gisbert Haefs, Maria Bamberg, Ulla de Herrera und Edith Aron]. München: Carl Hanser Verlag 1993 [1974], S.9-10.

43 Vgl. »Wenn jemand die Treppe hinaufsteigt, heftet sich das A Bao A Qu gleichsam an de Absätze des Besuchers und steigt mit ihm aufwärts [...]. Auf jeder neuen Stufe wird seine Farbe kräftiger, seine Gestalt vollkommener, und das Licht, das es ausstrahlt, wird immer leuchtender. Ein Beweis für seine Feinfühligkeit ist die Tatsache, daß es nur dann auf der letzten Stufe seine vollkommene Gestalt erreicht, wenn der Hinaufsteigende ein spirituell entwickeltes Wesen ist. Andernfalls bleibt das A Bao A Qu vor dem Erreichen des Ziels wie gelähmt liegen, sein Körper ist unfertig, seine Farbe unbestimmt und sein Licht schwankend. Das A Bao A Qu leidet, wenn es sich nicht gänzlich formen kann, und seine Klage ist ein kaum vernehmbares Geräusch, ähnlich dem Knistern von Seide.« Borges 1993, S.9. Auch eine weitere Materialität ist in diesem *imaginären Wesen* auffällig: die Pfirsich-ähnliche Oberfläche der Haut, welche die Tentakel A Bao A Qus einhüllt, und die gleichzeitig die Funktion eines Sehorgans übernimmt. Vgl. »Man kann es nur dann deutlich sehen, wenn es auf der Mitte der Treppe angekommen ist, wo seine Körperauswüchse, die ihm, wie Ärmchen, beim Klimmen helfen, klar umrissen sind. Manche

Odradeks das Ineinandergreifen von (mindestens) zwei materiellen Modi – des Belebten und des Unbelebten – artikuliert, markiert das Rascheln A Bao A Qu gerade die Unmöglichkeit eines materiellen Ausdrucks.

Odradek hält sich, ähnlich wie A Bao a Qu, im Treppenhaus auf, dort begegnet es gelegentlich den Hausbewohner*innen und wird vorsichtig – wie ein Kind – angesprochen: Weil »schon seine Winzigkeit [dazu] verführt«⁴⁴ oder weil es ein Stück Holz ist? Kann seine dinghafte, »unpersönliche Form der Vitalität«⁴⁵ ernst genommen werden? Gehört sie zu der lebhaften Materialitäten der Welt der Kindheit? In einer solchen Welt – »als wir uns von allen möglichen beseelten Wesen umgeben sahen, einige davon menschlich oder zumindest organisch, andere nicht«⁴⁶ – würde die merk- und fragwürdige Erscheinung sowie die ontologische Unschärfe Odradeks nicht erstaunen. In diesem Zusammenhang erweist sich das Fabulative⁴⁷ als geeignetes Verfahren um ontologische Gegensätze und Inkongruenzen als Vielfalt zu erfassen. Als Fabel-Figur, als Fabel-Objekt verschränkt Odradek die Trivialität der Szenerie – die Alltäglichkeit des Treppenhauses – mit der Unwahrscheinlichkeit (mit der Halluzination?⁴⁸) seiner Erscheinung. Eine Erscheinung, die, Kafkas Bericht zufolge, zwar harmlos ist, jedoch aufgrund der *anderen* Zeitlichkeit ihrer Beständigkeit dem Hausvater Sorgen bereitet.

Bennett vergleicht die unbestimmte und unbestimmbare Form (und Wesen) Odradeks mit Walt Whitmans Begriff »shape«: »*Shape* is a Whitmanian term of art – it names a formation less stable than *entity*, less mentalistic than *concept*, more haptic than *literary figure*.«⁴⁹ Des Weiteren erläutert Bennett die spezifische Beschaffenheit dieser Bezeichnung:

sagen, daß es mit seinem ganzen Körper sehe, und daß es in der Berührung an die Haut eines Pfirsichs erinnere.« Borges 1993, S.10.

44 Kafka 2002, S.283.

45 Bennett 2020 [2010], S.35.

46 Bennett 2020 [2010], S.54.

47 Die Bezeichnung wird im Kontext der »speculative fabulation« Donna Haraways verwendet. Die spekulative Fabulation ist eine Kategorie innerhalb der SF-Textur Haraways – »science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, science fact, so far« – und ist als ein Verfahren der Wissens- und Weltproduktion zu verstehen. Vgl. Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016 (=Experimental Futures: Technological Lives, Scientific Arts, Anthropological Voices), S.2.

48 Es ist durchaus möglich, dass es sich bei Odradek um eine Halluzination handelt. Für diese Bemerkung danke ich Ferdinand Schmatz. Erscheinungen und Figuren solcher Ordnung (einer sichtbaren Unsichtbarkeit) werden im Abschnitt »Denken mit Un*sichtbaren Figuren« betrachtet.

49 Bennett, Jane: *Influx and Efflux: Writing Up With Walt Whitman*. Durham: Duke University Press 2020, S.xi, Hervorhebung im Original. Das Wort »shape« und der daraus entwickelte »term of art« kommt in Whitmans Gedicht »Song of the Broad-Axe« aus der Gedichtsammlung »Leaves of Grass« vor.

»A shape is neither pure process or flow nor finished entity or concretion; it has a consistency tighter than the former and looser than the latter. Neither is it an *abstract* or ideal form, for no shape exists in advance of its activities in a world of material encounters«⁵⁰.

Jedoch hat *shape* immer ein Ziel – das Werden. Ein Werden als Handlung, worin *shape*, auch wenn schwer fassbar und unstabil, hervorkommt – »[w]hat matters about a shape is less what it is than what it does«⁵¹.

Ähnlich wie Whitmans *shape* ist auch Odradek eine *unstabile Form*, »but unlike Whitman's shapes, Odradek's shape-shifting lacks any discernible logic, progression, or even functionality«⁵². Whitmans *shape* erfasst die Unschärfen Odradeks im Bezug auf seine Wahrnehmbarkeit. *Shape* ermöglicht die Plastizität einer Begrifflichkeit, welche die Ränder von Kategorien und Empfindungen bewohnt. Es ist ein das Empfindungsvermögen bereicherndes Werkzeug, das zwischen Welt und Gedicht/literarischem Werk kursiert.

Bennett fasst Odradek als ein *ontologisch Multiples* zusammen⁵³: Die unterschiedlichsten Komponenten seines Wesens konstruieren nicht ein kohärentes System, entlang dessen Odradek verstanden werden kann. Seine Eigenschaften sind vielmehr Vektoren, die als Figurationen Forschungsverfahren aktivieren, welche das Beobachten (somit auch die *Theorie*) des Potentials, der Vielfalt von Grenzbereichen ermöglichen.

Mit Hilfe der Figur (des Objekts, des Dings) *Odradek* untersucht die Philosophin ein weiteres, für ihre Arbeit wesentliches Konzept – Thing-Power: »[T]he curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle«⁵⁴. Der Begriff Thing-Power (sowie seine Ergänzung *Out-Side*), lassen sich im Rahmen des Vokabulars der von Bennett vertretenen neumaterialistischen Richtung des *Vitalen Materialismus* situieren. Die Konzepte adressieren das *aktive* und *affektive* Potential der durch menschliche Einwirkung erzeugten (Gebrauchs-)Gegenstände. Darüber hinaus setzen sie einen Verselbstständigungsprozess in Gang, der das Objekt von seiner Anbindung an das Subjekt freisetzt und es zum Handlungs- und Affekt-fähigen *Ding* entfaltet, welches mit dem Vermögen ausgestattet ist, menschliche Erfahrung (wenngleich nicht immer auf eine positive Weise) zu beeinflussen.

50 Bennett 2015, S.21, Hervorhebung im Original.

51 Bennett 2015, S.22.

52 Bennett 2015, S.24.

53 Vgl. »Hölzern und doch lebendig, zu sprachlicher Äußerung fähig und doch pflanzlich: Odradek ist *ontologisch multipel*.« Bennett 2020 [2010], S.37, meine Hervorhebung.

54 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010, S.6.

Bevor wir uns den Begriff Thing-Power im Detail ansehen, betrachten wir zunächst die Grundzüge der von Jane Bennett geprägten Denkrichtung des *Vitalen Materialismus*. Der Vitale Materialismus vertritt die Auffassung einer kollektiven Praxis des öffentlichen Lebens, die sich sowohl durch menschliche als auch durch nicht-menschliche Einwirkungen und Einwirkenden artikulieren lässt. Die Annahme, dass Materie *nicht*, wie oft angenommen, eine träge, passive Substanz ist, die nur durch das Eingreifen einer *höheren* Instanz Bedeutung und Zweck erlangt⁵⁵, liegt dieser Denkrichtung zugrunde. Die Prämisse, dass Materie mit aktiver und affektiver Kraft ausgestattet ist und somit auch politische, ethische und ökologische Ereignisse beeinflussen kann, erkundet Bennett im Rahmen ihrer Monographie »Vibrant Matter«. Ihre Auseinandersetzung mit Materie situiert die Theoretikerin in der Tradition des antiken Atomismus, Spinoza und Deleuze im Gegensatz zu den materialistischen Ansätzen von Hegel, Marx und Adorno⁵⁶. Zudem distanziert sie sich vom Standpunkt des klassischen Vitalismus, der das *Lebhafte* der Materie auf eine äußere, schöpferische Kraft zurückführt⁵⁷. Für Bennett wird die vitale Kraft der Materie (und folglich der Dinge und Gebrauchsgegenstände) als *unpersönlicher Affekt*⁵⁸ artikuliert. In dieser Auffassung stützt sie sich auf Spinozas Annahme, dass Affekt sowohl organischen als auch nicht-organischen Körpern eigen sein kann⁵⁹. Im Rahmen des Vitalen Materialismus Bennetts wird Affekt mit Materie gleichgesetzt.

55 Vgl. »Mein Ziel ist die theoretische Erfassung einer Vitalität, die der Materialität als solcher inneohnt, und damit einhergehend die Befreiung der Materialität von den Figuren einer passiven, mechanischen oder göttlich beseelten Substanz.« Bennett 2020 [2010], S.15-16.

56 Vgl. »Ich bin um einen Materialismus bemüht, der eher in der Tradition von Demokrit, Epikur, Spinoza, Diderot und Deleuze steht als in jener von Hegel, Marx und Adorno.« Bennett 2020 [2010], S.16.

57 Vgl. »Mein Vitalismus ist kein Vitalismus im traditionellen Sinn; ich setze Affekt mit Materialität gleich, anstatt eine separate Kraft zu postulieren, die in einen physischen Körper eindringen und ihn beleben kann.« Bennett 2020 [2010], S.15. Vgl. auch »Als Doktrin weist vitaler Materialismus eine gewisse Nähe zu verschiedenen nicht modernen (und häufig diskreditierten) Denkschulen auf, darunter der Animismus, die romantische Suche nach der Natur und der Vitalismus. Manche davon schätze ich, andre nicht. Ich lehne die Dichotomie vom Leben und Materie ab, die den Vitalismus klassischer Prägung kennzeichnet.« Bennett 2020 [2010], S.23.

58 Vgl. »Ich glaube weiterhin, dass Affekte von zentraler Bedeutung für Politik und Ethik sind, erweitere meine bisherigen Überlegungen [...] insofern, als ich mich mit ›Affekten‹ befasse, die nicht auf menschliche Körper beschränkt sind. Ich möchte mich [...] weniger auf die Erweiterung des menschlichen Beziehungsvermögens konzentrieren, die sich aus affektiven Auslösern ergibt, um dem Auslöser selbst mehr Aufmerksamkeit zu widmen – nämlich so, wie er in nichtmenschlichen Körpern existiert. Diese Kraft ist weder transpersonal noch intersubjektiv, sondern unpersönlich: ein Affekt, der jenen Formen inneohnt, die nicht (und zwar noch nicht einmal ideell) als Personen vorstellbar sind.« Bennett 2020 [2010], S.14. Vgl. auch »Was ich als unpersönlichen Affekt oder materielle Lebhaftigkeit bezeichne, ist kein Zusatz, keine der Materie, in der sie haust, hinzugefügte ›Lebenskraft‹.« Bennett 2020 [2010], S.15.

59 Vgl. »Ich beziehe mich hier auf eine spinozistische Vorstellung von Affekt, die auf allgemeine Weise die Fähigkeit eines beliebigen Körper meint, zu agieren und zu reagieren.« Bennett 2020 [2010], S.15.

Diese Eigenschaft der Materie und der Dinge würde, so Bennett, auch das Verständnis vom politischen Leben verändern, indem dieses nicht als Ergebnis ausschließlich menschlicher Wirkungsmächte erfasst wird, sondern als ein aus menschlichen und nicht-menschlichen Kräften hervorgebrachtes Kollektiv⁶⁰. Mit der Annahme, dass »lebhaft[e] [...] Materie [...] *neben* und *in* den Menschen wirkt«⁶¹, sieht Bennett eine Möglichkeit für die »Entwicklung ökologisch sinnvoller und materiell nachhaltigerer Produktions- und Konsumformen«⁶². Dieses Veränderungspotential ist die Voraussetzung einer *ontologisch heterogenen Öffentlichkeit*, welche als die neue »analytische Einheit«⁶³ von *politischen Ökologien* hervortritt. Mit der Bezeichnung Politische Ökologie situiert Jane Bennett auch ihre Fragestellung, welche die Erkundung der Voraussetzungen für ein mehr-als-menschliches Kollektiv als die Grundlage des öffentlichen Lebens hervorhebt:

»Worin liegt der Unterschied zwischen einem Ökosystem und einem politischen System? Sind die beiden analog – zwei Bezeichnungen für dasselbe, wenn auch in unterschiedlichen Größenordnungen verwirklichte System? Was ist der Unterschied zwischen einem Aktanten und einem politischen Akteur? Gibt es überhaupt einen eindeutigen Unterschied? Gilt eine Handlung dadurch als politisch, dass sie ›in‹ einer Öffentlichkeit stattgefunden hat? Gibt es nichtmenschliche Mitglieder der Öffentlichkeit? Kurzum: Was folgt aus einer (Meta-)Physik lebhafter Materialität für die politische Theorie?«⁶⁴

Kehren wir zurück zu den Konzepten *Thing-Power* und *Out-Side*. *Thing-Power*, wie bereits erwähnt, aktiviert die Unabhängigkeit der Dinge (wenn auch in einem winzigen Ausmaß erlangt) von ihrer Anbindung an das Subjekt – und vor allem die Freisetzung von den ih-

60 Vgl. »Ich erkunde, wie sich eine Konzeption lebhafter Materie zu verschiedenen Schlüsselbegriffen der politischen Theorie verhalten könnte, darunter ›Öffentlichkeit‹, ›politische Teilhabe‹ und ›das Politische‹.« Bennett 2020 [2010], S.24. Vgl. auch »[I]ch [trete] für eine Definition der Politik als politische Ökologie ein [...], und für einen Begriff der Öffentlichkeit als eines menschlich/nichtmenschlichen Kollektivs [...].« Bennett 2020 [2010], S.25.

61 Bennett 2020 [2010], S.8, meine Hervorhebung.

62 Bennett 2020 [2010], S.10.

63 Vgl. »Demokratietheorien, die von einer Welt aktiver Subjekte und passiver Objekte ausgehen, beginnen nun, da die Wechselwirkungen zwischen menschlichen, viralen, tierischen und technischen Körpern zunehmend an Intensität gewinnen, als eher dürftige Darstellungen zu erscheinen. Wenn die menschliche Kultur untrennbar mit lebhaften, nichtmenschlichen Handlungsvermögen verwoben ist und wenn menschliche Intentionalität nur insofern handlungsmächtig sein kann, als sie mit einem gewaltigen Heer von Nichtmenschlichem einhergeht, dann scheint es, als könne die angemessene analytische Einheit nicht mehr der individuelle Mensch sein, und auch kein rein menschliches Kollektiv; vielmehr sollten wir als analytische Einheit jene (ontologisch heterogene) ›Öffentlichkeit‹ [...] setzen, die um ein Problem herum gerinnt.« Bennett 2020 [2010], S.180-181.

64 Bennett 2020 [2010], S.160.

nen vom Subjekt zugewiesenen Be- und Zuschreibungen, Bildern und Empfindungen, und die von Bennett als »the narcissistic reflex of human language and thought«⁶⁵ formuliert wurden. Mit *Out-Side* bezeichnet die Philosophin die Kraft, welche in den durch menschliche Einwirkung erzeugten Gebrauchsgegenständen und Objekten aktiv ist, als eine, die jenseits der menschlichen Wirkungsmacht distribuiert und als das *Außen* derselben empfunden wird⁶⁶. Das Objekt wird nicht mehr als eine Verlängerung des Subjekts interpretiert und erfahren; es verwandelt sich in etwas *Seltsames* und *Unheimliches*, das eine eigene Kraft, ein *Außen*, besitzt. In ihrer Argumentation, die zu der Definition des Begriffs Thing-Power führt, zitiert Jane Bennett die Unterscheidung, die der Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell zwischen *Objekt* und *Ding* herausarbeitet. Für Mitchell ist ein *Objekt* von einem Subjekt nicht zu trennen. Das Objekt ist im Besitz des Subjekts, wird von ihm genannt, erkannt und verwendet. Sobald das Objekt vom Subjekt als *unheimlich* empfunden wird und dadurch als ein *Anderes* dem Subjekt begegnet, wird es zum *Ding*⁶⁷.

Bennett macht auch auf die theoretische, für die Entwicklung des Begriffs Thing-Power relevante Einflüsse aufmerksam; in diesem Zusammenhang werden hier drei Beispiele erwähnt. Zunächst beobachtet Bennett das Handlungs- und Wirkungspotential des Begriffs mithilfe von Bruno Latours *Aktant*. Mit diesem Begriff, der sowohl auf menschliche als auch auf nicht-menschliche »Handlungsquellen«⁶⁸ oder auch auf eine Kombination der beiden zugleich⁶⁹ hinweist, wird die Unabhängigkeit der Dinge betont, die in ihrem Handlungspotential (und nicht in einer vom Subjekt vordefinierten ontologischen Kategorie) begründet liegt. Bennett fasst *Dinge* als *Aktanten* auf, die Effekte produzieren und Veränderungen bewirken können.

Ein weiteres, dem Thing-Power verwandtes Konzept ist Thoreaus »the Wild«. Mit dieser Bezeichnung beschreibt der Autor die Kraft, welche den von Menschen produzierten Gegenständen und Einrichtungen entspringt und die Fähigkeit besitzt, sowohl menschliche

65 Bennett 2010, S.xvi.

66 Auf Deutsch werden die Konzepte von *Thing-Power* und *Out-Side* als *Ding-Macht* und *Außen-Seite* übersetzt. Vgl. »Ding-Macht verweist auf die merkwürdige Fähigkeit gewöhnlicher, von Menschen geschaffener Gegenstände, über ihren Objektstatus hinauszuwachsen und Ansätze der Unabhängigkeit und Lebendigkeit zu entfalten, die das Außen unserer eigenen Erfahrung konstituieren.« Bennett 2020 [2010], S.21.

67 Vgl. W. J. T. Mitchell: *What do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press 2005, S.156-157, zitiert nach Bennett 2020 [2010], S.28.

68 Vgl. Bennett 2020 [2010], S.38.

69 Vgl. »»Aktant« ist Latours Begriff für eine Handlungsquelle. Aktanten können menschlich sein oder nicht; sie können auch, was am wahrscheinlichsten ist, eine Kombination aus Menschlichem und Nicht-menschlichem sein.« Bennett 2020 [2010], S.38.

als auch nicht-menschliche Körper zu verändern und ihnen sogar zu schaden. Bennett sieht in dieser von Thoreau artikulierten, unheimlichen Kraft, das *Außen* – Out-Side – in der (bzw. für die) Erfahrung der *lebhaften* Materie⁷⁰.

Ein besonders bedeutender Einfluss für die Konsolidierung von Bennetts Thing-Power ist nicht zuletzt Spinozas *conatus*. Mit diesem Konzept bezeichnet Spinoza den Antrieb, der allen belebten oder unbelebten Wesen innewohnt und sie zum Fortbestehen anregt. In dieser Beharrlichkeit liege auch »das wirkliche Wesen des Dinges selbst«⁷¹. Im Beweis zum Lehrsatz 7 seiner Ethik wird darüber hinaus deutlich, dass dieses Vermögen auch die Verbindung der Dinge miteinander bewirkt⁷². Das Zusammentreffen und das Auf- und Miteinanderwirken⁷³ von Dingen und Materialitäten aller Art – humaner und nicht-humaner, organischer und nicht-organischer – liegt auch Jane Bennetts Projekt zugrunde⁷⁴. Ein Anliegen, das sie als notwendig für ein zeitgemäßes politisches Verständnis betrachtet und, wie bereits erwähnt, als *politische Ökologien* weiterdenkt.

Die Begründung Odradeks wird nun nach *Außen* ausgelegt. Als Nicht-Mehr-Objekt wird es auch *nicht* mit Hilfe menschlicher Einwirkung in Kraft gesetzt und somit legitimiert. In der *Abgeschlossenheit*⁷⁵ und gleichzeitig aber in der Unschärfe seines Wesens liegt Odradeks Thing-Power: seine Selbstständigkeit und seine Selbstverständlichkeit. Die materielle Konfiguration, welche Odradek *ist*⁷⁶, erstreckt sich über mehrere ontologische, sich über-

70 Vgl. »Die Idee der Ding-Macht weist eine gewisse Familienähnlichkeit [...] auch zu dem, was Henry David Thoreau als ›das Wilde‹ (*the Wild*) bezeichnet hat: jene unheimliche Präsenz, die ihm in den Wäldern von Concord sowie auf dem Mount Ktaadn begegnet ist, die aber auch jenem Ungeheuer innewohnt, das als Eisenbahn bezeichnet wird, oder jenem außerirdischen Wesen, das Thoreau als seinen Genius bezeichnet. Unter Wildheit versteht Thoreau eine nicht-ganz-menschliche Kraft, die menschliche und andere Körper verwirrt und verändert. Gemeint ist eine irreduzibel merkwürdige Dimension der Materie, eine Außen-Seite.« Bennett 2020 [2010], S.29, Hervorhebung im Original.

71 Spinoza: *Die Ethik* [Übersetzung: Jakob Stern]. Stuttgart: Reclam 1977 (=Universal-Bibliothek Nr. 851 [9]), S.273.

72 Vgl. »Daher ist das Vermögen oder Bestreben jedes Dinges, womit es entweder allein oder mit anderen etwas tut oder zu tun strebt, [...] das Vermögen oder Bestreben, womit es in seinem Sein zu verharren strebt, nichts anderes als das gegebene oder wirkliche Wesen des Dinges selbst.« Spinoza 1977, S.275.

73 Vgl. »[D]ie Fähigkeit eines beliebigen Körpers [...] zu agieren und zu reagieren.« Bennett 2020 [2010], S.15. Vgl. auch die Formulierung im Original: »[T]he capacity of any body for activity and responsiveness.« Bennett 2010, S.xii.

74 Vgl. »Spinoza dient mir in diesem Buch als Maßstab, obwohl er selbst kein Materialist im strengen Wortsinn war. Ich beziehe mich auf seine Vorstellung konativer Körper, die eine Ausweitung ihrer Handlungsmacht anstreben, indem sie sich mit anderen Körpern verbünden, und ich teile auch seine Auffassung, dass alles aus derselben Substanz geschaffen ist.« Bennett 2020 [2010], S.12.

75 Vgl. Kafka 2002, S.283.

76 Vgl. »Wie diese Systeme liegt auch die materielle Konfiguration, die Odradek *ist*, quer zur Unter-

lagernde und durchdringende Schichten. Vielleicht weist die Vitalität Odradeks allzu individualistische, auch nicht-menschliche Merkmale auf – so die Beobachtung Jane Bennetts bezüglich der möglichen, im Begriff Thing-Power implizierten Einschränkungen⁷⁷. Tatsächlich erntet die materialistische Theorie Bennetts (und in diesem Rahmen auch der Begriff der Ding-Macht) nicht wenige kritische Bemerkungen⁷⁸. Hier ist eine davon in Bezug auf den Ding-Begriff zu erwähnen. Katharina Hoppe und Thomas Lemke betrachten Bennetts Verständnis und Erfahrung des Dinglichen skeptisch, insofern die Philosophin Dinge als sichtbare und körperlich erfahrbare Instanzen postuliert:

»Das ontologische Spektrum der von [Bennett] diskutierten Dinge scheint nur natürliche Entitäten und technologische Objekte zu umfassen [...] und schließt damit eine große Vielzahl anderer Dinge jenseits dieser Kategorien oder unterhalb der Schwelle von Sichtbarkeit und Körperlichkeit aus.«⁷⁹

Bennetts Entscheidung, Odradek als eines der das Konzept der Ding-Macht erläuternden Beispiele anzuführen, widerlegt jedoch diese Kritik. Genauer: Odradek ist das einzige Bei-

scheidung zwischen lebloser Materie und vitalem Leben.« Bennett 2020 [2010], S.36, meine Hervorhebung.

77 Vgl. »Der Begriff der Ding-Macht eröffnet eine Alternative zum Objekt als Modus von Begegnungen mit der nichtmenschlichen Welt. Auch dieser Begriff weist (mindestens) zwei Defizite auf. Erstens nimmt er nur die Vitalität stabiler oder fixer Entitäten (Dinge) zur Kenntnis. Zweitens lässt er diese Vitalität auf übermäßig individualistische Weise erscheinen (obgleich die Individuen keine Menschen sind).« Bennett 2020 [2010], S.22.

78 Ein oft geäußelter Kritikpunkt betrifft Bennetts Konzept der *Lebendigkeit* von Dingen, die als eine Übertragung menschlicher Eigenschaften auf unbelebte Materie interpretiert werden kann, wodurch die Grenze zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Wirkungsmacht eher unterstrichen als aufgehoben wird. In Zusammenhang mit Michel Serres' Materialismus-Verständnis, artikuliert Christopher Watkin eine Reihe von Verwandtschaften zwischen dem Materialismus-Begriff Bennetts und Serres', dennoch macht er auch auf einige wesentliche Unterschiede aufmerksam: »Serresian code-matter both resonates with and differs significantly from influential new materialist positions such as the ›vital materialism‹ of Jane Bennett. Both Bennett and Serres want to wake our experience of objects from its linguistic slumber; they both question human sovereignty over the world, seeking to resituate humanity in a less asymmetrical relationship with things; they both seek to affirm non-human agency, and they both emphatically reject ›the image of dead or thoroughly instrumental matter‹ that ›feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption‹« Watkins 2020, S.296. Vgl. auch »Serres's position does not disagree so much with Bennett's ends, but with her means. [...] Bennett only construes vital materialism as ›a bit of anthropomorphism‹ because she sees human agency as an umbilical instance of agency that can only find metaphorical ›echoes in nonhuman nature‹. This perpetuates the sacred/secular divide between the human and the non-human even as it seeks to challenge it. Vital materialism ironically reinforces the living/non-living dichotomy by extending life further into the world of things.« Watkin 2020, S.297, die von Watkin zitierten Stellen wurden Bennetts »Vibrant Matter« entnommen.

79 Hoppe/Lemke 2021, S.52.

spiel, auf das dieser kritische Punkt nicht zutrifft. Es ist bemerkenswert, dass Bennett gerade Kafkas Odradek im Rahmen der Entfaltung ihrer (wirklichkeitsorientierten) politischen Ökologie inkludiert. Die Fabelfigur, das Mehr-als-Ding *Odradek* wird seinem Forschungsmilieu der Literaturwissenschaften entnommen, um als theorieproduzierender Operator im Rahmen einer neumaterialistischen Argumentation eingesetzt zu werden. Gerade in seiner Mehr-als-Ding-Haftigkeit artikuliert sich Odradeks Macht: als Charakter eines (fantastischen) literarischen Werks, als handelnde Figur (oder Operator) – fabuliert oder halluziniert – als *Ding* gewordenes Objekt. Seine Sichtbarkeit ist fraglich; wenn wir die in Kafkas Bericht aufgelisteten Odradek-beschreibenden Eigenschaften zusammenfügen, lässt sich kein der Wirklichkeit entsprechendes *Etwas* abzeichnen, geschweige denn körperlich erfahrbar werden. Weil Odradek – in seiner Komplexität – nicht nur mit mehreren Materialitäten, sondern auch mit mehreren Materialitätsmöglichkeiten ausgestattet ist, eignet es sich als der perfekte Operator, um Gebiete zu erforschen, die neue Verfahren und Werkzeuge benötigen, um *neue* Erkenntnisse zu produzieren, zu zerstreuen, zu *räumen*. »Odradek prods us to ponder these inter- and intra-actions, and pushes us to consider how we want to respond to the fact of being outlived – as humans – even if not as earthlings.«⁸⁰

80 Bennett 2015, S.28.

4. Denken mit Figuren. Theoretische Figurationen

Das Denken mit Figuren hat eine lange und reiche Tradition im Rahmen der wissenschaftlichen (als auch der nicht-wissenschaftlichen) Erkenntnisproduktion. In der griechischen Antike war es eine beliebte Forschungsstrategie; ein Umstand, den Michel Serres auf die Abwesenheit der mathematischen Physik zurückführt: »Pour la philosophie et la géométrie, les anciens Grecs usèrent de concepts, certes, mais en l'absence de physique mathématique, ils pensaient le monde par personnes. Le Panthéon olympien leur servait-il d'encyclopédie, de classification des savoirs?«¹ Wie Boyan Manchev erläutert, sind Figuren mehr als nur fiktive Abbilder. Sie nehmen selbst an der *Form* des Gedachten, der Bedeutungsgestaltung teil². Dies beobachtet der Philosoph mit und in Erich Auerbachs Aufsatz »Figura«³, in welchem Ovids Verwendung der Worte *Form* und *Figur* – die sich in der Gedichttextur als austauschbare Elemente durchkreuzen⁴ – nachgegangen wird. Auerbach macht auf das plastische Potential, das Ovid im Gebrauch des Wortes akkumuliert, aufmerksam:

»Aber die ergiebigste Quelle für *figura* im Gestaltwandel ist natürlich Ovid. Zwar braucht er unbedenklich, wenn der Vers ein zweisilbiges Wort verlangt, auch *forma*; aber meist ist es doch *figura*, und ein bewunderungswürdiger Reichtum an Kombinationen steht ihm dabei zur Verfügung: er sagt *figuram mutare, variare, vertere, retinere, inducere, sumere, deponere, perdere* [die Gestalt verändern, wechseln, abwandeln, behalten, geben, annehmen, ablegen, verlieren]«⁵.

Die angemessenere Übertragung von *Metamorphosen* wäre somit weniger als Transformationen, sondern vielmehr als *Transfigurationen* zu artikulieren; eine Bezeichnung, die später in die Metaphorik des Christentums aufgenommen wird⁶.

Auf diese Tradition führt Donna Haraway ihre Arbeit mit Figuren zurück, die sie wiederum auf die Aktualität der Technoscience-Problematik überträgt und sozial-politisch situiert⁷. In diesem Zusammenhang findet Haraway eine Inspirationsquelle in einem anderen

1 Serres 2015a, S.26, meine Hervorhebung.

2 Vgl. Boyan Manchev: »Philosophical Figurolology«. In: Manchev, Boyan: *The New Athanor. Prolegomena to Philosophical Fantastic*. Sofia: Metheor 2019, S.247-273, hier S.248.

3 Vgl. Erich Auerbach: »Figura« (1938). In: Balke, Friedrich/Engelmeier, Hanna: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018 (=Medien und Mimesis, Bd.1), S.121-188.

4 Vgl. Manchev 2019, S.249.

5 Auerbach 2018, S.132, Einfügung und Hervorhebung im Original.

6 Vgl. Manchev 2019, S.250.

7 Vgl. »Figuration is a complex practice with deep roots in the semiotics of Western Christian realism.

einflussreichen Werk Auerbachs – »Mimesis«: »As Erich Auerbach explained [...], ›Figural interpretation establishes a connection between two events or persons in such a way that the first signifies not only itself but also the second, while the second involves or fulfills the first [...]«⁸.

Die Erkenntnisproduktion mittels Figuren nimmt jedoch viele Gestalten an. Einen Eindruck über die Diversität und Reichweite ihrer Anwendungsbereiche bietet Haraway in der folgenden Aufzählung an:

»Aristotelian ›figures of discourse‹ are about the spatial arrangements in rhetoric. A figure is geometrical and rhetorical; topics and tropes are both spatial concepts. The ›figure‹ is the French term for the face, a meaning kept in English in the notion of the lineaments of a story. ›To figure‹ means to count or calculate and also to be in a story, to have a role. A figure is also a drawing. Figures pertain to graphic representation and visual forms in general, a matter of no small importance in visually saturated technoscientific culture. Figures do not have to be representational and mimetic, but they do have to be tropic; that is, they cannot be literal and self-identical. Figures must involve at least some kind of displacement that can trouble identifications and certainties.«⁹

Eine *räumlich-literarische* Interpretation der *Figur* finden wir bei Gérard Genette. Er positioniert sie zwischen dem, was gedichtet und dem, was gedacht wird. Die *Figur* markiert folglich den sich zwischen dem Buchstaben und dem Sinn ausbreitenden Abstand¹⁰. Dieser

I am especially interested in a specific sense of time built into Christian figuration. I think this kind of time is characteristic of the promises and threats of technoscience in the United States, with its ebullient, secular, disavowed, Christian national stories and practices. Despite the extra-ordinary multicultural, multiethnic, multireligious populations in the United States, with quite various traditions of signifying time and community, U.S. scientific culture is replete with figures and stories that can only be called Christian. Figural realism infuses Christian discourse in all of that religious tradition's contested and polyvocal variety, and this kind of figuration shapes much of the technoscientific sense of history and progress. That is why I locate my modest witness in the less than universal— to put it mildly— time zone of the end of the Second (Christian) Millennium.« Haraway, Donna J./Goodeve, Thyrsa: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse*. New York: Routledge 2018 [1997], S.9-10.

8 Auerbach zitiert nach Haraway/Goodeve 2018, S.10. Auerbach folgend, erläutert Haraway weiter: »I consider figures to be potent, embodied— incarnated, if you will— fictions that collect up the people in a story that tends to fulfillment, to an ending that redeems and restores meaning in a salvation history. [...] In that sense the ›human genome‹ in current biotechnical narratives regularly functions as a figure in a salvation drama that promises the fulfillment and restoration of human nature.« Haraway/Goodeve 2018, S.43-44.

9 Haraway/Goodeve 2018, S.11.

10 Vgl. Gérard Genette: »Figures«. In: Genette, Gérard: *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil 1966 (=Tel Quel), S.205-221, hier S.207.

Abstand – dieser Raum – habe zwangsläufig eine *Form*, welche Genette einer *Figur* gleichsetzt. Die Figuren seien so zahlreich wie die vielen Formen des zwischen den Umrissen des Bezeichnenden und des Bezeichneten eingeschlossenen Raums¹¹. Der *Raum der Figur* sei keinesfalls leer, sondern als *Körper der Literatur* sichtbar, dessen Umrisse der Autor (oder die Autorin) mittels seiner Dichtkunst und Eloquenz zeichne¹². Für Genette ist die Figur immer *räumlich* insofern, als sie die Distanz zwischen Sinn und Zeichen formt. Dies bezeichnet der Literaturwissenschaftler als »der innere Raum der Sprache«¹³. Diese Distanz *ist* gerade die Figur; sobald sich Sinn und Zeichen berühren, gebe es keine Ausdehnung und somit, so Genette, auch keine Figur¹⁴.

Figuration als Praxis feministischer Forschung

Nicht zuletzt wird das Denken mit Figuren im Rahmen einer feministischen Forschungspraxis als *Figuration* aktiviert. Sowohl Donna Haraway als auch Rosi Braidotti befassen sich seit vier Jahrzehnten mit dem Begriff der Figuration. Dabei beeinflussen sich die beiden Philosophinnen »gegenseitig in dem ständigen Nachdenken darüber [...], welche Rolle Figuren für Denken und Leben spielen«¹⁵. Kathrin Thiele konturiert die Grundzüge der Figuration als theoretische Strategie in der feministischen Forschung; dabei berücksichtigt sie neben den Positionen von Haraway und Braidotti auch Tendenzen in der Arbeit Karen Barads. Erstens: Figurationen repräsentieren nicht, sie *kreieren*: »Anstatt anzunehmen, dass Wissen lediglich eine gegebene Welt widerspiegelt (Logik der Repräsentation), ist Figurieren kreativ, d. h. Figuren *erschaffen selbst* etwas«¹⁶. Thiele bezieht sich auf Braidotti, die Figurationen als »materialistic mappings« [betrachtet] und müssen daher als Praktiken des

11 Vgl. »On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une *figure*, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant [...] et celle du signifié [...], qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral.« Genette 1966, S.207, Hervorhebung im Original.

12 Vgl. »Cet espace n'est pas vide: il contient à chaque fois un certain mode de l'éloquence ou de la poésie. L'art de l'écrivain tient à la façon dont il dessine les limites de cet espace, qui est le corps visible de la Littérature.« Genette 1966, S.207-208.

13 Vgl. »L'expression simple et commune n'a pas de forme, la figure en a une: nous voici ramenés à la définition de la figure comme écart entre le signe et le sens, comme *espace intérieur du langage*.« Genette 1966, S.209, meine Hervorhebung.

14 Vgl. »[Lorsque] le signe et le sens sont contigus, ils se touchent sans laisser de vide: il n'y a pas figure. [...] [T]out l'espace qui s'étend entre la ligne droite du signifié, ou signifiant virtuel, et la courbe tracée par [...] le signifiant réel: cet espace fait la figure.« Genette 1966, S.215.

15 Vgl. Kathrin Thiele: »Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis. Relationalität, Diffraktion und die Frage ihrer ›Nicht-Unschuldigkeit‹«. In: Angerer / Gramlich 2020, S.43.

16 Thiele 2020, S.45, meine Hervorhebung.

worlding (Haraway) verstanden werden.«¹⁷ Zweitens: Figurationen werden als relationale Texturen komponiert. Die daran teilnehmenden Figuren verbinden sich und bringen neue Verbindungen hervor. In ihrer theoretischen Produktion handeln sie von *Innen*:

»Figuren können für relationale Denkformen genutzt werden, die nicht auf der kategorialen, repräsentationalen Trennung zwischen Materialität, Worten und Welten basieren. Figurieren als Denk-Werkzeug hat damit eine konstituierende Funktion und keine reflektierende. Figuren suchen Einfluss auf die Welt zu nehmen, sie intervenieren, indem sie sich in die Narrative einbringen und darin partizipieren, anstatt aus der Perspektive eines Außen zu sprechen«¹⁸.

Drittens: Figuren ermöglichen eine *andere* Blickperspektive. In diesem Zusammenhang fügen sie sich in die etymologische Textur von *Theoria* ein und sind gemäß der Systematik Pierre Hadots als *théorétique*¹⁹ erfahrbar: »Figuren [können] dazu einladen, uns mit etwas unvertraut zu machen, das wir als selbstverständlich annehmen. Damit ›queeren‹ sie unsere Sinne und schlagen andere Arten des Sehens, Denkens und Handelns vor«²⁰. Viertens: Figurationen fokussieren vor allem die *Art und Weise* der Forschung – die Methode, welche für einen bestimmten Forschungsgegenstand angewendet wird, ist genauso von Bedeutung wie das Forschungsergebnis selbst. »[V]or allem adressieren sie die Frage des ›wie‹, oder besser noch, des ›wie etwas tun‹«²¹.

Astrida Neimanis weist in Anlehnung an Braidotti darauf hin, dass Figurationen außerdem »a mode of feminist protest«²² sein können und folgt mit dem Vorschlag der Figuration *Bodies of water* diesem Impuls. Mit ihrem Konzept fordert Neimanis die westliche Auffassung von Körpern als »discrete and coherent individual and [...] fundamentally autonomous [subjects]«²³ heraus. Die Figur des Wassers – als die verbindende Selbstverständlichkeit zwischen Menschen und Natur – re-konfiguriert nicht nur das Verständnis von soliden ein- und abgegrenzten Körpern, sondern zeichnet auch eine neue Karte von Raum und Zeit²⁴. Sie fließt jenseits des Menschlichen der Menschen: »For us humans, the flow and flush

17 Thiele 2020, S.45, Hervorhebung im Original. Hier bezieht sich Thiele auf Passagen aus Braidottis »Nomadic Subject«, zitiert nach Thiele 2020, S.45.

18 Thiele 2020, S.47.

19 Vgl. Hadot 1995, S.128-129.

20 Thiele 2020, S.46.

21 Thiele 2020, S.45.

22 Vgl. Neimanis, Astrida: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic 2019 (=Environmental Cultures), S.5.

23 Neimanis 2019, S.2.

24 Vgl. Neimanis 2019, S.4.

of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves«²⁵. Dieses *Fliessen* deutet auch darauf hin, dass »the human is always *more-than-human*. Our wateriness verifies this, both materially and conceptually«²⁶. Nicht zuletzt sind Figurationen als theoretisches Werkzeug im Rahmen der feministischen Forschung auch »*embodied concepts*«²⁷. In dieser Hinsicht macht Thiele auf den Umgang mit Metaphern aufmerksam und vor allem auf den Vorrang des Materiellen in ihrer Anwendung:

»Wenn Figuration und das Schaffen von Figuren aber dennoch als ›Metaphern‹ begriffen werden – und wir werden nicht darum herum kommen, da es sich bei ihnen doch vor allem um *textuelle* Figuren handelt –, dann müssen sie auf eine materialistische Art verstanden werden [...]. Als buchstäbliche weltliche Praktik nehmen Figuren in Körpern Gestalt an.«²⁸

Während Braidotti die Figuration explizit als *Nicht-Metapher* postuliert – »A figuration is a living map, a transformative account of the self; it's no metaphor.«²⁹ –, ist das Metaphorische bei Haraway eine materiell-semiotische Praxis – »Figurieren ist materiell-semiotisches *wor(l)ding*«³⁰ –, welche sie nicht zuletzt, wie bereits beobachtet, auf ihre römisch-katholische Erziehung zurückführt³¹.

25 Neimanis 2019, S.2.

26 Neimanis 2019, S.2, meine Hervorhebung. Das Konzept »more-than-human« wird im Abschnitt »Denken mit Tier-Figuren« besprochen.

27 Neimanis 2019, S.5, Hervorhebung im Original.

28 Thiele 2020, S.46, Hervorhebung im Original.

29 Braidotti, Rosi: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press 2011a (=Gender and Culture), S.10.

30 Thiele 2020, S.46, Hervorhebung im Original.

31 Vgl. »My inability to separate the figural and the literal comes straight out of a Catholic relationship to the Eucharist. [...] The fundamental sensibility about the literal nature of metaphor and the physical quality of symbolization—all this comes from Catholicism. But the point is that this sensibility—the meaning of this menagerie I live with and in—gives me a menagerie where the literal and the figurative, the factual and the narrative, the scientific and the religious and the literary, are always imploded.« Haraway, Donna: *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*. New York: Routledge 2000, S.141. Haraway bezieht sich hier auf ihre »Menagerie of Figurations« – der Sammelbegriff für ihre zahlreichen Figurenerfindungen. Vgl. hierzu Haraway 2000, S.134-139.

Donna Haraways materiell-semiotische Figurationen

Haraway beschreibt ihre Figuren als »material-semiotic entities«, which emphasize the absolute simultaneity of materiality and semiosis³². Dass Figuration eine essenzielle Praxis des materiell-semiotischen *wor(l)ding* ist, wird auch in dieser Passage aus »When Species meet« ersichtlich:

»Figures help me grapple inside the flesh of mortal world-making entanglements that I call contact zones. The *Oxford English Dictionary* records the meaning of ›chimerical vision‹ for ›figuration‹ in an eighteenth-century source, and that meaning is still implicit in my sense of *figure*. [...] For me, figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality. My body itself is just such a figure, literally.«³³

Die *Methode* Haraways wird gerade durch die materiell-semiotische Arbeit ihrer Figuren aktiviert. In ihrem Aufsatz »Donna Haraway: Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration« führt Karin Harrasser aus: »Die Figuren sind und haben Methode. Sie sind Ausdruck von Haraways Konzeption kultureller Prozesse als Simultanität von Materialisierung und Semiose, in denen sich Machtverhältnisse ausdrücken.«³⁴ Das Materiell-Semiotische begründet auch Haraways Konzept der Natur-Kulturen. Ihr Bestreben »Natur als Kultur zu beschreiben und gleichzeitig das Aufheben von Natur in Kultur zu bestreiten«³⁵, so Harrasser, führe zur Bildung eines »*utopischen Raum[s]* jenseits begrifflicher Dualismen«³⁶. Haraways Figuren werden folglich zur »Doppelbegriffen, die Gegensätzliches symmetrisch beinhalten [...]. So ist eben die Rede von Natur-Kulturen, von materiell-semiotischen Prozessen, von Akteuren namens (S)he und nicht vom Einen oder Anderen«³⁷.

Mit der Figur der Cyborg *praktiziert* Haraway sowohl ihre materiell-semiotische als auch

32 Haraway 2000, S.137. In ihrem Aufsatz »The Promises of Monsters« führt Haraway auch die Bezeichnung »material-semiotic actors« in Bezug auf organische wissenschaftliche Konstruktionen ein: »[I] have used the term ›material-semiotic actor‹ to highlight the object of knowledge as an active part of the apparatus of bodily production, without ever implying immediate presence of such objects or, what is the same thing, their final or unique determination of what can count as objective knowledge of a biological body at a particular historical juncture. [...] [B]odies as objects of knowledge are material-semiotic generative nodes.« Haraway 2004, S.67-68.

33 Haraway, Donna J.: *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008 (=Posthumanities, Volume 3), S.4, Hervorhebung im Original.

34 Harrasser 2011, S.586.

35 Harrasser 2011, S.585.

36 Harrasser 2011, S.585, meine Hervorhebung.

37 Harrasser 2011, S.585.

ihre Natur-Kultur-Ansicht. Cyborg ist die Protagonistin des im Jahr 1985 erschienenen »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«³⁸. Charakteristisch für diesen Text ist »seine ostentativ vorgetragene Behauptung, die Unterscheidung von Natur und Kultur sei im Zeitalter der *Technosciences* obsolet geworden und sei von hybriden Natur-Kulturen abgelöst worden«³⁹. Während Haraway im Jahr 1985 Cyborgs als »Hybride aus Maschine und Organismus«⁴⁰ beschreibt, präzisiert sie in ihrem 2016 erschienenen Buch »Staying with the Trouble«:

»Cyborgs are not machines in just any sense, nor are they machine-organism hybrids. In fact, they are not hybrids at all. They are, rather, imploded entities, dense material semiotic ›things‹ – articulated string figures of ontologically heterogeneous, historically situated, materially rich, virally proliferating relatings of particular sorts, not all the time everywhere, but here, there, and in between, with consequences.«⁴¹

Die Figur der Cyborg ist nicht nur eine Erfindung, sie wird darüber hinaus im Rahmen eines Textes geboren, der die Stilmittel der Ironie⁴² und der Science Fiction⁴³ als Forschungsstrategien hervorhebt. Cyborg ist eine »›real existierende‹ Entität«⁴⁴, auch wenn sie sich als Subjekt, so Braidotti, als eines »›rather a multilayered, complex, and internally differen-

38 Vgl. Donna Haraway: »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. In: Haraway 2004, S.7-45.

39 Harrasser 2011, S.587, Hervorhebung im Original. Darüber hinaus erläutert Harrasser: »Die Figur diente [Haraway] in den 80er Jahren dazu, einige Paradigmenwechsel in den *Technosciences* (Vernetzung, De-Essentialisierung, Miniaturisierung, Verstrickung von Bio- und Informationstechnologien) und in der gesellschaftspolitischen Gesamtsituation (Globalisierung, Neoliberalismus, neue Kriege) zu benennen und neue (›affinitive‹, interventionistische) feministische Politikmodelle zu entwerfen.« Harrasser 2011, S.586, Hervorhebung im Original. Mit *Affinativ*, so Harrasser, bezeichne Haraway »politische Praxen, die sich nicht auf Identität, sondern auf temporäre Affinitäten berufen, um daraus Strategien zu entwickeln«. Harrasser 2011, S.586.

40 Vgl. Donna Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften« (Auszug) [Übersetzung: Fred Wolf]. In: Bergmann, Franziska / Schlößer, Franziska / Schreck, Bettina (Hg.): *Gender Studies*. Bielefeld: transcript 2012 (=Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften / Bd.2), S.247-260.

41 Haraway 2016, S.104.

42 Vgl. »Ironie handelt von Widersprüchen, die sich nicht – nicht einmal dialektisch – in ein größeres Ganzes auflösen lassen, und von der Spannung, unvereinbare Dinge beieinander zu halten, weil beide oder alle notwendig und wahr sind. Ironie handelt von Humor und ernsthaftem Spiel. Sie ist auch eine rhetorische Strategie und eine politische Methode«. Haraway 2012, S.247.

43 Vgl. »Ich plädiere dafür, die Cyborg als eine Fiktion anzusehen, an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt.« Haraway 2012, S.248.

44 Harrasser 2011, S.586.

tiated«⁴⁵ erschließt. Harrasser bezeichnet sie als eine »*Theoriefigur*«⁴⁶ – eine akkurate Zusammenfassung dessen, was Cyborg im Sinne einer feministischen Figuration als sowohl das *Was* als auch das *Wie* der Erkenntnisproduktion aktiviert. Der Reiz, den die Figur ausstrahlt, besteht womöglich gerade darin, dass trotz unzähliger Kommentare und Kategorisierungsversuche ihre Gestalt unscharf und ihr ontologischer Status unstabil ist. »Sie hat eine unsaubere, unklare Herkunft und sie weiß nicht, wie und wo sie enden wird.«⁴⁷ Diese Eigenart pulsiert selbst im Text:

»Neben der Verweigerung einer linearen, eschatologischen Struktur ist das Cyborg-Manifest der Versuch einer *vielstimmigen Erzählung*: Haraway lässt nicht in erster Linie philosophische Autoritäten zu Wort kommen, sondern für den wissenschaftlichen Diskurs illegitime Stimmen: Die Stimmen der Science Fiction AutorInnen.«⁴⁸

Das heterogene Potential von Cyborgs lässt sich auch als Modell für Verflechtungen körperlicher Produktion weiterdenken. Vor allem dann, wenn die Kategorien des Organischen, des Technischen und des Textuellen nicht mehr als Gegensätze begriffen werden müssen⁴⁹. »Bodies have become cyborgs - cybernetic organisms - compounds of hybrid techno-organic embodiment and textuality [...]. The cyborg is *text*, machine, body, and metaphor – all theorized and engaged in practice in terms of communications.«⁵⁰

45 Braidotti, Rosi: *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press 2011b (=Gender and Culture), S.67.

46 Harrasser 2011, S.590, meine Hervorhebung.

47 Harrasser 2011, S.590.

48 Harrasser 2011, S.590, meine Hervorhebung.

49 Vgl. »No objects, spaces, or bodies are sacred in themselves; any component can be interfaced with any other if the proper standard, the proper code, can be constructed for processing signals in a common language. In particular, there is no ground for ontologically opposing the organic, the technical, and the textual.« Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991, S.212.

50 Haraway 1991, S.212, meine Hervorhebung. Auf diese Passage verweist Federica Timeto in ihrer Monographie »Diffractive Technospaces«: »[H]araway (1991) considers the cyborg a ›text, machine, body, and metaphor – all theorized and engaged in practice in terms of communications‹ (p. 212). Its body is coded and organised as ›an engineered communications system‹ (p. 211) in which disease is frequently assimilated to ›a subspecies of information malfunction or communication pathology‹, as the contemporary importance of immunology and risk calculation makes clear [...]. Genetics and molecular biology reframe the body as carrier and a permeable transducer of information.« Timeto 2016, S.133.

Von Reflexion zu Diffraktion

Im Rahmen der feministischen Forschung werden Figurationen nicht zuletzt als eine kollektive theoretische Tätigkeit praktiziert. Bezeichnungen und Begriffe werden unter den Theoretiker*innen ausgetauscht und weiterentwickelt. Diese Tendenz ist besonders spürbar im Konzept der Diffraktion, das von Donna Haraway als Metapher der kritischen feministischen Wissensproduktion eingeführt und von Karen Barad als Methode, als »useful tool of analysis«⁵¹ ausgebaut wurde. Die Diffraktion als theoretische Figuration *rekonfiguriert* den Begriff der Kritik oder, mit den Worten Kathrin Thieles formuliert, »wie genau Kritik als Intervention im Hier und Jetzt genutzt wird«⁵². Der Begriff kommt zum ersten Mal (im Zusammenhang mit einer feministischen kritischen Forschungspraxis⁵³) in Haraways Aufsatz »The Promises of Monsters« aus dem Jahr 1992 vor. Damit möchte Haraway eine alternative optische Metapher für den Begriff der Reflexivität vorschlagen, die nicht eine Spiegelung evoziert (»displac[ing] the same elsewhere, in more or less distorted form«⁵⁴), sondern das Hervorbringen von Unterschieden (»the production of difference patterns in the world«⁵⁵) aktiviert. »Diffraction is a narrative, graphic, psychological, spiritual, and political technology for making consequential meanings.«⁵⁶ *Diffraktiv* begründet Haraway auch ihre Auffassung von »inappropriate/d others«⁵⁷ (Eine Kategorie, die sie von

51 Vgl. Barad 2007, S.72.

52 Thiele 2020, S.49.

53 In ihrem Aufsatz »Deleuze and Diffraction« verweist Iris van der Tuin auf die Verwendung des Begriffs bei Bergson, Foucault, Deleuze und Guattari. Während es sich bei Bergson und Deleuze und Guattari vielmehr um Interferenzen oder Interferenzmuster handelt (Tuin, wie Barad, verwendet *Interferenz* als Synonym für *Diffraktion*), figuriert der Begriff bei Foucault in »L'Archéologie du savoir« als *points de diffraction* (Vgl. Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard 1969, S.87. Auf Deutsch als *Bruchpunkte* übersetzt – vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1981 (=stw 356), S.96). Van der Tuin fasst *Diffraktion* jedoch nicht als Punkt sondern als räumlich-zeitliches Feld auf: »[D]iffraction is not a Euclidean, circumscribed point that exists in stillness and isolation, but rather an event that exists in a spatial [...] and durational [...] field«. Vgl. Iris van der Tuin: »Deleuze and Diffraction«. In: Braidotti, Rosi/Bignall, Simone (Eds.): *Posthuman Ecologies. Complexity and Process after Deleuze*. London: Rowman & Littlefield 2019, S.17-39, hier S.30. Eine weitere Verwendung des Begriffs (als Interferenz) findet einen prominenten Platz im Denken Michel Serres', beginnend mit dem im Jahr 1972 erschienenen Band »Hermès II, L'Interférence« (Paris: Éditions de Minuit, 1972 (=Collection ›critique‹)).

54 Haraway/Goodeve 2018, S.273.

55 Haraway/Goodeve 2018, S.268. Vgl. auch »[T]he rays from my optical device diffract rather than reflect. These diffracting rays compose *interference* patterns, not reflecting images.« Haraway 2004, S.69, Hervorhebung im Original.

56 Haraway/Goodeve 2018, S.273.

57 Haraway bezieht sich hier auf Trinh T. Minh-ha's Texte »She, the Inappropriate/d other« (1986) und »Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism« (1989).

der Filmmacherin und feministischen Theoretikerin Trinh Minh-ha übernimmt.) »To be ›inappropriate/d‹ does not mean ›not to be in relation with‹ [...]. Rather [it] means to be in critical, deconstructive relationality, in a diffracting rather than reflecting (ratio)nalität«⁵⁸. Als weitere Motivation für das Hervorbringen von Haraways Diffraktion-Verständnis fungiert die (erneut von Trinh Minh-ha geprägte) Wendung »critical difference within«⁵⁹. Diese *innere Differenz* (als auch die *inappropriate/d others*) möchte Haraway als Relationsprinzip menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen weiterdenken.

»Trinh was looking for a way to figure ›difference‹ as a ›critical difference within‹, and not as special taxonomic marks grounding difference as apartheid. She was writing about people; I wonder if the same observations might apply to humans and to both organic and technological non-humans.«⁶⁰

Federica Timeto stellt in Haraways Anwendung des Begriffs der Diffraktion bereits eine Methodologie fest, welche sie als die Kulmination Haraways Repräsentationskritik interpretiert. Laut Timeto bestehe Haraways Verfahren nicht darin, die Repräsentation zu verweigern, sondern gerade mit einer *Artikulation* der Repräsentation sich zu befassen und somit die *falschen* Dichotomien der traditionellen Repräsentationalismus zu hinterfragen⁶¹: »Haraway's articulation of representation culminates in her elaboration of a diffractive methodology that, starting from the persistence of vision in her politics of situated knowledges, passes through the notion of *figuration* to arrive at that of *diffraction*.«⁶² Folglich erschließt sich die *Diffraktion* als eine konsequente Fortsetzung und Erweiterung von Haraways Praxis der *Figuration*.

58 Haraway 2004, S.69.

59 Vgl. Trinh T. Minh-ha: »Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Question of Identity and Difference«. University of California Santa Cruz: *Feminism and the Critique of Colonial Discourse, special Issues Inscriptions*, Nr.3-4, (-) 1988. Zitiert nach Haraway 2004, S.70.

60 Haraway 2004, S.70.

61 Vgl. »For Haraway [...], articulating rather than refusing representation means putting the false dichotomies that have sustained traditional representationalism in tension and, while escaping the oppositional line of reasoning, making it an epistemological and political instrument of confrontation.« Timeto 2016, S.12.

62 Timeto 2016, S.12, meine Hervorhebung.

Karen Barads *diffraktive* Textproduktion

»Diffraction owes as much to a thick legacy of feminist theorizing about difference as it does to physics«⁶³, postuliert Barad und verknüpft – *verschränkt* – somit den Begriff direkt mit der komplexen und komplizierten Materie-Interpretation der Quantenphysik. In diesem Zusammenhang ist Diffraktion keine »bloße Metapher«⁶⁴, sondern im Rahmen einer theoretischen Figuration begriffen, als »materielle Praxis«⁶⁵ erfahrbar.

Der klassischen Physik zufolge entstehen Diffractionen (oder Beugungen), wenn mehrere Wellen in ihrer Ausbreitung auf Hindernisse treffen und sich infolgedessen überlagern. Bei dieser Überlagerung werden die Eigenschaften jeder einzelnen Welle beibehalten; die *Muster*, die aus der Überlagerung mehrerer Wellen entstehen, ist die Summe ihrer Differenzen. Barad illustriert diesen Vorgang mit dem folgenden Beispiel:

»If two stones are dropped into a calm pond simultaneously, the disturbances in the water caused by each stone propagate outward and overlap with each other, producing a pattern that results from the relative differences (in amplitude and phase) between the overlapping wave components [...]. The waves are said to interfere with each other, and the pattern created is called an interference or *diffraction pattern*«⁶⁶.

Nun, in der Quantenphysik, wie dies das berühmte Doppelspalt-Experiment beweist⁶⁷, können solche Überlagerungen (Interferenzen⁶⁸ / Diffractionen) auch bei Partikeln vorkommen. Gemäß der klassischen Physik, der Unterschied zwischen Partikeln und Wellen besteht darin, dass Partikeln materielle Entitäten – und somit die Bestandteile der Materie – sind, die sich an einem bestimmten Punkt im Raum zu einer bestimmten Zeit befinden, während Wellen – da sie keine *Dinge* sind –, können sich an einem und denselben Punkt

63 Barad, Karen: »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart«. In: *Parallax* Nr.3 (Vol.20) 2014b, S.168-187, hier S.168.

64 Thiele 2020, S.51.

65 Thiele 2020, S.50.

66 Barad 2007, S.76-77, meine Hervorhebung.

67 Dieses von Niels Bohr initiierte Experiment erläutert Barad ausführlich im dritten Kapitel der Monographie »Meeting the Universe Halfway« (2007).

68 Barad verwendet *Interferenz* und *Diffraction* synonym: »I use the term ›diffraction‹ and ›interference‹ interchangeably without granting significance to the historical contingencies by which they have been assigned different names« Barad 2007, S.81. Dies begründet Barad folgendermaßen: »[T]he physics behind diffraction and interference phenomena is the same: *both result from the superposition of waves*. As the physicist Richard Feynman points out in his famous lecture notes, the distinction between interference and diffraction is purely a historical artifact with no physical significance.« Barad 2007, S.80, Hervorhebung im Original.

im Raum *überlagern*⁶⁹. Somit ist *Diffraction* gemäß der Quantenphysik ein Grundverhalten der Materie: »Diffraction troubles the onto(epistemo)logy of classical physics. According to classical Newtonian physics, everything is one or the other: particle or wave, this or that, here or there. Quantum physics queers the binary type of difference«⁷⁰.

Barad verwendet die Diffraction als Methode und *materielles* Grundprinzip für die Text- und sogar die Wort-Gestaltung ihrer* Aufsätze⁷¹ – zum Beispiel in der Schreibweise des Wortes *re-turning*, wodurch Barad den Unterschied zwischen Reflexion und Diffraction hervorhebt⁷²: »The play here between *reflection / returning* and *diffraction / re-turning*, separated only by the mere mark of a hyphen, is an important reminder that reflection and diffraction are not opposites, not mutually exclusive«⁷³. Wie so oft wird bei Barad das konkrete Wort durch seine spezifische *Notation* als Modell und Werkzeug im Rahmen des untersuchten Themas angewendet. Auch der Text-*Körper*, zum Beispiel derjenige einer ganzen Publikation, übernimmt gelegentlich solche Aufgaben. In Bezug auf den Aufbau von »Meeting the Universe Halfway« erläutert Barad: »I also want to emphasize that diffraction is not somehow contained in chapter 2, but rather diffraction is diffracted throughout the book, the various chapters serving as a diffraction grating for diffraction«⁷⁴. Im Aufsatz »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart« kommt die Methode der Diffraction auf mehrfache Weise vor: Zunächst verhandelt Barad die Entfaltung des Begriffs einerseits als theoretisches Werkzeug im Bereich der feministischen Forschung (die Emergenz des Begriffs bei Haraway und die Einflüsse Trinh Minh-ha) und andererseits als naturwissenschaftliches Ereignis, dessen Entwicklung in einigen historischen Beispielen (die Experimente Francesco Grimaldis im siebzehnten Jahrhundert, die mathematische Beweise Thomas Youngs zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, die Quantenepistemologie von Niels Bohr zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts) verfolgt wird. Darüber hinaus liest Barad als Beispiel für eine diffraktive

69 Vgl. »Classically speaking, particles are material entities, and each particle occupies a point in space at a given moment of time. Waves, on the other hand, are not things per se; rather, they are disturbances (which cannot be localized to a point) that propagate in a medium (like water) or as oscillating fields (like electromagnetic waves, the most familiar example being light). Unlike particles, waves can overlap at the same point in space. When this happens, their amplitudes combine to form a composite wave form.« Barad 2007, S.76.

70 Barad 2014b, S.174. Vgl. auch Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

71 Vgl. »[O]ne has to rethink the question of the materiality of writing itself, and of meaning making, and of knowing. Writing, theorizing, speaking in the form of a play or using poetics or a particular scientific discourse – these are different material practices of intra-acting with the world in its iterative re-worlding.« Barad 2020, S.133.

72 Vgl. »While returning might have the association of reflection (how light returns from where it came once it hits the mirror), re-turning [...] is about diffracting.« Barad 2014b, S.184-185.

73 Barad 2014b, S.185, meine Hervorhebung.

74 Barad 2014b, S.185.

Arbeit – inhaltlich, methodologisch und nicht zuletzt durch die Präsenz der Autorin als Person und Protagonistin – Gloria Anzaldúas »La Frontera«, ein Text, der sowohl Grenz-zonen (kulturelle, politische, ethnische, gender-spezifische) beschreibt als auch ihre Über-schreitung *performt*⁷⁵.

Nicht zuletzt ist Barads Aufsatz an sich – als Text-Ereignis – eine Diffraktion. Weder Chro-nologie noch Systematik werden in der Reihenfolge der eingebrachten Themen und Refe-renzen berücksichtigt; der Aufsatz klingt in einer Verschränkung von Textpassagen Anzal-dúas, Barads, Trinh Minh-has und Derridas aus. Der Fluss des Textes wird durch Schnitte texturiert – solche, die nicht nur trennen, sondern auch verbinden. Historische naturwis-senschaftliche Berichte werden neben theoretischen Inhalten und literarischen Passagen von/miteinander getrennt/verbunden. Im Aufsatz lässt sich die Bedeutung der für das Denken Barads instrumentalen *Agential Cuts*⁷⁶ buchstäblich *praktizieren*. »Agentische Schnitte – Intraaktionen – produzieren keine (absolute) Trennung, sie betreiben *agentische Trennbar-keit* – differenzieren und verschränken (das ist eine Bewegung, nicht aufeinanderfolgende Prozesse).«⁷⁷ In diesem Zusammenhang sind Verschränkungen »kein Name für die Ver-bundenheit aller Dinge als Eins, sondern vielmehr spezifische, materielle Beziehungen der fortlaufenden Differenzierung der Welt«⁷⁸.

75 Anzaldúa beschreibt ihr Vorhaben im Vorwort ihres Buchs: »The actual physical borderland that I'm dealing with in this book is the Texas-U.S. Southwest/Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy. I am a border woman. I grew up between two cultures, the Mexican (with a heavy Indian influence) and the Anglo (as a member of a colonized people in our own territory). [...] This book, then, speaks of my existence. My preoccupations with the inner life of the Self, and with the struggle of that Self amidst adversity and violation; with the confluence of primordial images; with the unique positionings consciousness takes at these confluent streams; and with my almost instinctive urge to communicate, to speak, to write about life on the borders, life in the shadows. [...] The switching of ›codes‹ in this book from English to Castillian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all of these, reflects my language, a new language – the language of the Borderlands. There, at the juncture of cultures, languages cross-pollinate and are revitalized; they die and are born.« Anzaldúa, Gloria: *Borderlands: The new Mestiza/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books 1987, o.S.

76 *Agential Cuts*, auf Deutsch sowohl als Agentische Schnitte als auch als Agentielle Schnitte (Vgl. Barad 2012) übersetzt, artikulieren in der Wendung »cutting together-apart« die Dynamik der Intraaktion. Vgl. Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

77 Barad 2015, S.109, Hervorhebung im Original. Vgl. auch »Agentische Schnitte sitzen nie still; sie sind iterativ in Umarbeitung. Innen/außen sind lose. Konstitutive Ausschüsse sind sowohl Bedingungen der Möglichkeit von Offenheit für die Umarbeitung von Un/Möglichkeiten und immer schon als Teil dieser reiterativen Dynamik selbst in Umarbeitung. Eine unheimliche Topologie. [...] Intraaktionen ge-schehen nicht zwischen Anwesendem. Intraaktionen sind eine geisterhafte Kausalität der anderen Art.« Barad 2015a, S.113.

78 Barad 2015a, S.109-110.

Eine weitere *Text-Diffraktion* findet sich im Barads Aufsatz »Quantenverschränkungen und hantologische Erbschaftsbeziehungen«. Aufgebaut als ein Theaterstück, inszeniert der Text *geisterhafte* Verschränkungen zwischen historischen Ereignissen, relevant für die Entwicklung und Interpretationen der Quantenphysik, Michael Frayns berühmten Stück »Kopenhagen«, das selbst mit den Geistern von Bohr, seiner Frau Margrethe und Heisenberg in einer nicht-chronologischen Textur ihrer Begegnungen nachinszeniert, Derridas »Marx' Gespenster«, Quantenverschränkungen, (nur einige) Interpretationen der Quantenphysik, spektrale Prozesse... Barad beschreibt das Projekt: »Dieser Text handelt von Verbindungen und Trennungen – zusammen-auseinander-schneiden – nicht als separate, konsekutive Aktivitäten, sondern als ein einziges Ereignis, das nicht Eines ist. *Intraaktion*, nicht Interaktion«⁷⁹. Als Text im Text eingeflochten, kommentiert Barad auch das Stück Frayns: »*Kopenhagen* wird von Rissen durchspunkt. Es ist ein Stück, das mehr weiß als sein Autor (wie all unsere Werke)«⁸⁰. Ein Text, der sich genauso wie das darin Verhandelte entfaltet: »Ein Geist, eben das Gespenst der Multiplizität, durchspunkt das Stück ebenso wie die gleichnamige Kopenhagener Interpretation der Quantenphysik«⁸¹. Die Szenerie erschließt sich sowohl inhaltlich als auch gestalterisch geisterhaft als Raum ohne Umrisse und Zeit ohne Erinnerung:

»RaumZeitKoordinaten: Reiteration / Rekonfiguration / erneut zum ersten Mal zurückkehren«⁸²

»RaumZeitKoordinaten: unbestimmt, unzeitgemäß. Bühnenmitte: Veränderung, Bewegung, kausale Kräfte, Anfälle, Krämpfe und Paradoxien«⁸³

»RaumZeitKoordinaten: Universal Time. Keine Zeit.«⁸⁴

»RaumZeitKoordinaten: zur Unzeit, kein gegebener Raum, keine gegebene Zeit.«⁸⁵

»RaumZeitKoordinaten: interferierte Raumzeiten; Zeit der Erbschaft, kommende Zeit; wohin?«⁸⁶

In den zwei Aufsätzen Barads wird der Text zur Figur. Er *tut* und *ist* das, wovon er handelt. Er selbst wird zu einer (diffraktiven) theoretischen Figuration, die sich mit und in der Konkretheit seiner Gestaltung – als Syntax und Fluss – erschließt und somit das kritische

79 Barad 2015a, S.77, Hervorhebung im Original.

80 Barad 2015a, S.105, Hervorhebung im Original.

81 Barad 2015a, S.107.

82 Barad 2015a, S.75.

83 Barad 2015a, S.79.

84 Barad 2015a, S.84.

85 Barad 2015a, S.99.

86 Barad 2015a, S.104.

Potential der Figuration-*Textur* um weitere materielle Handlungsmöglichkeiten bereichert. Gerade diese aktive Rolle des Textes (als konkreter Körper und als Prozess) bei der Gestaltung theoretischer Inhalte ist eine wesentliche Charakteristik der Diffraktion als Forschungsstrategie.

»Figuration als relational-diffraktiver Modus distanziert sich von Formen der Wissensproduktion, die auf Aneignungsverhältnissen basieren. Ihre kritische Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, wie der Prozess des Figurierens selbst Teil der Entstehung von Wissen ist, d. h. wie jede Figur und jedes Figurieren und die Geschichte, die erzählt wird, verwickelt und impliziert ist.«⁸⁷

Die diffraktive (*mehr-als-*)Text-Produktion ist nicht zuletzt eine Akkumulation von diffraktiven Lektüren – Strategien einer neuen kritischen Lesart:

»Rather than employing a hierarchical methodology that would put different texts, theories, and strands of thought against one another, diffractively engaging with texts and intellectual traditions means that they are dialogically read ›through one another‹ [...] to engender creative, and unexpected outcomes.«⁸⁸

In der zeitgenössischen feministischen Forschung ist die Diffraktion – »als ›neue‹ Figuration«⁸⁹ –, aufgrund ihres Potentials Kritik als Produktion von Differenzen und nicht als Etablieren von Oppositionen zu praktizieren⁹⁰, eine beliebte Methode. Ihre Begründung in der Materie-Interpretation der Quantenphysik regt »eine neue Art des Denkens über das Wesen von Differenz sowie von Raum, Zeit, Materie, Kausalität und Wirkmächtigkeit«⁹¹ an. Jedoch handelt es sich bei der mittels der Diffraktion produzierten Differenzen um eine

87 Thiele 2020, S.51. Vgl. auch »With Barad's quantized diffraction, a relational ontology emerges that can no longer be categorically separated from its epistemological processes.« Birgit Mara Kaiser/Kathrin Thiele: »Diffraction: Onto-Epistemology, Quantum Physics and the Critical Humanities«. In: Kaiser, Birgit Mara/Thiele, Kathrin (Eds.): *Diffracted Worlds – Diffractive Readings. Onto-Epistemologies and the Critical Humanities*. New York: Routledge 2018, S.1-3, hier S.1.

88 Vgl. Geerts, Evelien/van der Tuin, Iris: »Diffraction & Reading Diffractively«. In: *Matter: Journal of New Materialist Research*, Vol 2, No1, 2021, S.173-175, hier S.175. Die Autorinnen zitieren Barad 2007, S.30. Barad bezeichnet die diffraktive Lesart als »respectful engagement with different disciplinary practices«. Barad 2007, S.93.

89 Vgl. Thiele 2020, S.50.

90 Vgl. Geerts/van der Tuin 2021, S.173.

91 Karen Barad: »Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht« [Übersetzung: Jennifer Sophia Theodor]. In: Bath, Corinna/Meißner, Hanna/Trinkaus, Stephan/Völker, Susanne (Hg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Münster: Lit Verlag 2013, S.27-67, hier S.31.

spezifische materielle Praxis der Figuration: »Diffraktion adressiert die konstitutive Verwobenheit von Differenzen und muss daher als materielle Praxis verstanden werden, um Verbindungen topologisch neu zu konfigurieren, Diffraktion ist damit tatsächlich *mehr als eine bloße Metapher*«⁹². Deshalb als ein (von Barad vorgeschlagenes) kritisches Verfahren, *figuriert* sie »als neues kritisches Bewusstsein – Kritik als Diffraktion – im Sinne eines diffizilen Differenzierungsprozesses [...] der auf *onto-epistemo-logischen* Verschränkungen basiert«⁹³. Dieses Differenzierungsverfahren darüber hinaus »funktioniert anders als die klassische Figuration von Kritik, deren Prozess entweder auf Trennung und Gegensätzen beruht oder auf Überwindung durch dialektische Aufhebung ausgerichtet ist«⁹⁴.

Rosi Braidottis kartographische Figurationen

Das Konzept der Figuration Rosi Braidottis entfaltet sich im Vergleich zu ähnlichen Konzepten im Rahmen der feministischen Forschung vielmehr kartographisch⁹⁵ und im Sinne eines »navigational tool«⁹⁶, wodurch ein non-linearer Modus theoretischer Produktion *gezeichnet* und verfolgt wird. »By figuration I mean a politically informed map that outlines our own situated perspective. A figuration renders our image in terms of a decentred and multi-layered vision of the subject as a dynamic and changing entity.«⁹⁷ Auch Braidottis Figuration ist eine theoretische Praxis, die im Kontext der feministischen Forschung sich von *innen* entfaltet⁹⁸. Sie tritt jedoch nicht aus einem *Zentrum* hervor, sondern trassiert Positionen marginalisierter Subjektivitätsformen⁹⁹. Federica Timeto beobachtet diese Tendenz und macht eine spannende Verbindung zu der Etymologie des Begriffs *Figur*:

»According to Braidotti [...], figurations map the metamorphoses and hybridisations of subjectivities

92 Thiele 2020, S.50-51, meine Hervorhebung.

93 Thiele 2020, S.51, meine Hervorhebung.

94 Thiele 2020, S.51.

95 Zwar kündigt Donna Haraway zu Beginn ihres Aufsatzes »The Promises of Monsters« an, dass der bevorstehende Text »a mapping exercise and travelogue through mindscapes and landscapes« ist, ihre Praxis der Figuration ist jedoch vielmehr mit der materiell-semiotischen Arbeit ihrer Figuren verbunden. Vgl. Haraway 2004, S.63.

96 Vgl. Braidotti, Rosi: *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity 2019a, S.2.

97 Braidotti, Rosi: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity 2002, S.2.

98 Thiele 2020, S.47.

99 Vgl. »For instance: where ›figurations‹ of alternative feminist subjectivity, like the womanist/ the lesbian/ the cyborg/ the inappropriate(d) other/ the nomadic feminist, etc., etc., differ from classical ›metaphors‹ is precisely in their commitment to account for the material conditions that sustain these different subject positions. They consequently call into play a sense of accountability for one's locations.« Braidotti 2011a, S.11.

in technoculture. They do not stand outside the world they describe but are living and transformative accounts which are never detached from their locations [...]. Figurations are thus *trópoi*, in that they, according to Greek etymology, do not simply figure, but ›turn‹ what they figure.«¹⁰⁰

Eine Gemeinsamkeit, welche Timeto sowohl bei Braidotti als auch bei Haraway feststellt, ist die Akzentuierung des Begriffs der *location*¹⁰¹. Für beide Theoretikerinnen ist Figuration eine *räumliche* Praxis. Besonders bei Braidotti ist dies eine alternative Strategie zur Arbeit mit Metaphern, wogegen sich die Philosophin in Anlehnung an Deleuze skeptisch positioniert¹⁰². Die *räumliche* Orientierung der Figuration – sowohl bei Braidotti als auch bei Haraway – richtet sich an den von Adrienne Rich geprägten, im Rahmen der feministischen Forschung situierten Begriff *politics of location*. Mit dieser Bezeichnung kritisiert Rich in ihrem einflussreichen Essay »Notes toward a Politics of Location« (1984) das verallgemeinernde »Wir« (wir Frauen) und verleiht vor allem marginalisierter feministischer Perspektiven und Standpunkte eine Stimme. Astrida Neimanis beobachtet die Einflüsse, welche Rich zu dieser Auffassung bewegt haben:

»But ›we‹ is not only a question of constitutional accuracy. In feminist political terms, this ›we‹ goes against much feminist labour to insist on difference and disaggregation. As Adrienne Rich [...] argued in her (still highly relevant) 1985 essay on the politics of location, ›we‹ are many, and ›we‹ do not want to be the same. Rich learns these insights from Audre Lorde, and other black feminists and feminists on the margins of a largely white, largely middleclass, largely straight feminist movement that was claiming the ›we‹ of women too readily.«¹⁰³

Audre Lorde kritisiert diese Haltung mit den Worten: »Too often we pour the energy needed for recognizing and exploring difference into pretending those differences are insurmountable barriers, or that they do not exist at all. [...] *We speak not of human difference,*

100 Timeto 2016, S.66, Hervorhebung im Original.

101 Vgl. »Haraway focusses on the conjoined spatio-temporal aspects of figurations, putting into relief their strong link to location, to which they relate as constructive and transformative cartographies.« Timeto 2016, S.12.

102 Vgl. »Rosi Braidotti [...] explains that this distinction between figurations and metaphors is intended to overcome the classical dichotomy of identity and alterity. From a Deleuzian perspective, the *figural*, based on difference and becoming, is opposed to the traditional aesthetic category of the *figurative* (or traditional representation) which, on the contrary, is based on identification and analogy between sign and object.« Timeto 2016, S.84, meine Hervorhebung. Vgl. auch Abschnitt »Denken mit Tier-Figuren« in dieser Arbeit.

103 Neimanis 2019, S.27-28. Neimanis bezieht sich auf Richs »We who are not the same. We who are many and do not want to be the same.« Rich 1994, S.225.

but of human deviance.«¹⁰⁴ Wie das Räumliche in Richs Bezeichnung zu verstehen ist, führt Timeto zunächst im historischen Kontext aus: »[Rich] urges women to unlearn the privileges of one's space, which coincides with historicising it, while learning that *other spaces and histories, of both oppression and agency, also exist*«¹⁰⁵. In diesem Zusammenhang geht das Räumliche über die Konkretheit der vier Wänden hinaus um sich als symbolisches Kriterium zu manifestieren: »[F]rom the walls of the house to the borders of the nation and up to the spatial abstraction of the aerial dimension, including the domain of theory [...], [place] is not only a series of spatial coordinates, but it is also a historical location«¹⁰⁶. *Politics of location* ist für Rich nicht von der *location* und Materialität des Körpers zu trennen – des eigenen, individuellen, immer unterschiedlichen und zudem nicht zwingend mit *einer* Identität ausgestatteten Körpers¹⁰⁷. »To begin with location, says Rich, is to start from matter.«¹⁰⁸ In diesem Sinn ist auch bei Braidotti das Räumliche immer in Zusammenhang mit dem Körperlichen und dem Materiellen – *embedded and embodied* – zu denken bzw. wird auf diese Weise hervorgebracht: »Figurations are not figurative ways of thinking, but rather more *materialistic mappings* of situated, *embedded, and embodied* positions. They derive from the feminist method of the ›politics of location‹ and build it into a discursive strategy«¹⁰⁹. Die Figurationen als diskursive Strategien *verräumlichen* unterschiedliche Subjektivitätsformen und bringen hervor »the nonunitary image of a multilayered subject«¹¹⁰. Vor allem im Kontext der feministischen Theorie wird das Zwischenräumliche hervorgehoben, wo das Subjekt-Werden stattfindet: »Feminist theories since postmodernism demonstrated that the definition of identities *takes place between the polarized duality* of: nature / technology; male /

104 Audre Lorde: »Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference« (1980). In: Lorde, Audre: *Sister Outsider*. Berkeley: Crossing Press 1984, S.115-116, meine Hervorhebung.

105 Timeto 2016, S.52, meine Hervorhebung.

106 Timeto 2016, S.52.

107 Vgl. »The politics of location. Even to begin with my body I have to say that from the outset that body had more than one identity. [...] To locate myself in my body means more than understanding what it has meant to me to have a vulva and clitoris and uterus and breasts. It means recognizing this white skin, the places it has taken me, the places it has not let me go.« Rich 1994, S.215-216. In Zusammenhang mit ihrer Figuration *body of water* befasst sich Neimanis mit der Beziehung zwischen Körper und *location*: »An adequate understanding of embodiment, then, is not given by simply asking what ›a body‹ is. Instead, we need to be more curious about our politics of location: Where is my body? When is it? Why is it – that is, thanks to what, and whom? What are the membranes that separate it or differentiate it from others? Where and how do those membranes break down? Where and when does that body cease to be?« Neimanis 2019, S.29.

108 Timeto 2016, S.52. Vgl. auch: »›Begin with the material‹, for the author, means returning to the female body which needs to be reclaimed from what she calls a ›free-floating abstraction‹.« Vgl. Rich 1994, S.218, zitiert nach Timeto 2016, S.52.

109 Braidotti 2011b, S.13-14, meine Hervorhebung.

110 Braidotti 2011b, S.14.

female; black/white—in the spaces that flow and connect in between«¹¹¹. Auch Haraways *Situiertheit* artikuliert einen ähnlichen Zugang zum Begriff der *location*. In ihrer Auffassung übernimmt sie jedoch Whiteheads Differenzierung zwischen *localization* und *situation*¹¹² auf. Somit grenzt sie sich nicht nur von einem abstrakten Raumbegriff ab, sondern nimmt auch Abstand von einer *Orts*-Gebundenheit ihres Konzepts:

»[I]t is very important to understand that ›situatedness‹ doesn't necessarily mean place; so standpoint is perhaps the wrong metaphor. [...] [W]hat I mean to emphasize is the situatedness of situated. In other words it is a way to get at the multiple modes of embedding that are about both place and space in the manner in which geographers draw that distinction.«¹¹³

Auch Haraway verdeutlicht, dass das Verhältnis zwischen Körper und Ort »not about fixed location in a reified body, female or otherwise but about nodes in fields, inflections in orientations, and responsibility for difference in material-semiotic fields of meaning«¹¹⁴ ist.

Stark vom Denken Deleuzes und Guattaris beeinflusst, befassen sich Braidottis Figurationen mit erkenntnisorientierten Repräsentationsweisen, welche von tradierten Forschungsverfahren Abstand nehmen. In diesem Zusammenhang formuliert sie: »Figurations such as rhizomes, becomings, lines of escape, flows, relays, and bodies without organs release and express *active states of being*, which break through the *conventional schemes of theoretical representation*«¹¹⁵. Diese Figurationstexturen ermöglichen auch die Artikulation nicht-normativer Subjektivitäten: »Alternative figurations of the subject, including different feminine, masculine, and in-between subject positions, are figural modes of expression that displace the vision of consciousness away from the dominant premises«¹¹⁶. Als ausschlaggebendes, auf ihre Arbeit einflussnehmendes Merkmal des Denkens von Deleuze und Guattari hebt Braidotti nicht zuletzt dessen de-zentrierte (und de-zentrierende) Dynamik hervor: »Deleuze's central figuration is a general becoming-minority [...]; *nothing happens at the center* [...], but

111 Braidotti 2011b, S.14, meine Hervorhebung.

112 Vgl. »In *Science and the Modern World*, Whitehead was to speak of localization in terms of misplaced concreteness. Localization responds to an ›abstract‹ question, demanding the abstraction constituted by space, and this question may of course be fruitful, but it cannot under any circumstances relegate to appearances the concrete plurality of the ›theres‹ designated by the ›situation.« Stengers, Isabelle: *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts* [Übersetzung: Michael Chase]. Cambridge, MA: Harvard University Press 2011 [2002], S.83, Hervorhebung im Original.

113 Haraway 2000, S.71.

114 Haraway 1991, S.195.

115 Braidotti 2011b, S.36, meine Hervorhebung.

116 Braidotti 2011b, S.36.

at the periphery there roam the youthful gangs of the new nomads«¹¹⁷. Braidotti zeichnet jedoch keine Abgrenzung zwischen ihrem Begriff der Figuration und den Begriffspersonen von Deleuze und Guattari; nicht selten verwendet sie die eine Bezeichnung als stellvertretend für die andere. Am Beispiel der theoretischen Figuration des *Posthumanen* begründet sie ihre Verwendung des Konzepts Deleuzes und Guattaris:

»The posthuman doubles up as both an empirical and a figurative dimension. The posthuman is empirically grounded, because it is embedded and embodied, but it is also a figuration [...], or what Deleuze and Guattari [...] call a ›conceptual persona‹. As such, it is a *theoretically-powered cartographic tool* that aims at achieving adequate understanding of on-going processes of dealing with the human in our fast-changing times.«¹¹⁸

Die Begriffspersonen von Gilles Deleuze und Félix Guattari

Das Konzept der Begriffspersonen von Gilles Deleuze und Felix Guattari ist impulsgebend nicht nur für Braidottis Figurationen, sondern ist, wie wir im folgenden Abschnitt sehen werden, auch für weitere Ansätze des figuralen Denkens – vor allem im Bereich der Queer und Gender Forschung – einflussreich.

Im dritten Kapitel ihres letzten gemeinsamen Projekts »Was ist Philosophie?« suchen die Philosophen nach einem Element, nach einer Instanz, welche Verbindungen und Durchmischungen zwischen einem Begriff und seinem vor-begrifflichen Zustand als Denkbild ermöglicht und finden die Begriffsperson. Ihre Wesenheit ist unscharf, mysteriös, nur manchmal und nur bedingt sichtbar. Das sind Qualitäten, die auch die Textur des von Deleuze und Guattari hervorgehobenen Ereignisses des philosophischen Denkens saturieren. Diese Textur setzt sich aus drei Instanzen zusammen: Begriff, Immanenzebene und Begriffsperson. Während zu Beginn des Kapitels die Konturen der Begriffsperson umrissen werden, choreographieren Deleuze und Guattari gegen Ende ihrer Argumentation das Verflechten der drei *Instanzen*, welche, auch wenn sie in ihrer Durchdringung sich gegenseitig bedingen, ihre Wesenheit beibehalten: »Die drei Instanzen sind ineinandergefügt, sind aber nicht von gleicher Natur, sie koexistieren miteinander, und jede bleibt bestehen, ohne in den anderen zu verschwinden«¹¹⁹.

117 Braidotti 2011b, S.36, meine Hervorhebung.

118 Braidotti 2019a, S.12, meine Hervorhebung.

119 Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: *Was ist Philosophie?* [Übersetzung: Bernd Schwibs und Joseph Vogl] Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996 [1991], S.93.

Was (oder wer) sind Begriffspersonen? Zunächst beobachten wir, was sie nicht sind: Sie sind keine *Dialogpersonen* und keine *ästhetischen Figuren* aber auch keine *psychosozialen Typen*.

Eine Dialogperson erschließt sich als das dialektische Gegenüber der Philosoph*innen und affirmiert deren Ideen, indem sie die (meistens unsympathischen) Ansichten der Opponent*innen repräsentiert. Eine solche Dialogperson ist Platons Sokrates. »Die Dialogperson stellt Begriffe vor«¹²⁰. Es handelt sich dabei um bereits ausgearbeitete, fixierte Konzepte, die in ihrem dialogischen Arrangement, dem einen Gesprächspartner gegenüber dem anderen Vorrang gewähren. Im Gegensatz dazu ist die Begriffsperson diejenige, die Begriffe und ihre Bedeutung *mit-gestaltet*: »Die Begriffe benötigen [...] Begriffspersonen, die zu ihrer Definition beitragen«¹²¹. Als »Heteronyme«¹²² ermöglichen sie die Distanz, aus welcher die Philosoph*innen – in der Position einer dritten Person, eines von sich entfernten *Ich* – mehrere Perspektive-Schichten besetzen kann. »Ich bin nicht mehr ich, sondern eine Fähigkeit des Denkens, sich zu sehen und sich quer durch eine Ebene zu entwickeln, die mich an mehreren Stellen durchquert.«¹²³

Es ist wichtig zu betonen, dass Deleuze und Guattari die Begriffsperson *nicht* als Repräsentation ihrer Autor*innen hervorheben. Vielmehr ist der Autor, die Autorin die *Umhüllung* seiner/ihrer Begriffsperson(en), die wiederum »die Subjekte seiner [/ihrer] Philosophie«¹²⁴ sind. Als erstes Beispiel einer Begriffsperson stellen Deleuze und Guattari die Figur des Idioten vor: ein »Privatdenker«¹²⁵ (im Gegensatz zu einem Scholastiker), der »einen Begriff formt mit angeborenen Kräften, die jeder von Rechts wegen besitzt (ich denke). Ein höchst sonderbarer Typ von Person, der denken will und aus sich selbst denkt, durch das »natürliche Licht«¹²⁶. Indem sie postulieren, dass die Geschichte der Philosophie über das Studium von Begriffspersonen (»ihrer Verwandlung je nach Ebene, ihrer Verschiedenartigkeit je nach Begriff«¹²⁷) verlaufen soll, verfolgen Deleuze und Guattari die Nuancen der Figur des Idioten in Werken von Nikolaus von Kues bis Fjodor Dostojewski¹²⁸.

120 Deleuze/Guattari 1996, S.72.

121 Deleuze/Guattari 1996, S.6.

122 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.73.

123 Deleuze/Guattari 1996, S.73.

124 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.72-73.

125 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.70.

126 Deleuze/Guattari 1996, S.70.

127 Deleuze/Guattari 1996, S.71.

128 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.70-71.

Eine andere Figuren-Kategorie, die einen Unterschied zu den Begriffspersonen markiert, ist diejenige der psychosozialen Typen. Mit diesem Konzept werden gesellschaftliche Felder (Territorien) aktiviert, welche Prozesse der Deterritorialisierung und der Reterritorialisierung sichtbar machen. Soziale Strukturen und Funktionen werden durch die Bewegung (De- und Reterritorialisierung) und Zuordnung (im gesellschaftlichen und historischen Kontext) in der *Praxis* der psychosozialen Typen immer neu konfiguriert. Durch diese (oft marginalisierten¹²⁹) Figuren werden Momente konkretisiert, welche die »unentwirrbare[n] Knoten«¹³⁰ der Felder, die im Prozess der (De- und Re-)Territorialisierung entstehen, auflösen¹³¹. Nicht nur agieren die psychosozialen Typen mittels räumlich übersetzbarer Bewegungen, sondern sie bringen gerade das Territorium, das räumliche Ereignis hervor. Ähnlich der Begriffspersonen ist ihr Sein und ihr Handeln vom Räumlichen nicht zu trennen. Eine Überlagerung von psychosozialen Typen und Begriffspersonen findet statt, wenn soziale Fakten (historische Epoche, historisch-politischer Ort) durch »Ereignisse des Denkens«¹³² bewegt werden: »Begriffspersonen und psycho-soziale Typen verweisen wechselseitig aufeinander und verbinden sich, ohne je ineinander aufzugehen«¹³³: ein interferentielles Ereignis, worin durch die Überlagerung von Figuren unterschiedlichster Art weitere Differenzen – als *Ereignisse des Denkens* – hervorgebracht werden.

Die Begriffspersonen sind auch keine ästhetischen Figuren. Zunächst zeichnen Deleuze und Guattari eine scharfe Grenze zwischen den zwei Konzepten: Die Begriffspersonen und ihre Fähigkeit, *abstrakt* zu agieren und ein »Sein-Denken«¹³⁴ zu praktizieren, stehen den *Affekt-affinen ästhetischen Figuren*¹³⁵, die sich dementsprechend in den Bereichen der Lite-

129 Deleuze und Guattari machen auf die Studien von Georg Simmel und Erving Goffman aufmerksam, wo die *Unbeständigkeit* solcher psychosozialer Typen, welche »[die] Ränder der Gesellschaft« markieren, beobachtet werden kann. Als Beispiele führen Simmel und Goffman »der Fremde, der Ausgeschlossene, der Migrant, der Autochtone« etc an. Zitiert nach Deleuze/Guattari 1996, S.76.

130 Deleuze/Guattari 1996, S.77.

131 Vgl. »Die gesellschaftlichen Felder sind unentwirrbare Knoten, in denen die drei Bewegungen sich vermischen; um sie auszulösen, müssen also *wirkliche Typen oder Personen diagnostiziert* werden.« Deleuze/Guattari 1996, S.77, Hervorhebung im Original.

132 Deleuze/Guattari 1996, S.80, Hervorhebung im Original.

133 Deleuze/Guattari 1996, S.80.

134 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.74.

135 Vgl. »Der Unterschied zwischen den Begriffspersonen und den ästhetischen Figuren besteht zunächst darin: Die einen sind Begriffsvermögen, die anderen Affekt- und Perzeptionsvermögen.« Deleuze/Guattari 1996, S.74. Darüber hinaus formulieren Deleuze und Guattari das Kunstwerk als »eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.« Deleuze/Guattari 1996, S.191. Des Weiteren differenzieren sie diese einflussreichen Bezeichnungen folgendermaßen: »Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen,

ratur, der Musik und der bildenden Kunst entfalten, gegenüber. Es ist bemerkenswert, dass das Affekthafte der ästhetischen Figur auch eine spezifische materielle Beschaffenheit *in* und *mit* sich trägt: »Stein- und Metall-Affekte, Seil- und Wind-Affekte, Linien- und Farben-Affekte«¹³⁶. Gerade diese Materialität und ihre Wirkungsmacht bringt die ästhetische Figur hervor.

Sowohl die Begriffspersonen als auch die ästhetischen Figuren verfügen über einen Handlungsraum – sie sind auf *Ebenen* aktiv. Während die Begriffspersonen die Immanenzebene (oder Planomenon) bespielen, ist die Kompositionsebene das Aktionsgelände der ästhetischen Figuren. Obwohl die Begriffspersonen dem Bereich der Philosophie und die ästhetischen Figuren dem Bereich der Kunst (im Allgemeinen) zugeordnet werden, »verhindert [das] nicht, daß die beiden *Entitäten* häufig ineinander übergehen, in einem Werden, das sie beide in einer *Intensität* davonträgt, die sie gemeinsam bestimmt«¹³⁷. Dabei findet nicht nur eine Überlagerung der Immanenzebene und der Kompositionsebene statt, sondern auch eine Durchdringung von *Affekt* und *Begriff*. Es entstehen hybride Konstrukte des »Affekt-Begriffs« oder des »Begriff-Affekts«¹³⁸. Als Beispiel einer solchen Durchdringung führen Deleuze und Guattari Mallarmés *Igitur* an: »eine auf eine Kompositionsebene verlegte Begriffsperson, eine auf eine Immanenzebene geführte ästhetische Figur: Ihr Eigenname ist eine Konjunktion«¹³⁹. Das Ineinandergreifen von Begriffspersonen und ästhetischen Figuren – und somit der Philosophie und der Kunst – bringt jedoch keine Synthese derselben hervor¹⁴⁰. Es handelt sich vielmehr um Gabelungen und Verzweigungen, um Einnisten in Differenzen¹⁴¹.

Perzepte und Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen.« Deleuze/Guattari 1996, S.191-192, Hervorhebung im Original.

136 Deleuze/Guattari 1996, S.75.

137 Deleuze/Guattari 1996, S.75, meine Hervorhebung.

138 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.75. Die Verflechtung des Affektiven mit dem Philosophischen beobachten Deleuze und Guattari in der Arbeit des Philosophen Michel Guérin, der mit dem Konzept der *Figurologie* (in seinem Buch »La terreur et la pitié«, 1990) diese Tendenz markiert. Vgl. »Im zeitgenössischen Denken gehört Michel Guérin zu jenen, die am tiefgründigsten die Existenz von Begriffspersonen im Zentrum der Philosophie entdecken; allerdings definiert er sie in einem ›Logodrama‹ oder einer ›Figurologie‹, die den Affekt in das Denken verlegt.« Deleuze/Guattari 1996, S.75.

139 Deleuze/Guattari 1996, S.76.

140 Dabei betrachten Deleuze und Guattari, neben Mallarmé, auch Autoren wie (u.a.) Kafka, Hölderlin, Pessoa, Michaux... – »Denker, [die] ›zur Hälfte‹ Philosophen [sind], [...] aber auch mehr als Philosophen und doch keine Weisen«. Deleuze/Guattari 1996, S.76.

141 Vgl. »Sicher, sie [die oben erwähnte Autoren] stellen keine Synthese von Kunst und Philosophie her. Sie *gabeln*, *verzweigen sich*, unaufhörlich. Es sind hybride Genies, die den Wesensunterschied nicht auslöschen, ihn nicht zuschütten, vielmehr alle Hilfsmittel ihres ›Athletentums‹ dazu einsetzen, um sich *in dieser Differenz einzunisten*, diese in einer fortwährenden Kraftprobe auseinandergerissenen Akrobaten.« Deleuze/Guattari 1996, S.76, meine Hervorhebung.

Die Begriffspersonen und ihre Verflechtungen mit den ästhetischen Figuren finden Anklang auch im Bereich der Gender Studies, wo gerade die affektiven und perzeptiven Eigenschaften der Begriffspersonen berücksichtigt werden. Auf dieser Basis werden erkenntnistheoretische Möglichkeiten entwickelt, indem eine materiell-körperliche – neben einer affektiv-emotionalen – Handlungsebene hervorgebracht wird. In ihrer Monografie »Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies« adaptiert und erweitert Kirstin Mertlitsch das Potential der Begriffspersonen Deleuzes und Guattaris, und setzt sie im Bereich der Gender und Queer Studies ein. Indem sie sie als ihre Diversität manifestierende, »vergeschlechtlichte Begriffspersonen«¹⁴² mobilisiert und als »aktiv tätige Geschöpfe«, als »Akteur_innen«¹⁴³ (und nicht bloß als Metaphern) begründet, initiiert die Autorin das Nachspüren von genderspezifischen Erkenntnisprozessen, welche das Affektive, das Körperliche und das Einfühlsame als bedeutende erkenntnisproduzierende Instanzen verhandeln. Dieses notwendige und zeitgemäße Neudenken der Begriffspersonen Deleuzes und Guattaris wird von Mertlitsch folgendermaßen artikuliert:

»Das Besondere dieser feministischen, queeren, queer-feministischen oder postkolonialen Begriffspersonen ist, dass sie geschlechtertheoretische Konzepte nicht auf abstrakte Art und Weise vermitteln. Begriffe und Probleme werden durch Denk-Bewegungen und Körper-Handeln (auch im Sinne eines ›Doing Gender‹, ›Doing Race‹, ›Doing Class‹ etc.) sowie durch spezifische Begehren, durch Affekte, Emotionen und Empfindungen transportiert. Begriffspersonen eröffnen ihren Leser_innen mittels Einfühlung, Einbildung und Einverleibung andere Formen von Erkenntnisprozessen.«¹⁴⁴

Mertlitsch macht auf eine solche, im Rahmen der feministischen Forschung entwickelte Begriffsperson aufmerksam – Rosi Braidottis *Nomadic Subject*¹⁴⁵: eine handelnde Figur, die mit »unterschiedlichen theoretischen Kontexten«¹⁴⁶ operierend eine kartografische Lesart ermöglicht – nicht zuletzt im Rahmen eines Buch-*Körpers*, indem sie eine non-lineare Verbindung zwischen den Kapiteln aktiviert.

142 Vgl. Mertlitsch, Kirstin: *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*. Bielefeld: transcript 2016 (= Edition Queer Studies, Band 2), S.16.

143 Vgl. Mertlitsch 2016, S.11.

144 Mertlitsch 2016, S.16.

145 Vgl. »Braidottis zentrales Anliegen ist die Erschaffung von (alternativen) weiblich-feministischen Subjektformen, denen es nicht alleine um Kritik an der phallogozentrischen Ordnung geht, sondern auch um deren Veränderung und Verschiebung durch die Einschreibung von weiblichen Subjektivitäten sowie um neue Denk- und Sichtweisen.« Mertlitsch 2016, S.114.

146 Mertlitsch 2016, S.114.

»Die Figur *Nomadic Subject* durchwandert die verschiedenen Beiträge, die erst in ihrer Gesamtheit ein Theoriekonzept ergeben, ohne jedoch fortlaufend zu sein. Als Begriffsperson rahmt und strukturiert sie die Inhalte von einzelnen Kapiteln, indem sie immer wieder beispielhaft auftaucht, um einen bestimmten Gedanken, ein Konzept oder einen Begriff auszuführen bzw. zu verkörpern.«¹⁴⁷

Somit sind für Braidotti Begriffe – ein anderes Beispiel hierfür ist das *Posthumane*¹⁴⁸ – keine statischen Zusammenfassungen von Konzepten, sondern sich entwickelnde, sich verändernde, mit einem *Körper* ausgestattete Organismen. Wenngleich Braidotti von der Gefahr eine neue Universalie zu kreieren warnt, ist *Nomadic Subject* als Figuration, als Kartographie eine notwendige, zeitgemäße, theoretische Operatorin¹⁴⁹: »The nomadic subject is my chosen figuration to engage in the task of drawing a cartographic reading of the present, in terms of cultural, political, epistemological, and ethical concerns«¹⁵⁰. Nicht zuletzt ist diese in einem sozial-politischen Kontext verortete Figuration, ähnlich einer Wetterkarte, immer im Fluss: »More like a weather map than an atlas, my cartographies mutate and change, going with the flow while staying grounded«¹⁵¹.

Begriffspersonen sind handelnde Figuren, die sich *heteronym* zu der denkenden Person positionieren – ihr eine »neue Existenz«¹⁵² ermöglichend. Durch ihr Bewegungspotential dynamisieren sie die Tätigkeit des Denkens und als »Subjekte der Philosophie«¹⁵³ initiieren sie ihr Werden: »[I]hre personenhaften Merkmale sind eng verbunden mit den diagrammatischen Merkmalen des Denkens und den intensiven Merkmalen der Begriffe«¹⁵⁴. Die Rezeption der Begriffspersonen Deleuzes und Guattaris werden nicht nur durch Braidottis theoretisches Werkzeug der Figuration um eine kartografische Dimension erweitert, sondern bereiten die Grundlagen einer aktuellen und laufenden Entwicklung des Denkens mit Figuren.

147 Mertlitsch 2016, S.114, Hervorhebung im Original.

148 Vgl. auch Abschnitt »Denken mit Tier-Figuren« in dieser Arbeit.

149 Vgl. »The figuration of nomadic subjects, however, should never be taken as a new universal metaphor for the human or posthuman condition. [...] [W]e need to provide, instead, accurate cartographies of the different politics of location for subjects-in-becoming.« Braidotti 2011b, S.14.

150 Braidotti 2011a, S.13.

151 Braidotti 2011a, S.13.

152 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, S.79.

153 Deleuze/Guattari 1996, S.73.

154 Deleuze/Guattari 1996, S.79.

Michel Serres' Figuren

Als Michel Serres im Jahr 1992 im Rahmen seines zweiten Gesprächs mit Bruno Latour die *Eigenart* seines philosophischen Stils bespricht, macht er darauf aufmerksam, dass »die Philosophie nicht nur Begriffe, sondern auch Personen schöpft«¹⁵⁵. Somit kennzeichnet er eines der wichtigsten methodologischen Merkmale seiner Theorieproduktion: das Denken mit (und durch) Figuren. Während Serres zu diesem Zeitpunkt eine enge Verwandtschaft mit dem Konzept der Begriffspersonen von Deleuze und Guattari einräumt¹⁵⁶, distanziert er sich in seinem zweiten Interview-Band »Pantopie: de Hermès à Petite Poucette«¹⁵⁷ aus dem Jahr 2014 davon und markiert einige wesentliche Unterschiede¹⁵⁸. Deleuzes und Guattaris Begriffspersonen bilden einen konstitutiven Teil der (immanenten) Textur des philosophischen Denkens und sind – zwar auf Distanz – aber doch stark an die Denkperspektive und die Person der Philosoph*innen gebunden. Im Gegensatz dazu entfernen sich die Figuren Serres' von ihrem Schöpfer, um für ihn noch unbekannte Denkterritorien zu erforschen¹⁵⁹.

155 Serres 2008, S.113.

156 Die von der Philosophie hervorgebrachten Personen bezeichnet Serres dezidiert als Begriffspersonen, dabei evoziert er eindeutig das Konzept von Deleuze und Guattari: »Weil die Philosophie nicht nur Begriffe, sondern auch Personen schöpft, Begriffspersonen. Deleuze, wieder einmal er, hat es jüngst besser ausgedrückt, als ich es hier sagen kann«. Serres 2008, S.113, meine Hervorhebung.

157 Vgl. besonders Kapitel 2 »Pantope ou penser en inventant des personnages«. In: Serres, Michel: *Pantopie, de Hermès à Petite Poucette. Entretiens avec Martin Legros et Sven Ortoli*. Paris: Le Pommier 2014 (=Essai Le Pommier!), S.69-114.

158 Vgl. »[Martin Legros und Sven Ortoli:] Gilles Deleuze à avancé l'idée que les grands philosophes créaient des ›personnages conceptuel‹: le Socrate de Platon, le Zarathoustra de Nietzsche, l'Idiot de Nicolas de Cues... Mais la définition qu'il donne de ces figures ne correspond pas vraiment au profil de vos personnages. ›Les personnages conceptuels, écrit-il dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, sont les ›hétéronymes‹ du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis pas moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et à se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits. Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste. Le philosophe est l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels.« Or direz-vous qu'Hermès ou Petite Poucette sont les hétéronymes de Michel Serres? [Michel Serres:] Non, en aucun cas. C'est même exactement le contraire. S'il s'agissait de moi, ce ne serait pas intéressant. Ce qui Deleuze définit, au fond, c'est l'équivalent d'un personnage de roman: ›Madame Bovary, c'est moi‹, disait Flaubert. Or, dans mon cas, les personnages sont de vrais incarnations. Hermès, par exemple, c'est l'homme des temps nouveaux, quand le paradigme de la communication remplace le paradigme de la production. [...] Mes personnages sont comme des noms de code. Ils sont à la fois individuels, spécifique et génériques.« Serres 2014, S.72-73, Hervorhebung im Original.

159 Vgl. »[Martin Legros und Sven Ortoli:] Chez vous, le personnage s'impose donc avant l'idée, avant le contenu dont il sera porteur? [Michel Serres:] Oui, absolument. Je suis incapable, moi, de voir le monde entier, mais j'ai inventé un type qui s'appelle Pantope – ça veut dire ›le monde entier‹... ›Va voir, et reviens me dire.« C'est le geste de l'ignorant, le geste originaire du philosophe: je ne sais rien et j'ai à ma disposition des gens que j'envoie à l'endroit où l'on peut savoir.« Serres 2014, S.103. Christopher Watkin fasst den Unterschied zwischen den Begriffspersonen von Deleuze und Guattari und den Charakteren (wie er sie nennt) Serres' zusammen: »Whereas for Deleuze and Guattari the conceptual persona serves

Sie »verkörpern [...] das Werden der Welt«¹⁶⁰. Serres' Figuren sind die eigentlichen Autoren seiner Bücher¹⁶¹, die sich nicht selten literarischer Mittel bedienen¹⁶². Daher sind sie nicht (nur) wirklich, sondern *mehr-als-wirklich*: eine sich fabulativ entfaltende diskursive Dimension. Wenn auch der Geschichte (Darwin, Bonaparte, der Samariter¹⁶³) oder der Mythologie (Hermes¹⁶⁴) entnommen, werden sie als zeitgenössische Operatoren rekonfiguriert¹⁶⁵, um mit neuen (Denk-)Formen zu experimentieren, dabei die historische Textur der Natur- und Geisteswissenschaften und der Literatur nicht vernachlässigend. Darüber hinaus, im Gegensatz zu den Begriffspersonen von Deleuze und Guattari, entspringen die Figuren Serres' nicht einer nur menschlichen Welt. Manchmal sind sie Tiere (der Parasit¹⁶⁶), manchmal

the creation of concepts, for Serres the concept is a distillation and reduction from the character who gives it life.« Watkin 2020, S.198.

160 Vgl. »[P]our Michel Serres, il s'agit de tout autre chose que de sa personne: il s'agit d'incarner dans un personnage le devenir du monde.« Martin Legros & Sven Ortoli: »Ouverture«. In: Serres 2014, S.15, meine Hervorhebung.

161 Vgl. »Tous mes personnages sont des envoyés qui reviennent me dicter mes livres. Ce sont eux les vrais auteurs de mes livres.« Serres 2014, S.103. Vgl. auch »[I]gnorant au départ, j'envoie quelqu'un qui peut savoir à ma place et qui me dicte à son retour ce que je pense. Voilà pourquoi je dis ne pas être vraiment l'auteur de mes livres.« Serres 2014, S.103-104.

162 Serres führt seinen philosophischen Stil auf die Tradition mancher französischer und auf französisch schreibender Autoren zurück, die in Form von Erzählungen, d. h. mittels einer literarischen Sprache ihre philosophische Inhalte hervorbringen. Vgl. »Wo doch Platon schon nicht die Ammengeschichten verabscheut, noch die Mythen oder die Literatur; und Montagne, Pascal, Leibniz – der meist in französischer Sprache schreibt – und Diderot zögern niemals angesichts dieser gleichzeitig klaren und dunklen Inhalte. [...] Der Gipfel der Philosophie kann in einer kleinen Erzählung stecken.« Serres 2008, S.42, sowie »[Montaigne] conduit devant son *moi* qu'il peint cent figures qui l'incarnent et qui vivifient autant de concepts en les nettoyant de leur abstraction.« Serres 2015a, S.43, Hervorhebung im Original. Vgl. auch »In mancher Hinsicht scheint mir eine gut erzählte Geschichte mindestens ebensoviel Philosophie zu enthalten wie eine Philosophie, die man mit diesem fachsprachlichen Aufwand ausdrückt.« Serres 2008, S.41, sowie »Nous n'existerions point, nous n'évoluerions pas, nous apprendrions peu, penserions-nous enfin sans la littérature qui invente des vivants possibles et contingents, qui nous entraîne donc à penser, comme font l'Univers et la vie? Précède-t-elle, alors, la philosophie?« Serres 2015a, S.41-42.

163 Vgl. Serres, Michel: *Darwin, Bonaparte et le Samaritain: Une philosophie de l'histoire*. Paris: Le Pommier 2016 (=Essai Le Pommier!).

164 Die Figur des Hermes, des Boten, fasst eine fünf-bändige Serie zusammen, in welcher Serres seine Kommunikationstheorie artikuliert. Vgl. Serres, Michel: *Hermès I, la communication* 1968, *Hermès II, l'interférence* 1972, *Hermès III, la traduction* 1974, *Hermès IV: la distribution* 1977, *Hermès V, le passage du nord-ouest* 1980. Alle Bände erschienen in der Éditions de Minuit (=Collection »critique«).

165 Vgl. »C'est ce moment-là de l'histoire que je tente de saisir en créant un personnage ou en m'emparant d'un personnage existant dont je reconfigure le récit.« Serres 2014, S.90.

166 Die Figur des Parasiten fungiert in mehreren Texten Serres' als Operator, mit dessen Hilfe der Philosoph das Rauschen als ein Grundprinzip der Kommunikation denkt und erforscht. Vgl. vor allem Serres, Michel: *Le Parasite*. Paris: Grasset, 1980.

Objekte (die Statuen¹⁶⁷, der Gnomon¹⁶⁸) und manchmal abstrakte Wortkonstruktionen, die (Quasi-)Subjekte nachahmen (Le Tiers-instruit¹⁶⁹): Sie initiieren Forschungsmöglichkeiten, um diffuse Grenzgebiete zu erkunden. Darüber hinaus sind sie auch mit mehr-als-humane Sinnlichkeit und Wirkungsmacht ausgestattet. Als selbstständige Nicht-Subjekte gehen sie Problemen, für die es noch keine Bibliografie gibt, nach¹⁷⁰. Sie verkörpern keine Konzepte, ihre Wesensart ist präkonzeptuell, sie agieren, bevor sie sprachlich gefasst werden: Sie entdecken erst den Text – sie *sind* mehr-als-Texte. Als solche ist ihre Funktion das Unbekannte *lesbar* zu machen. Nicht selten entfaltet sich diese Lesbarkeit in der literarischen Sprache einer Fabel, einer Geschichte.

Die Figuren Serres' sind konkrete Ereignisse. In diesem Zusammenhang ist das Abstrakte immer in eine Singularität übersetzt. Im Denken Serres' ersetzt das Singuläre das Konzeptuelle¹⁷¹: Seine Konzepte sind Figuren¹⁷². Eine Figur ist kein Modell, sondern ein Ereignis – das Beispiel einer einzigartigen Erfahrung. Sie ist zwar ähnlich einer literarischen Figur, die nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern diese Geschichte *wird*, jedoch ist sie auch kein oder nicht *nur ein* Individuum. Ihre Konkretheit artikuliert sich in ihrer Fähigkeit, das Generelle und das Spezifische, das Globale und das Lokale, das Abstrakte und das Konkrete

167 Vgl. Serres, Michel: *Statues. Le second livre des fondations*. Paris: François Bourin 1987. Serres baut das Buch auf die etymologische Nachbarschaft zwischen *episteme* (altgriechisch für Wissen) und *epistema* (Grab[stein]) auf, womit er seine Hypothese über die anthropologischen, mit dem Ritual des Todes verschränkten Fundamente der Wissenschaften entfaltet. Vgl. Abschnitt »*Episteme*« in dieser Arbeit.

168 Vgl. Abschnitt »Gnomon. Ein theoretisches Objekt« in dieser Arbeit.

169 *Le Tiers-instruit* ist eine weitere Figur der Relation, welche mit ihrem Status eines *Zwischenwesens* – zwischen zwei räumlichen oder kategorischen Instanzen – Veränderungen und Neuorientierungen initiieren kann. Serres beschreibt den *belesenen Dritten* (auf Deutsch als »Troubadour des Wissens« übersetzt) als »[s]ource ou échangeur de sens, relativisant à jamais la gauche, la droite et la terre d'où sortent les directions, il a intégré un compas dans son corps liquide.« Vgl. Serres, Michel: *Le Tiers-Instruit*. Paris: François Bourin 1991, S.27.

170 Vgl. »Je me confronte avec des choses que je ne connais pas. [...] Chaque fois que j'attaque un problème, ce problème est sans bibliographie.« Serres 2014, 96-97.

171 Vgl. »[T]out mes livres sont constitués comme les livre d'anatomie d'aujourd'hui: ils ne contiennent pas des concepts, mais des singularités. Il y a là deux manières totalement différentes de penser: d'un côté le concept, de l'autre la singularité. [...] [L]a philosophie grecque a inventé le concept. Et le concept, c'est une économie de pensée. En disant »cercle«, on n'est plus obligé de citer la totalité des ronds de l'Univers. Cela fait une économie formidable! [...] On dit »la beauté«, cela fait une économie. C'est la vertu du concept: gagner du temps.« Serres 2014, S.83. Und wenn Serres doch Konzepte hervorbringt, widmen sie sich »dem Banalen, dem Winzigen, dem Singulären«. Vgl. »Ma philosophie est une philosophie de la contingence, de l'événement. Et les concepts dont je traite sont des choses banales, minuscules, singulières. Ou des événements.« Serres 2014, S.85, meine Hervorhebung.

172 Vgl. »Serres rejects the abstract, universal concepts of declarative thinking. Yet it is also true that he employs many concepts in his own writing. [...] What is it about Serres's concepts that makes them different and, from our point of view, makes them interesting? The answer, in short, is that his concepts are characters.« Watkin 2020, S.188.

zu verbinden – ein Vorgang, den Serres *Synthese* nennt. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass diese Synthese (Serres hebt dennoch seine Bevorzugung des Terminus *Syrrhese* hervor¹⁷³) keine Abstraktion, sondern eine Konkretetheit ist, die mittels seiner Figuren artikuliert wird¹⁷⁴. Die Eigenart und Einzigartigkeit der Figuren kann also eine ganze Welt *synthetisieren* oder/und sogar initiieren: »[S]ingulier, original, unique en son genre, marginal même si l'on veut, inattendu en tout cas, un personnage concentre, à soi seul, tout un monde, *le synthétise* et souvent le commence«¹⁷⁵. Die Synthese – als Vorgang und Wesensart der Figuren – äußert sich auch in ihrem generativen Vermögen: als die Summe einer Spezies, einer Kategorie, einer Form¹⁷⁶ – als ihre Genera¹⁷⁷ – fungierend.

Die Klassifizierung der Figuren Serres' ist nicht eindeutig. Der Philosoph verwendet selbst sowohl die Bezeichnung *personnages* als auch *figures*, dabei differenziert er keine spezifischen Merkmale bei ihrem Gebrauch. Wie bereits beobachtet, positioniert Serres seine Figuren im Rahmen der Interviews mit Bruno Latour in der Nähe der Begriffspersonen von Deleuze und Guattari – auf französisch *personnages conceptuels* – und entsprechend nimmt er die Bezeichnung *personnages* in seine Arbeit auf. Auch wenn er sich im zweiten Interviewband von der Verwandtschaft mit den Begriffspersonen distanziert, definiert er jedoch nach wie vor seine Figuren als *personnages*. Der Begriff *figures* kommt erst in Serres' Buch »Le Gauchet boiteux« auf (und wird den *personnages* gleichgesetzt), in welchem der Philosoph seiner *figures de la pensée*¹⁷⁸ Revue passieren lässt. Dort wird auch die Vielfalt der

173 Vgl. »Libérée de sa gangue de cristallisation conceptuelle, explosive et vive, j'allais dire évaporée, la synthèse – décidément, je préfère le terme de syrrhèse, qui désigne un confluent de flux, oui, une confusion«. Serres 2015a, S.256-257. Vgl. auch »Was ich zu formen, zusammensetzen, zu fördern suche – ich finde nicht das richtige Wort –, ist eine Syrrhese und nicht ein System, ein mobiler Zusammenfluss von Strömen.« Serres 2008, S.182.

174 Vgl. »Jadis et naguère, l'idée se réduisait à l'abstrait en éliminant le concret, alors que la figure ou le personnage, en tant que symboles, sommes, synthèses, intégrales singulières, conservent l'abstrait, certes, mais y allient les choses du monde et la vie dans sa chair. [...] Paradoxe: par le virtuel, retrouvons-nous le concret? En cette figure, en ce personnage, *concrets*, beaucoup de choses *croissent ensemble*.« Serres 2015a, S.119-120, Hervorhebung im Original.

175 Serres 2015a, S.53, meine Hervorhebung.

176 Vgl. »[U]n personnage représente donc aussi une espèce, une catégorie, une forme, un état d'équilibre légèrement déséquilibré parmi le devenir aléatoire, bref, un universel, en tant que *spécimen*.« Serres 2015a, S.54, Hervorhebung im Original.

177 Watkin erläutert: »These genera operate at one remove from the specific figures, and several figures participate in any given figural genus. [...] In grouping figures in this way the claim is not that they are identical, but that they share enough recognisable similarity to be meaningfully considered as belonging to the same family. Nor is the grouping intended to imply rigidly invariant structures common to the figures in a particular group.« Watkin 2020, S.380. Vgl. auch: »Their names are indicative not dogmatic; they could well be labeled otherwise.« Watkin 2020, S.381.

178 Vgl. »The term [...] ›figures de la pensée‹ was a pre-release subtitle for the 2015 *Le Gauchet boiteux*, eventually published with the changed subtitle [...] ›puissance de la pensée‹.« Watkin 2020, S.22, Hervorhebung im Original.

früher nur als *Charaktere* betrachteten Figuren hervorgebracht. In seiner gründlichen Einführung in das Werk Serres' (bislang die ausführlichste), liest Watkin acht Eigenschaften der Denkfiguren Serres' in »Le Gauchet boiteux« heraus¹⁷⁹: Zunächst sind sie Operatoren und führen »series of operations that are performed repeatedly, always in new contexts and on different information«¹⁸⁰ aus. Zweitens: »figures of thought are a natural phenomenon, not imagines *ex nihilo* by the philosopher and no mere cultural artefact«¹⁸¹. Drittens, sie sind Erfindungen: »In Serres' language, they are ›ramifications‹ [...] that cannot be reduced to predictable outworkings of what preceded them«¹⁸². In der vierten Eigenschaft artikuliert sich die haptische Beschaffenheit der Figuren – sie sind nicht immer Produkte des Geistes, sondern sind *im* und *durch* den Körper übermittelt – »[f]igures transgress the dichotomy of mind and body, *sculpting* the latter as they occupy the former«¹⁸³. Fünftens sind die Figuren Serres' literarisch, jedoch nicht weniger real und lebendig: Sie entwickeln sich *mit* und *in* der Zeit (die länger dauert als eine nur menschliche)¹⁸⁴. Die sechste Eigenschaft betrifft die Eigennamen der Figuren. Wie bereits erwähnt, arbeitet Serres sowohl mit historischen Figuren als auch mythologischen Protagonisten und nicht zuletzt mit literarischen Charakteren¹⁸⁵. Das ist die Eigenschaft, welche die Wirkungsmacht der Figuren Serres' am intensivsten hervorhebt. Watkin macht sowohl auf ihre Fähigkeit, diverse Charakteristika und Zustände zu *synthetisieren*, als auch auf ihre performative Kraft aufmerksam:

»[T]hey draw together the general and the individual, in one more instance of Serres's distinctive account of the complementary of the local and the global. Such figures are superior to abstract ideas in Serres's eyes not only because they better represent the truth of ideas than ideas themselves. [...] Serres's figures [...] are *not merely descriptive but also performative, not only merely mimetic but also participatory*.«¹⁸⁶

179 Vgl. Abschnitt »Figures of Thought« in Watkin 2020, S.22-26.

180 Watkin 2020, S.22.

181 Watkin 2020, S.23, Hervorhebung im Original.

182 Watkin 2020, S.23.

183 Watkin 2020, S.23, meine Hervorhebung.

184 Vgl. »Les grands écrivains créent ces figures et les font vivre, d'une existence parfois plus longue que la nôtre, au moins dans le virtuel d'une expérience indispensable à nos métamorphoses éducatives.« Serres 2015a, S.41. Eine Aussage, die auf Kafkas Odradek auf zweifache Weise zutrifft: Einerseits ist Odradek ein von Kafka erfundenes Objekt (oder *personnage*) und andererseits – in der Wirklichkeit der Erzählung – überdauert es die Lebensspanne des Hausvaters.

185 Ein Beispiel für Figuren, die aus einer literarischen Vorlage entwickelt wurden, sind Harlekin und Pierrot, die in vielen Texten Serres' vorkommen und das Wechselspiel zwischen Vielfalt und Synthese, Rauschen und Stille materialisieren.

186 Watkin 2020, S.24-25, meine Hervorhebung.

Diese sechste Figur-Kategorie bezeichnet Watkin als »character-concepts«¹⁸⁷. Somit arbeitet er einen dezidierten Unterschied zu den Begriffspersonen – *conceptual personae* – von Deleuze und Guattari heraus¹⁸⁸, indem er postuliert, dass, im Gegensatz zu der Auffassung der beiden Philosophen, Serres' Konzepte *Figuren* sind¹⁸⁹. Daran anschließend hebt Watkin als die siebte Eigenschaft der Figuren Serres' ihre Fähigkeit, als Synthesen zu operieren, hervor: »While remainig unique they can draw together and communicate a world«¹⁹⁰. Das achte und letzte Merkmal betont das Ausmaß der Figuren, das sich jenseits der abstrakten Ideen ausstreckt – ihr Vermögen konkret (und *sprudelnd*) Erkenntnisse zu produzieren: »Figures are the living, *effervescent* forms from which abstract concepts are a pale residue. Abstract concepts always arrive late to the party, when figures have been operating pre-theoretically for some time already«¹⁹¹.

187 Vgl. die Abschnitte »Character-concepts« in Watkin 2020, S.189-192. Darüber hinaus bietet Watkin einen Überblick über die in der gegenwärtigen Forschung kursierenden Bezeichnungen der Figuren Serres': »Classifying Serres's characters is no easy task. Even deciding what to name them is contentious. Christiane Frémont calls them ›conceptual characters‹, ›figures or objects‹ and ›mediators who circulate and act in their space of thought‹. Pierpaolo Antonello prefers ›heuristic operators‹ or ›philosophical characters‹. Marianne Durand-Lacaze goes with ›conceptual characters‹ [...] and ›character-concepts‹ [...]. for William Paulson they are ›figures‹, Pierre-Marc Gendron calls them ›figures‹ and ›characters‹ [...], and Christian Godin calls them ›types‹.« Vgl. Watkin: »Classifying Serres' characters« in Watkin 2020, S.192-196, hier S.192.

188 Vgl. Abschnitt »Serres's character-concepts and Deleuze und Guattari's conceptual personae« in Watkin 2020, S.197-199.

189 Vgl. »[Serres's] concepts are characters.« Watkin 2020, S.188.

190 Watkin 2020, S.25.

191 Watkin 2020, S.25, meine Hervorhebung.

5. Denken mit Tier-Figuren

Tiere als Figuren der Forschung verfügen über Möglichkeiten, die nicht selten den Bereich des Fiktiven, des Fabulativen tangieren. Die disziplinäre Unschärfe, die durch ihre Präsenz hervorgebracht wird, erschließt sich nicht (immer nur) als verwirrend, sondern auch als eine produktive, mit mehr als nur menschlichen Möglichkeiten bereicherte Forschungsstrategie. Tierfiguren überschreiten mit Leichtigkeit und Imagination die Grenzen der Logik und des Normativen. Sie nehmen teil an Methoden, illustrieren Forschungsfragen, überwinden Probleme, helfen das *Andere* zu denken. Nicht selten werden sie literarischen Texten entnommen – dieser Umstand macht sie nicht weniger wirklich für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand.

Foucault liest Borges

In diesem Zusammenhang ist das im Vorwort zu »Die Ordnung der Dinge«¹ von Michel Foucault vorkommende, die aus einer »gewissen chinesischen Enzyklopädie«² entnommene Taxonomie seltsamer Tiere, eines der prominentesten Beispiele. Borges' Tierordnung³, welche »unsere tausendjährige Handhabung des *Gleichen* und des *Anderen* (*du Même et de l'Autre*) schwanken läßt und in Unruhe versetzt [...], erreicht [...] die Grenzen unseres Denkens«⁴. Foucault fragt: »Was ist eigentlich für uns unmöglich zu denken? Um welche Unmöglichkeit handelt es sich?«⁵ und formuliert die Problematik als eine räumliche: In der Taxonomie geht es nicht um eine Auflistung unmöglicher Tiere – Mischwesen oder imaginärer Figuren, die mit ihrer Unwahrscheinlichkeit die Liste kategorisch infrage stellen. Alle Tierarten sind durchaus wirklich – auch diejenige, die einer literarischen und mythologischen Systematik (Fabeltiere, Sirenen) angehören. Als problematisch erweist sich vielmehr der »leere Raum, [in den sich] das ganze eingeschaltete Weiße einschliche, das die

1 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge* [Übersetzung: Ulrich Köppen]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1971 [1966] (=stw 96), S.17-28.

2 Vgl. Jorge Luis Borges: »Die analytische Sprache John Wilkins'« In: Borges, Jorge Luis/Manguel, Alberto: *Im Labyrinth* [Übersetzung: Karl August Horst, Gisbert Haefs, Curt Meyer-Clason, Chris Hirte]. München: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (=50632), S.204-208, hier S.206.

3 Vgl. »a) dem Kaiser gehörige, b) einbalsamierte, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) streunende Hunde, h) in diese Einteilung aufgenommene, i) die sich wie toll gebärden, j) unzählbare, k) mit feinstem Kamelhaarpinsel gezeichnete, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.« Borges 2003, S.206-207.

4 Foucault 1971, S.17, Hervorhebung im Original.

5 Foucault 1971, S.17.

Lebewesen voneinander *trennt*«⁶. Dieser Raum ist womöglich weder eine weiße, noch eine leere Fläche, sondern, von den Borges'schen Tieren überrascht, erschließt er sich wie »ein bestimmter Riß in der Ordnung der Dinge«⁷. (»Das Tier ist ein Messer im Raum.«⁸) Das räumliche Problem umfasst also die Worte, welche die Dinge – die *Tiere* – bezeichnen. Das Wort verliert in dieser Aufzählung seinen Ort: »Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten«⁹. Das heißt, ein gemeinsamer Raum, wo die aufgelisteten Tiere zusammentreffen können ist nur »in der immateriellen Stimme, die ihre Aufzählung vollzieht, [oder] auf der *Buchseite, die sie wiedergibt*«¹⁰, möglich. Die in der chinesischen Enzyklopädie vorkommende Tiere, so Foucault, »führen [...] zu einem raumlosen Denken, zu obdachlosen Wörtern und Kategorien«¹¹, zu einer »Ortlosigkeit der Sprache«¹². Es sei denn, es wird ein ganz anderer Raum betreten – einer, der nicht einer west-europäischen Kultur zuzuordnen ist.

»So gäbe es am anderen Ende der von uns bewohnten Welt eine Kultur, die völlig der Aufteilung der Ausdehnung geweiht ist, die aber die Ausbreitung der Lebewesen in keinem der Räume verteilte, in denen wir die Möglichkeit haben zu benennen, zu sprechen und zu denken.«¹³

In seinem Buch »Von Landschaft leben oder das Ungedachte der Vernunft« verweist der Philosoph und Sinologe François Jullien auf die Bedeutung des chinesischen Worts für Landschaft, das »ein Korrelat von Gegensätzen«¹⁴ hervorbringt. Buchstäblich lässt es sich als »Berg(e) – Gewässer/ Berg(e) – Fluss (Flüsse)« übersetzen. Somit bringt das Wort das zusammen, was als räumlich undenkbar in einer westlichen Tradition empfunden wird:

»China zeigt uns einen ganz anderen Zugang zu dem, was wir in Europa ›Landschaft‹ nennen. Dieser unterscheidet sich radikal von dem semantischen Feld von Ausdehnung, Aussicht/ Ansicht und

6 Foucault 1971, S.18, Hervorhebung im Original.

7 Foucault 1971, S.26.

8 Vgl. Thomas Ballhausen: »Konjunktionen«. In: Peytchinska, Elena/ Ballhausen, Thomas: *Fauna. Sprachkunst und die neue Ordnung imaginärer Tiere/Language Arts and the New Order of Imaginary Animals*. Berlin: Walter De Gruyter 2018 (=Edition Angewandte), S.252.

9 Foucault 1971, S.18.

10 Foucault 1971, S.18, meine Hervorhebung.

11 Foucault 1971, S.21.

12 Foucault 1971, S.18.

13 Foucault 1971, S.21.

14 Jullien, François: *Von Landschaft leben oder das Ungedachte der Vernunft* [Übersetzung: Erwin Landrichter]. Berlin: Matthes & Setz 2016 [2014], S.36.

Abschnitt/Ausschnitt. Chinesisch sagt man ›Berg(e) – Gewässer‹ *shan shui* [...] oder ›Berg(e) – Fluss (Flüsse)‹, *shan chuan* [...]. Der Terminus stammt aus der Antike, hat im modernen Chinesisch aber genau dieselbe Gültigkeit. [...] Die Chinesen haben sich diesbezüglich ebenso wenig Fragen gestellt, wie wir in Europa über die Stichhaltigkeit unserer Auffassung von ›Landschaft‹. Nun ist deren Landschaft nicht als ein Teil des Landes, das sich einem Beobachter bietet, gedacht, sondern als ein Korrelat von Gegensätzen, von ›Bergen‹ und ›Gewässern‹.«¹⁵

Die Unmöglichkeit, »einen gemeinsamen Ort zu definieren«¹⁶, wo »das ›Gemeinsame‹ des Ortes und des Namens«¹⁷ zu finden ist, bezeichnet Foucault als *Heterotopie*. »In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind.«¹⁸ Daniel Defert beobachtet zwei unterschiedliche Verwendungen des Begriffs: Zunächst in Zusammenhang mit Borges' Taxonomie im Vorwort zu »Die Ordnung der Dinge«, in welchem »Foucault [Heterotopie] in einen Gegensatz zu ›Utopie‹, das etymologisch [...] Nichtort bedeutet, [stellt]«¹⁹. Defert erläutert weiter: »Da Utopien von einem Ort berichten, den es nicht gibt, entfalten sie sich in einem imaginären Raum [...]. Die von Borges erfundene Liste *wirft die Wörter dagegen auf sich selbst zurück*«²⁰. Defert fasst diese Deutung von Heterotopie zusammen: »Daher sind Utopie und Heterotopie zwei Diskursmodalitäten, die der gewöhnlichen Erfahrung widersprechen. Die Utopie entfaltet sich an einem Nichtort des Raumes, die Heterotopie an einem Nichtort der Sprache.«²¹ Im Gegensatz dazu positioniert sich Foucault zum Begriff der Heterotopie im Rahmen des Radiovortrags am 7. Dezember 1966 folgendermaßen:

»Ich träume nun von einer Wissenschaft – und ich sage ausdrücklich Wissenschaft –, deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Bezeichnung nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume.«²²

15 Jullien 2016, S.36, Hervorhebung im Original.

16 Foucault 1971, S.20.

17 Foucault 1971, S.21.

18 Michel Foucault: »Die Heterotopien«. In: Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag 2013 [2004], S.7-22, hier S.14.

19 Defert, Daniel: »Raum zum Hören«. In: Foucault 2013, S.67-92, hier S.74.

20 Defert 2013, S.74, meine Hervorhebung.

21 Defert 2013, S.75.

22 Foucault 2013, S.11.

In gewisser Weise ist das die konsequente Fortsetzung des im Vorwort zu »Die Ordnung der Dinge« von Foucault formulierten Vorhabens²³: »Es handelt sich [...] um eine Untersuchung, in der man sich bemüht festzustellen, von wo aus Erkenntnisse und Theorien möglich gewesen sind, nach welchem Ordnungsraum das Wissen sich konstituiert hat«²⁴. Defert kommentiert: »In seinem Radiovortrag [...] gebraucht Foucault den Begriff der Heterotopie ganz anders. Zunächst einmal resultiert er nicht aus einer Analyse von Diskursen, sondern von Räumen«²⁵. Nicht zuletzt handelt es sich bei der zweiten Verwendung des Begriffs um das *Andere* der sozialen Funktion des Räumlichen.

Foucault lehnt die Wirklichkeit des Papierblatts ab, welche die Borges'sche Aufzählung zu aufnehmen vermag:

»Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Blatt Papier. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden, *porösen* Gebieten.«²⁶

Für Foucault ist das Papierblatt also der *Umstand* oder das *Ereignis*, wo die Sprache seinen Ort und die Worte ihr Dach verlieren. Das Weiße ist kein Abstand, sondern eine Raumfaltung. Es *ist* weder eine räumliche Homogenität, noch *repräsentiert* es eine solche. Die von den Borges'schen Tieren hervorgebrachte wissenschaftliche Fragestellung der Ordnung nimmt auch diejenige der Fiktion in sich auf: Die Tierfiguren falten die literarische Ordnung in die wissenschaftliche ein. Das Papierblatt ist gerade die Faltung, welche die Nachbarschaft der disparaten Kategorien möglich macht. Auf der weißen Oberfläche *spielt* jedes Borges'sche Tier *im* und faltet seinen eigenen Raum. »Mit diesem Spielzug tritt das Tier in eine neue Wirklichkeit ein«²⁷. Die Tiere Borges' bringen die *konkrete* Wirklichkeit des Papierblatts hervor.

23 Foucault bezieht sich hier auf seine Analyse des sich seit dem sechzehnten Jahrhundert entfaltenden Verhältnisses zwischen den Worten und den Dingen.

24 Foucault 1971, S.24.

25 Defert 2013, S.75.

26 Foucault 2013, S.9-10, meine Hervorhebung.

27 Ballhausen 2018, S.248.

Deleuze: *A comme animal*

Dass Tiere ein Territorium besitzen bzw. Territorien hervorbringen und überschreiten, bespricht auch Gilles Deleuze im Interview-Film »L'Abécédaire de Gilles Deleuze«²⁸. Rosi Braidotti, die sich intensiv mit dem einflussreichen Konzept des *Tier-Werdens* von Deleuze und Guattari auseinandersetzt und welche sie (neben dem nomadologischen Konzept der Philosophen) als Basis ihrer Auffassung der nomadischen Subjektivität einarbeitet, verweist auf die Verbindung zwischen Tier und Territorium: »[Th]e strength of animals lies precisely in not being-one which is expressed in their attachment to and interdependence on a territory. [...] Like artists, animals mark their territory physically, by colour, sound or marking/framing«²⁹. Braidotti verfolgt darüber hinaus Deleuzes und Guattaris Analyse von Kafkas »Die Verwandlung«, worin die Philosophen das Aufbrechen vom Territorium im Rahmen der *Deterritorialisation* – »a full theory of the becoming-animal«³⁰ – auffassen: »The becoming-animal entails movements, vibrations, and threshold-crossings. The becoming is a question of connections, alliances, symbiosis: it is a question of multiplicity.«³¹ In »A comme animal« arbeitet Deleuze eine enge Verbindung zwischen Tier und Sprache/Schreiben heraus. Der Philosoph erläutert, dass die Tätigkeit einer schreibenden Person ist die Sprache an ihre Grenzen zu treiben (»écrire c'est forcement pousser le langage [...] jusqu'à une certaine limite«³²). Diese Grenzen markieren das, was die Sprache vom Klang (oder Zeichen) des Tiers trennt. Schreiben sei für Deleuze, so Braidotti, eine Tätigkeit des Tier-Werdens³³:

»Becoming-animal«, for instance is related by Deleuze to a certain approach to writing, to the productions of texts like Kafka's or Woolf's, where the human-centred world view is shattered by other

28 Vgl. »A comme animal« In: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze. Avec Claire Parnet*. Produit et réalisé par Pierre-André Boutang. Paris: Editions Montparnasse 2004.

29 Braidotti 2002, S.133. Vgl. auch »[I]nsects buzz and make all sort of sounds; upper primates practically talk (just ask Jane Goodall); cats, wolves and dogs mark the lands with bodily fluids of their own production, dogs bark and howl in pain and desire. They are immanent to their gestures aimed at coping with needs and environments. In the process of recognizing, coding and coping they transcend their sheer animality, joining up with the human in the effort of expressing, inhabiting and protecting their territory.« Braidotti 2002, S.133.

30 Braidotti 2002, S.163.

31 Braidotti 2002, S.163. Vgl. auch »The deterritorialization process results in the relocation of what used to be called difference and of the dialectical relationship between self and others.« Braidotti 2011b, S.15.

32 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* 2004, 00:20:23-00:20:35.

33 Vgl. »[W]riting is for Deleuze a sort of becoming animal.« Braidotti 2002, S.126.

affects, other types of sensibility [...]. It is about affinities and the capacity both to sustain and generate inter-connectedness.«³⁴

Die *tierische* Geste des Schreibens – nicht nur im Klang/Wort enthalten, sondern sich auch mit der (Tier-)Linie, die verschoben und/oder überschritten wird, erschließend – würde bedeuten, »sich vom ungezähmten Denken ergreifen zu lassen«³⁵.

Michel Serres: der Zitterrochen

Tierfiguren sind in der Arbeit Michel Serres' ein beliebtes Stilmittel, um theoretisch zu operieren und Erkenntnisse hervorzubringen. Der Parasit – selbst ein Tier (als auch Rolle und Rauschen)³⁶ – entfaltet sich in den Text-Rhythmus der Fabeln, in welchen Tiere Informationsprobleme lösen oder auch verursachen. Im Rahmen der von Serres im »Parasit« entfalteten Informationstheorie ist eine Trennung zwischen *menschlich* und *nicht-menschlich* nicht von Bedeutung. Die vier Grundprinzipien der Informationsübertragung – empfangen, aussenden, speichern, verarbeiten – betreffen nicht nur alles Lebendige, sondern sind Basis-eigenschaften aller Materie: »Bacteria, fungus, whale, sequoia – we do not know any life of which we cannot say that it emits information, receives it, stores it and processes it«³⁷. In einer Anmerkung erläutert Serres seinen besonderen Zugang, der im Gegensatz zum gängigen Informationsverständnis, jenseits des nur Menschlichen und Technischen greift: »Emitting, receiving, storing and processing information traditionally only applies to our

34 Braidotti 2002, S.8. Braidotti erläutert darüber hinaus, dass Tiere für Deleuze seien »neither functional to teleological systems of classification, nor are they about metaphors: they are rather about metamorphoses.« Braidotti 2002, 126. Nicht zuletzt fordert Deleuze ein Tier-Verhältnis und nicht ein menschliches Verhältnis zum Tier ein: »Deleuze's problem consequently is how to engage in an animal relationship with animals – the ways hunters do and anthropologists do not.« Braidotti 2002, S.121. Deleuze und Guattari postulieren ihr Konzept des Tier-Werdens als eine Faszination für das Außen. Dieses Außen erschließt sich für sie jedoch nur durch die Erfahrung der Vielheit – eine solche verkörpere zum Beispiel ein Wolfsrudel. »A becoming-animal always involves a pack, a band, a population, a peopling, in short, a multiplicity. [...] »We do not become animal without a fascination for the pack, for multiplicity. A fascination for the outside?« Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* [Übersetzung: Brian Massumi]. Minneapolis: University of Minnesota Press 2020 [1980], S.239-240. Auch Braidotti unterstreicht das Tier-Werden als eine Vielfalt: »The becoming-animal functions accordingly through constant mutations, affects and relations.« Braidotti 2002, S.135.

35 Ballhausen, Thomas: »L'Abécédaire de Gilles Deleuze von Claire Parnet, Pierre-André Boutang und Michael Pamart«. In: *Medienimpulse*, Nr.1 (Jg.50) 2012, S.5. <https://doi.org/10.21243/mi-01-12-20> [zuletzt aufgerufen am 28.08.2022].

36 Serres bezeichnet den Parasiten als »gleichzeitig Rolle, Tier und Rauschen«. Vgl. Serres 2008, S.114.

37 Serres 2017a, S.13.

memory or the functioning of computers«³⁸. Für Serres ist Materie nicht nur *hart*, solide, greifbar, sondern auch *weich* und durchaus fähig, sich in Verknüpfungen, Übertragungen, Relationen zu manifestieren.

»Information circulates through the inert, living and human world, where everything and everyone emits it, receives it, exchanges it, conserves it and processes it. [...] This means that all things express, in some way, other things and the world; all things conspire and consent to it. All things, in some way, perceive – see, write, read – just like us.«³⁹

Nun sind bei Serres Tiere – wie Worte – *Software*, in der »das künstliche Gedächtnis der Sprache«⁴⁰ programmiert ist. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist der Zitterrochen. Im platonischen Dialog »Menon«⁴¹ vergleicht der überwältigte Protagonist seinen Gesprächspartner Sokrates mit dem elektrischen⁴² Seefisch:

»MENON: O, Sokrates, ich habe schon gehört, ehe ich noch mit dir zusammengekommen bin, daß du allemal nichts als selbst in Verwirrung bist und auch andere in Verwirrung bringst. Auch jetzt kommt mir vor, daß du mich bezauberst und mir etwas antust und mich offenbar besprichst, daß ich voll Verwirrung geworden bin, und du dünkst mich vollkommen, wenn ich auch etwas scherzen darf, in der Gestalt und auch sonst, jenem breiten Seefisch, dem Zitterrochen, zu gleichen. Denn auch dieser macht jeden, der ihm nahekommt und ihn berührt, erstarren. [...] Denn in der Tat, an Seele und Leib bin ich erstarrt und weiß dir nichts zu antworten.«⁴³

Es handelt sich hier um den verwirrten und verwirrenden Sokrates, der, wie Pierre Hadot uns daran erinnert, so extravagant und unberechenbar ist, dass er sich keiner Kategorie fügt und darüber hinaus selbst als *atopos* (der auch nur Aporien hervorzubringen weiß) bezeichnet: »Socrate est impossible à classer. On ne peut le comparer à aucun autre homme [...]. *Il est atopos*: étrange, extravagant, absurde, inclassable, déroutant. Dans le *Théétète*, So-

38 Serres 2017a, S.20.

39 Serres 2017a, S.15, meine Hervorhebung.

40 Serres 2017a, S.150. Vgl. auch Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

41 Platon: »Menon«. In: Platon: *Sämtliche Werke, Band 1*, Herausgegeben von Ursula Wolf [Übersetzung: Friedrich Schleiermacher]. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2004 (=Rowohlt Enzyklopädie), S.453-500.

42 Vgl. »Zitterrochen verfügen über ein elektrisches Organ (Elektroplax) aus umgewandelten Muskeln, mit dessen Hilfe sie Beutefische durch elektrische Entladungen lähmen können.« In: <https://de.wikipedia.org/wiki/Zitterrochen> [zuletzt aufgerufen am 12.08.22]. Vgl. auch »Den Schlag bei der Berührung mit dem Tier betrachten wir heute als elektrochemisches Phänomen.« Serres 1994, S.149.

43 Platon 2004, S.470-471.

crate dira de lui-même: ›Je suis totalement déroutant (*atopos*) et je ne crée que de *l'aporia* (de la perplexité)‹⁴⁴. Sokrates besitzt keinen Ort, das heißt, auch sein Blick ist nicht an einen Platz gebunden. Es ist womöglich der Mangel an fixiertem Standpunkt, was verwirrend ist und was Sokrates verwirrt. Und somit auch das Tier, dem der Denker gleicht. Deshalb ist Sokrates als theoretische Figur sowohl eine, die gleichzeitig *théorique* und *théorétique* ist⁴⁵: Die ortlosen und folglich multiplen Blick-Standpunkte und -Richtungen bringen (auch abstrakte) Erkenntnisse hervor. Mit seiner Antwort aktiviert Sokrates eine andere Ebene der Tierspezies Zitterrochen – nämlich das Tier-Wort als Code, welchen Serres zu entschlüsseln vermag.

›SOKRATES: Schlau bist du, Menon, und hättest mich beinahe überlistet. [...] Ich weiß wohl, weshalb du mich so abgebildet hast. [...] Damit ich dich wieder abbilden möchte. Ich weiß das von allen Schönen, daß sie gern mögen abgebildet werden. Denn es gereicht ihnen zum Ruhme, weil auch die Bilder der Schönen, meine ich, schön sind. Aber ich werde dich nicht wieder abbilden. Ist nun dein Zitterrochen selbst auch erstarrt, wenn er andere erstarren macht, dann gleiche ich ihm; wenn aber nicht, dann nicht. Denn keineswegs bin ich etwas selbst in Ordnung, wenn ich die andern in Verwirrung bringe; sondern auf alle Weise bin ich selbst auch in Verwirrung und ziehe nur so die andern mit hinein.‹⁴⁶

Serres beobachtet die komplexe etymologische Textur des Wortes: Zunächst die lateinische Wurzel – auf Französisch heißt der Fisch *torpille*, auf Lateinisch *torpedo*⁴⁷. »Dieser Fisch heißt so, weil er uns nicht in den Stupor, sondern in den Torpor versetzt. Wer ihn berührt, dem schwinden die Sinne, der scheint einzuschlafen.«⁴⁸ Serres wendet sich den griechischen Ursprüngen der Tierbezeichnung zu, die »den Namen *narké* trägt, der ihn mit der Narkose und unseren Narkotika in Verbindung bringt«⁴⁹. Die etymologische Textur des Zitterrochens entfaltet sich weiter. Sokrates verweigert es, auf die von Menon vorgeführte metaphorische Geste zu antworten – »Ich weiß das von allen Schönen, daß sie gern mögen

44 Hadot 1995, S.57, Hervorhebung im Original.

45 Vgl. Hadot 1995, S.128-129, sowie Abschnitt »Von *Theoria* zu Theorie« in dieser Arbeit.

46 Platon 2004, S.471.

47 Vgl. Anmerkung des Übersetzers [Horst Brühmann]. Serres 1994, S.149, Hervorhebung im Original.

48 Serres 1994, S.149. Vgl. auch die Anmerkung des Übersetzers: »Stupor: Körperliche und geistige Regungslosigkeit bei wachem Bewußtsein. Torpor: Benommenheit.« Serres 1994, S.149, Hervorhebung im Original.

49 Serres 1994, S.149, Hervorhebung im Original. Vgl. auch: »Unsere Pharmazie führt uns zum Zitterrochen zurück, als ob die Sprache in ihrer Geschichte denselben Weg gegangen wäre wie die Wissenschaft selbst, die seit wenigstens zwei Jahrhunderte Experimente mit diesem erstaunlichen Fisch anhäuft.« Serres 1994, S.149.

abgebildet werden⁵⁰, sagt er. Somit bringt Sokrates die im Namen des Zitterrochen gespeicherte Nachbarschaft zwischen narké – das Narkotikum und Narziß – der selbstverliebte Schöne hervor. Serres kommentiert:

»Der Zitterrochen betäubt wie ein Narkotikum. Narziß lässt sich von seinem Bild, das ihm die stillen Gewässer einer Quelle zurückwerfen, völlig gefangennehmen, bis zur Selbstbetäubung fesseln. Der narkotische Narziß trägt den Namen des Fisches oder trägt dieses Tier in sich und versetzt sich selbst den tödlichen Schlag, wie ein *pharmakon*, das von allen Bezügen zur Gesellschaft und Umwelt getrennt wäre.«⁵¹

Der Zitterrochen als Tier-Figur im platonischen Dialog entfaltet sich hier als Figuration. Auf zweifache Weise ist das Tier theoretisch: als Körper und als Wort. Seine elektrochemische Wesensart – verwirrend und betäubend – artikuliert die Züge Sokrates' Verfahren der Wissensproduktion. Wiederum sind im Wort die Informationsschichten gespeichert, die nicht nur Ursprung, sondern auch Entwicklung wissenschaftlicher Zweige enthüllen.

»Unser Wissen, das sich in einer Serie von Disziplinen entfaltet – Elektrizität, Chemie, Pharmazie, Neurologie, Psychopathologie –, schließt sich, wenn man seine Geschichte zurückverfolgt, wie man einen Fächer zusammenlegt, und unsere überkommene Sprache (eine andere haben wir nicht) verbindet uns mit der Vergangenheit wie ein schwarzer Strich. Unsere heutigen Gelehrten sind gern und mit Recht stolz darauf, einen biochemischen Ursprung des elektrischen Schlags entdeckt zu haben. Sicher. Aber die Sprache wußte das schon, seit langem. Manchmal braucht die Geschichte der Wissenschaften nichts weiter als ein gewisses Gedächtnis. Das künstliche Gedächtnis der Sprache.«⁵²

Das Tier lebt im Wort, ist darin eingeflochten, um wiederum den Weg, dem sich die Wissenschaften entlang entwickeln, zu decodieren.

Das *more-than-human*

Tierfiguren aktivieren das Interesse am *Anderen*, am *Mehr-als-Humanen* auch im Rahmen eines (natur-)wissenschaftlichen Diskurses, der im Bereich des *Posthumanen* situiert ist. Der Philosoph und Ökologe David Abram hat als Erster die Wendung *more-than-human*

50 Platon 2004, S.471.

51 Serres 1994, S.150, Hervorhebung im Original.

52 Serres 1994, S.150.

in seinem Buch »The Spell of the Sensuous«⁵³ geprägt. Damit beschreibt er das wesentlich umfangreiche Feld⁵⁴ des *Anderen*, das sich außerhalb einer menschlichen Erfahrung und Wahrnehmung erstreckt. Abram berichtet über seine Aufenthalte in ländlichen Gebieten von Indonesien und Nepal und die Begegnung mit lokalen Heiler*innen und Magier*innen – mit ihren Wahrnehmungsweisen und Erkenntnisproduktionen, welche nicht außerhalb dieses größeren Felds des nicht-menschlichen zu denken sind⁵⁵:

»To some extent every adult in the community is engaged in this process of listening and attuning to the other presences that surround and influence daily life. But the shaman or sorcerer is the exemplary voyager in the intermediate realm between the human and the more-than-human worlds, the primary strategist and negotiator in any dealings with the Others.«⁵⁶

Abram macht darauf aufmerksam, dass die Gewohnheit, die menschliche Existenz abseits des nicht-menschlichen Felds zu konsolidieren, sich erst kürzlich zu etablieren vermochte⁵⁷. Er betont, dass das Nicht-Menschliche dennoch in den Grundlagen der menschlichen Kondition verankert ist⁵⁸: »We still need that which is other than ourselves and our own creations. [...] [W]e are human only in contact, and conviviality, with what is not human«⁵⁹.

53 Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books Editions 1997.

54 Vgl. »[T]he intertwined relation between the human community and the larger, more-than-human field [...]« Abram 1997, S.20.

55 Vgl. »I had traveled to Indonesia on a research grant to study magic—more precisely, to study the relation between magic and medicine, first among the traditional sorcerers, or *dukuns*, of the Indonesian archipelago, and later among the *dzankris*, the traditional shamans of Nepal. One aspect of the grant was somewhat unique: I was to journey into rural Asia not outwardly as an anthropologist or academic researcher, but as a magician in my own right, in hopes of gaining a more direct access to the local sorcerers.[...] For magicians—whether modern entertainers or indigenous, tribal sorcerers—have in common the fact that they work with the malleable texture of perception.« Abram 1997, S.18, Hervorhebung im Original.

56 Abram 1997, S.20.

57 Vgl. »Our strictly human heavens and hells have only recently been abstracted from the sensuous world that surrounds us, from this more-than-human realm that abounds in its own winged intelligences and cloven-hoofed powers.« Abram 1997, S.26.

58 Vgl. »Today we participate almost exclusively with other humans and with our own human-made technologies. It is a precarious situation, given our age-old reciprocity with the many-voiced landscape.« Abram 1997, S.13.

59 Abram 1997, S.13.

Rosi Braidotti: Das Posthumane

Rosi Braidotti formuliert ihr Forschungsinteresse im Bereich des Posthumanen folgendermaßen:

»By posthuman I mean both a historical marker of our condition and a theoretical figuration. The posthuman is not so much a dystopian vision of the future, but a defining trait of our historical context. I have defined the posthuman condition as the convergence of posthumanism on the one hand and post-anthropocentrism on the other, within an economy of advanced capitalism [...]. The former focuses on the critique of the Humanist ideal of ›Man‹ as the allegedly universal measure of all things, while the latter criticizes species hierarchy and anthropocentric exceptionalism.«⁶⁰

Das Thema bzw. die Problematik des Posthumanen verfolgt Braidotti entlang mehrerer Publikationen, die jeweils einen spezifischen Schwerpunkt adressieren. Für sie ist »The Posthuman« ein Navigationswerkzeug, eine Karte, eine Figuration. In einer früheren Phase ihrer Forschung postuliert Braidotti, im Rahmen ihrer neumaterialistischen Positionierung, das Nicht-Humane – *Zoe* – als der Kern des Posthumanen (»*Zoe*, the non-human, vital force of life, is the transversal entity that allows us to think across previously segregated species, categories and domains«⁶¹), das folglich auch das Sozial-Politische beeinflusst: »*Zoe*-centred egalitarianism is, for me, the core of a posthuman thought that might inspire, work with or subtend informational and scientific practices and resist the trans-species commodification of life by advanced capitalism«⁶². Demnach erweitert Braidotti ihr Subjekt-Verständnis und dessen Relationspotential um eine nicht-menschliche Dimension: »Subjectivity can then be re-defined as *an expanded self*, whose relational capacity is not confined within the human species, but includes non-anthropomorphic elements«⁶³.

Die Haltung Braidottis in Zusammenhang mit der Verwendung von Tier-Figuren ist jedoch kritisch. Für sie ist das Tier Träger*in einer langen Tradition der Metaphorisierung, die als moralisierender Apparat von Normativitätsproduktion fungiert: »Animals are [...] living metaphors, highly iconic emblems within our language and culture. We normally and flu-

60 Braidotti 2019a, S.1-2.

61 Braidotti, Rosi: »A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities«. In: *Theory, Culture & Society. Special Issue: Transversal Posthumanities* Iss.6 (Vol.36) 2019b, S.31-61, hier S.42. Braidotti bezieht sich hier auf Erkenntnisse, die sie im Rahmen der 2006 veröffentlichten Publikation »Transpositions: On Nomadic Ethics« erarbeitet.

62 Braidotti 2019b, S.42.

63 Braidotti 2019b, S.42, meine Hervorhebung.

ently metaphorize them into referents for values and meanings«⁶⁴. In »Nomadic Theory« führt jedoch Braidotti aus:

»Animals have long acted as boundary makers between fundamental categories and have spelled out the social grammar of categorical distinctions between the species. This ontological function resulted in the metaphorical habit of composing a sort of moral and cognitive bestiary that uses animals as referents for values, norms, and morals.«⁶⁵

Folglich fordert Braidotti das Etablieren neuer Repräsentationsstrategien auf, die (im Rahmen eines posthumanen Diskurses) aktuelle Mensch-Tier-Verbindungen jenseits des Metaphorischen erfassen: »We need to devise, therefore, a system of representation that matches the complexity of contemporary non-human animals and their proximity to humans«⁶⁶. Im theoretischen Rahmen ihrer posthumanen Figuration, erzielt Braidotti eine Neupositionierung des gesellschaftlich Gemeinsamen, worin auch das »Wir« folglich rekonfiguriert wird: »In terms of the human-animal interaction, the ego-saturated familiarity of the past is replaced by the recognition of a deep bioegalitarianism, namely, that ›we‹ are in this together«⁶⁷. Eine neue Ordnung, die sich darüber hinaus einem hierarchischen Verhältnis zwischen *menschlich* und *nicht-menschlich* entzieht: »The bond between ›us‹ is a vital connection based on sharing this territory or environment on terms that are *no longer hierarchical or self-evident*«⁶⁸. Auch hier bezieht sich Braidotti auf Deleuze und Guattari⁶⁹ und schlägt einen neuen (auch literarischen) Zugang in Bezug auf Tier-Figuren vor, der sich jenseits des Zeichenhaften und des Metaphorischen erstreckt:

»The main point, however, is for us to move on, beyond the empire of the sign, toward a neoliteral relationship to animals, anomalies, and unorganic others. The old metaphorical dimension has in fact been overridden by a new mode of relation. Animals are no longer the signifying system that props up humans' self-projections and moral aspirations. Nor are they the gatekeepers that trace the

64 Braidotti 2002, S.125.

65 Braidotti 2011b, S.84.

66 Braidotti, Rosi: *The Posthuman*. Cambridge: Polity 2013, S.70.

67 Braidotti 2011b, S.85.

68 Braidotti 2011b, S.85, meine Hervorhebung.

69 »Gilles Deleuze and Felix Guattari's theory of ›becoming animal‹ expresses this profound and vital interconnection by positing a qualitative shift of the relationship away from speciesism and toward an ethical appreciation of what bodies (human, animal, others) can do. An ethology of forces emerges as the ethical code that can reconnect humans and animals.« Braidotti 2011b, S.85.

liminal positions in between species. They have rather started to function quite literally, as a code system of their own«⁷⁰.

Dieser neue Zugang – oder theoretisches Werkzeug – der sich dem Metaphorischen entgegengesetzt ist die Figuration: »Figurations attempt to draw a cartography of the power relations that define these respective and diverging positions«⁷¹. Darüber hinaus operieren Figurationen von *Innen*⁷²: »This kind of self-reflexivity is, moreover, not an individual activity, but an interactive collective process that relies upon interrelations and social networks of exchanges«⁷³.

Donna Haraway: *compost*

Obwohl sie die Bezeichnung *Posthuman* kritisiert, trägt auch Donna Haraway wesentlich zu dem Etablieren dieser Forschungsrichtung bei. Ihr Vorschlag für eine geeignetere Beschreibung der gegenwärtigen Herausforderungen der sozial-politisch-ökologischen Kondition der Menschheit artikuliert sie als *compost*: »We are not posthuman; we are compost. We are not homo; we are humus«⁷⁴. In Bezug auf ihre Rolle als Denkerin erläutert sie darüber hinaus: »Philosophically and materially, I am a compostist, not a posthumanist«⁷⁵. Auch Haraways Wunsch ist, eine Denkpraxis zu entwickeln und zu pflegen, welche das Nicht-Menschliche involviert und dessen politische Konsequenzen einer kollektiven Zukunft anvisiert:

»What happens when human exceptionalism and the utilitarian individualism of classical political economics become unthinkable in the best sciences across the disciplines and interdisciplines? Seriously unthinkable: not available to think with. Why is it that the epochal name of the Anthropos imposed itself at just the time when understandings and knowledge practices about and within

70 Braidotti 2011b, S.84-85.

71 Braidotti 2011a, S.11.

72 Vgl. »Figurations express materially embedded cartographies of different nomadic subjects and as such are self-reflexive and not parasitic upon a process of metaphorization of ›others.« On the contrary, they target dominant subject formations from within.« Braidotti 2011a, S.11.

73 Braidotti 2011a, S.11.

74 Donna Haraway: »Capitalocene and Chthulucene«. In: Braidotti, Rosi/Hlavajova, Maria (Eds.): *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury 2018, S.79-83, hier S.79.

75 Haraway 2016, S.97. Vgl. »All the tentacular stringy ones have made me unhappy with post-humanism, even as I am nourished by much generative work done under that sign. My partner Rusten Hogness suggested compost instead of posthuman(ism), as well as humusities instead of humanities, and I jumped into that wormy pile.« Haraway 2016, S.32.

symbiogenesis and sympoietics are wildly and wonderfully available and generative in all the humusities, including noncolonizing arts, sciences, and politics?»⁷⁶

In ihren Texten wendet sich Haraway Tiere zu, die sowohl in der *Wirklichkeit* der Natur anzutreffen sind (Primaten) als auch als theoretische Fabulationen fungieren, welche Natur-Kultur-Fragestellungen verhandeln. Ein solches theoretisches Tier ist das erste patentierte Tier »OncoMouseTM«⁷⁷. Während Cyborg allgemeine Organismus-Eigenschaften repräsentiert, die den organischen Teil der Natur-Kultur-Symbiose (und Natur-Kultur-Selbstverständnis) markiert, kennzeichnet OncoMouseTM eine konkrete Spezies, die in einer spezifischen Situation agiert: »OncoMouse is a figure in the story field of biotechnology and genetic engineering, my synecdoche for all of technoscience«⁷⁸. Haraway präzisiert die Beschaffenheit dieses Techno-Tiers: »As a model, the transgenic^[79] mouse is both a trope and a tool that reconfigures biological knowledge, laboratory practice, property law, economic fortunes, and collective and personal hopes and fears«⁸⁰. OncoMouseTM ist ein erkenntnisproduzierendes *Gerät*, welches das »world-building«⁸¹-Laboratorium bewohnt und darüber hinaus als Produkt vermarktet werden kann⁸². Dennoch ist OncoMouseTM auch eine

76 Haraway 2016, S.57.

77 Vgl. »A kind of machine tool for manufacturing other knowledge-building instruments in technoscience, the useful little rodent with the talent for mammary cancer is a scientific instrument for sale like many other laboratory devices. ... Above all, OncoMouseTM is the first patented animal in the world.« Haraway 2000, S.139, meine Hervorhebung.

78 Haraway/Goodeve 2018, S.22.

79 Vgl. »A transgenic organism is the entity made when genes from one organism are transplanted into the genome of another live organism. What results are transgenic creatures. Transgenic organisms grow up and breed progeny who continue to carry the transplanted gene. In other words, the transplanted genes are conveyed, through the eggs and sperm, into subsequent generations. OncoMouseTM is the result of a transplanted, human tumor-producing gene—an oncogene—that reliably produces breast cancer.« Haraway 2000, S.142.

80 Haraway/Goodeve 2018, S.47.

81 Vgl. »In the strongest possible sense, OncoMouseTM is a technological product whose natural habitat and evolutionary future are fully contained in that world-building space called the laboratory.« Haraway/Goodeve 2018, S.83.

82 Vgl. »A kind of machine tool for manufacturing other knowledge-building instruments in technoscience, the useful little rodent with the talent for mammary cancer is a scientific instrument for sale like many other laboratory devices.« Haraway/Goodeve 2018, S.79. Haraways Haltung über den Forschungsstatus von OncoMouseTM erntet jedoch nicht wenig Kritik. Haraway deklariert: »I do not think that fact makes using the mice as research organisms morally impossible, but I believe we must take non-innocent responsibility for using living beings in these ways and not to talk, write, and act as if OncoMouseTM, or other kinds of laboratory animals, were simply test systems, tools, means to brainier mammals' ends, and commodities.« Haraway/Goodeve 2018, S.82. Karin Harrasser schildert die kontroversen Reaktionen, welche die Publikation »Modest Witness« und vor allem die Figur OncoMouseTM hervorbrachten: »Das Buch wurde – insbesondere in Deutschland – kontrovers aufgenommen,

companion species: »[S]he is my sibling, and more properly, male or female, s/he is my sister. Her essence is to be a mammal, a bearer by definition of mammary glands, and a site for the operation of a transplanted, human, tumor-producing gene – an oncogene«⁸³. Auch wenn Haraway für die in der Figur OncoMouse™ akkumulierte Problematik beträchtliche Kritik erntet, ist sie jedoch sensibel für die auf Dominanz basierende Forschung in der Technoscience; wenngleich sie auch die Möglichkeit von Vorteilen auch für nicht-humane Tiere, für *companion species*, einräumt. Dies unterstreicht Federica Timeto in ihrem Artikel »Becoming-with in a compost society – Haraway beyond posthumanism«:

»Haraway increasingly problematizes the use of technologies of domination and the domination of animals as living technologies, questioning the instrumental relations between humans and nonhumans and extending the consideration of social agency to companion species, even when and even though she does not exclude that nonhuman animals can also benefit from the advancements of technoscience.«⁸⁴

Als Tierfigur im Rahmen des Forschungsvokabulars Haraways bringt OncoMouse™ das Metaphorische zu seiner Materialisierung. Ihre Eigenschaft, Kategorien zu durchkreuzen, so Haraway, lässt sie darüber hinaus auch als *Vampir-Figur* (»Vampires are narrative figures with specific category-crossing work to do.«⁸⁵) hervortreten: »Created through the ordinary practices that make metaphor into material fact, her status as an invention who / which remains a living animal is what makes her a vampire, subsisting in the realms of the undead«⁸⁶. Braidotti kommentiert: »Because the oncomouse breaks the purity of lineage, she is also a spectral figure. [...] S/he is a cyber-teratological apparatus that scrambles the established codes and thus destabilizes but also reconstructs the posthuman subject«⁸⁷. Wenngleich Haraway den Begriff des Posthumanen als Bezeichnung für ihre Forschungsaktivitäten zurückweist,

weil Haraway darin weder Gentechnologie noch Tierversuche (im Zentrum ihrer Überlegungen steht das Patent auf den transgenen Labor-Organismus *OncoMouse™*, der in der Forschung zu Brustkrebs verwendet wird) unter einen Generalverdacht stellt, sondern in der Kontroverse rund um Biodiversität, Bio-Patente und Gentechnik den pragmatisch-skeptische Standpunkt einnimmt, dass es vertretbar sei, Mäuse gentechnisch zu verändern und auch zu töten, wenn damit medizinisch Nützliches getan werden kann.« Harrasser 2011, S.581, Hervorhebung im Original.

83 Haraway/Goodeve 2018, S.79.

84 Timeto, Federica: »Becoming-with in a compost society – Haraway beyond posthumanism«. In: *International Journal of Sociology and Social Policy*. No.3-4 (Vol.41) 2021, S.315-330, hier S.326.

85 Haraway/Goodeve 2018, S.79.

86 Haraway/Goodeve 2018, S.79, meine Hervorhebung.

87 Braidotti 2013 S.75. Braidotti vergleicht die Funktion der OncoMouse™-Figur mit derjenigen der Begriffspersonen Deleuzes und Guattaris: »In this regard, these figurations fulfill the same function as Deleuze's conceptual personae« Braidotti 2013, S.75.

betrachtet Braidotti ihre Arbeit, nicht zuletzt in Bezug auf Tiere (als auch auf Aliens), als ein besonders gelungenes Beispiel von posthumanem Denken:

»Haraway rejects the dialectics of otherness within which these others are constructed as simultaneously necessary and as indigestible, inappropriate/d, thus, alien. The strength of Haraway's position is that she has already leapt over to the other side of the great divide and is perfectly at home in a posthuman world.«⁸⁸

Karen Barad: Queere Tiere

Mit dem Vorschlag einer posthumanistischen Performativität entwickelt Karen Barad eine Forschungsstrategie, die auf mehrfache Weise tradierte Formen der wissenschaftlichen Repräsentation herausfordert⁸⁹. »The move toward performative alternatives to representationalism shifts the focus from questions of correspondence between descriptions and reality (e.g., do they mirror nature or culture?) to matters of practices/ doings/ actions.«⁹⁰ In diesem Zusammenhang wird die Aufmerksamkeit statt auf sprachliche Repräsentation auf diskursive Praxen gelenkt, die darüber hinaus nicht nur durch menschliche Einwirkungen hervorgebracht werden. »A posthumanist formulation of performativity makes evident the importance of taking account of ›human,‹ ›nonhuman,‹ and ›cyborgian‹ forms of agency (indeed all such material-discursive forms).«⁹¹ Das Performative artikuliert sich nicht zuletzt im laufenden Materialisieren und Rekonfigurieren von Grenzen, die im Rahmen von *Intraaktionen* zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen entstehen:

»[A]gency is a matter of changes in the apparatuses of bodily production, and such changes take place through various *intra-actions*, some of which remake the boundaries that delineate the differential constitution of the ›human.‹ Holding the category ›human‹ fixed excludes an entire range of possibilities in advance, eliding important dimensions of the workings of power«⁹².

88 Braidotti 2011b, S.68-69.

89 Vgl. »A *performative* understanding of discursive practices challenges the representationalist belief in the power of words to represent preexisting things.« Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Nr.3 (Vol.28) 2003, S.801-831, hier S.802, Hervorhebung im Original. Vgl. auch Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

90 Barad 2003, S.802.

91 Barad 2003, S.826.

92 Barad 2003, S.826, meine Hervorhebung.

Im Rahmen dieser posthumanistischen Argumentation präzisiert Barad darüber hinaus die Nuancen in der Verwendung von *inhuman* und *nonhuman*: »While the ›nonhuman‹ is differentially (co-)constituted (together with the ›human‹) through particular cuts, I think of the inhuman as *an infinite intimacy that touches the very nature of touch*, that which holds open the space of the liveliness of indeterminacies«⁹³.

Ein solches *Inhumanes* ist der Schlangensterne – *brittlestar* – ein Tier, dessen »very being/ becoming could disrupt Western substance ontology«⁹⁴. Aus der Familie der Seesterne stammend, besitzen diese Tiere keine Augen – wie für mit einem Gehirn ausgestatteten Organismen üblich – sie *sind* Augen. »The brittlestar is a living, breathing, metamorphosing optical system. For a brittlestar, being and knowing, materiality and intelligibility, substance and form, entail one another. Its morphology [...] entails the visualizing system that it is.«⁹⁵ Sein Umgang mit der Welt ist für den Schlangensterne vielmehr eine performative Entfaltung als ein im System seiner spezifischen Materialität eingeschlossenem Organismus-Sein. »Brittlestars challenge not only disembodied epistemologies but also traditional, and indeed many nontraditional, notions of embodiment. Bodies are not situated *in* the world; they are part of the world.«⁹⁶

Auch im Aufsatz »Nature's Queer Performativity« wendet sich Barad dem *Anderen* des Menschlichen zu⁹⁷, das Einfluss auf *menschlich* konstruierte epistemologische Ordnungen nimmt und nicht zuletzt solche herausfordert. Als Beispiel dafür führt Barad ein in der Natur real existierendes Tier an, das durchaus als Protagonist*in eines Science-Fiction-Projekts figurieren kann. Es handelt sich um einen Mikroorganismus – die Dinoflagellate⁹⁸ *Pfiesteria*

93 Barad 2014a, S.161.

94 Vgl. Muris, Karin/Bozalek, Vivienne: »Diffraction and response-able reading of texts: the relational ontologies of Barad and Deleuze«. In: *International Journal of Qualitative Studies and Education* 2019, DOI: 10.1080/09518398.2019.1609122, S.3.

95 Barad 2007, S.375.

96 Barad 2007, S.376, Hervorhebung im Original.

97 Vgl. »I am interested in troubling the assumptions that prop up the *anthropos* in the first place, including the assumed separation between ›the human‹ and its others. What I am suggesting is not strategic anthropomorphism per se, but using the anthropomorphic moment to call the question, not in order to reiterate the habits of projection, but rather, in fracturing the presumptions of the ›anthropos‹ of ›anthropocentrism‹, and in so doing opening up a space for response – that is, making an invitation to the other to respond by putting oneself at risk and doing the work it takes to truly enable a response, thereby removing (some of) the weight of the encrusted layers of nonhuman impossibilities.« Barad 2012b, S.27-28.

98 Vgl. »Dinoflagellaten sind mikroskopische, üblicherweise einzellige, oft photosynthetische Protisten mit peitschenähnlichen Anhängseln. ›Dinos‹ werden für die Ursache Roter Tiden gehalten und sind vermutlich für bestimmte Fische giftig. Sie sind weder Pflanze noch Tier, sondern können als beide agieren.« Karen Barad: »Die queere Performativität der Natur«. In: Riechelmann, Cord/Oetker, Brigitte (Hg.): *Toward an Aesthetics of Living Beings/Zu einer Ästhetik des Lebendigen*. Berlin: Sternberg Press 2015b (=Jahrbuch für Kunst, Jahresring 62), S.262-276, hier S.271.

piscicida, die gleichzeitig ein Tier und eine Pflanze ist, deren Art und Verhalten von der Wissenschaftshistorikerin Astrid Schrader genau untersucht wurde⁹⁹. Diese Spezies erregte Aufmerksamkeit aufgrund der Massenvernichtung von Fischen in der Küstenmündung von North Carolina in 1991 und hält seit mehr als zwei Jahrzehnten die naturwissenschaftliche Gemeinschaft in »Pfiesteria Hysterie«¹⁰⁰, welche die »basalsten Eigenschaften der Pfiesteria nicht erkennen kann«¹⁰¹. Die Entschlüsselung des Verhaltens und Art der Dinoflagellate bringt also die Methoden der naturwissenschaftlichen Forschung an Grenzen ihrer Möglichkeiten. In diesem Zusammenhang peilt Schrader eine Forschungsstrategie an, welche die Untersuchung der Spezies weder von ihrer ontologischen Bestimmung noch von ihren Interaktionen trennt¹⁰². Schrader beschreibt das Verhalten und die Metamorphosen der Dinoflagelatten:

»First, it is important to know that most of the time *Pfiesteria* live as harmless cysts in the sediments at the bottom of the estuary. Only under specific environmental conditions do the dinos emerge from the sediments and meta-morphose into a different, so-called free-swimming zoospores. These are apparently attractet by a large number of certain kinds of fish. They then appear to collectively attack the fish and disappear again from the water column as soon as most of their fish prey are dead. [...] Upon fish death, the *Pfiesteria* metamorphose into a variety of different shapes. By the time the fish are dead, toxic *Pfiesteria* can no longer be found in the water column; they hide again, motionless, as harmless cysts in the sediments. This has made it extremely difficult to detect their toxic morphs in the field, and has earned *Pfiesteria* the nickname ›phantom‹ dinoflagellate.«¹⁰³

99 Barad bezieht sich auf die folgenden Texte von Astrid Schrader: »Responding to *Pfiesteria piscicida* (The Fish Killer). Phantomic Ontologies, Indeterminacy, and Responsibility in Toxic Microbiology« in: *Social Studies of Science* 2010/40/2, Thousand Oaks, CA 2010; Astrid Schrader: »Dinos & Demons, The Politics of Temporality and Responsibility in Science«. Dissertation, University of California, Santa Cruz, 2008; Astrid Schrader: »Toxic Waters and Turbulent Times. Red Tides, Dinoflagelattes, and Phantomatic Species«. Manuscript, San Francisco 2008.

100 Vgl. Barad 2015b, S.271-272.

101 Barad 2015b, S.272. Barad erläutert weiter: »Es gibt weder Übereinkunft über den Lebenszyklus der Pfiesteria noch darüber, ob sie die verantwortliche Ursache für den Tod von Millionen Fischen sowie großer Schäden und Zerstörung in Mündungsgebieten sind.« Barad 2015b, S.272.

102 Vgl. »Discrepancies between enactments of *Pfiesteria* suggest that how we get to know a species experimentally cannot be separated from the ontological question of what/who it is. Shifting the focus from uncertainties in human knowledge to the materialities of scientific experimentation, Schrader explores how the criteria for what counts as ecologically and/or politically relevant become built into scientific experiments. Taking seriously the idea that science is a material practice to which not only humans contribute, she proposes a notion of responsibility in scientific practices as a consequence of fundamental indeterminacies in *Pfiesteria*'s beings and doings.« Juelskjær et al. 2020. S.47, Hervorhebung im Original.

103 Juelskjær et al. 2020, S.54, Hervorhebung im Original.

Aus diesem Grund kritisiert Schrader die traditionelle Herangehensweise der Forscher*innen, die Toxizität einem Organismus und nicht einer Beziehung, einem Verhältnis attribuiert¹⁰⁴. In diesem Zusammenhang schließt sich Barad Schraders Argumentation an¹⁰⁵: »Schrader [geht es] darum, dass das, was Naturwissenschaften und Politik als *epistemologische Ungewissheit* erachten, in Wirklichkeit eine *ontologische Unbestimmtheit* ist.«¹⁰⁶. Barad zitiert schließlich Schraders Beschreibung der Wesen und Gattung dieser sonderbaren Tieren: »Pfiesteria sind nicht einfach multipel oder fluide, reduzierbar auf Variationen entlang irgendeines vorgegebenen Zeitflusses, sondern inhärent unbestimmt. Es gibt keinen zeitlichen Moment, in dem [Pfiesteria] eindeutig von ihrer Umgebung abgegrenzt werden könnten«¹⁰⁷.

Als Denkfigur aktiviert Pfiesteria – ein *Mehr-als-Tier* – kraft der Komplexität ihres Wesens (und Tuns) einen Diskurs, eine Problematik, die mit einem (nur) menschlichen Apparat von Erkenntnisverfahren, mit einer nur menschlichen Systematik nicht zu adressieren wäre. Nicht zuletzt aktiviert Pfiesteria einen »naturwissenschaftliche[n] Stolperstein«¹⁰⁸ – eine Fragestellung, welche das *Wesen von Identität* fokussiert: »Was ein ›Individuum‹ ist oder nicht, ist keine klare und eindeutige Sache [...]: Es geht hier um die Frage des Wesens von Identität – sie ist es, was hier aus naturwissenschaftlicher Sicht so spektakulär ist.«¹⁰⁹ Darüber hinaus postuliert Barad am Beispiel von Pfiesteria, dass »alle möglichen scheinbaren Unmöglichkeiten tatsächlich möglich sind, einschließlich der queerness von Kausalität, Materie, Raum und Zeit«¹¹⁰. In diesem Zusammenhang erschließt sich *Queerness* als eine Figur, die mehr als nur Fragen der Identität umfasst: Sie bringt als Textur einer mehr-als-humanen Erkenntnisproduktion – oder in Barads Formulierung, als ein *Organismus* (ein Tier!) – die Basis einer produktiven Forschungsstrategie hervor:

»Queer is not a fixed determinate term; it does not have a stable referential context, which is not say that it means anything anyone wants it to be. *Queer* is itself a lively mutating organism, a desiring

104 Vgl. Juelskjær et al. 2020, S.53.

105 Vgl. »Schrader [argumentiert] in ihrer Untersuchung verschiedener Laborpraktiken, dass die naturwissenschaftliche Unfähigkeit, die Natur der Pfiesteria festzumachen, eben genau mit der Natur der Kreatur selbst zu tun hat – nämlich, dass eben ihre Art unbestimmt ist.« Barad 2015b, S.272.

106 Barad 2015b, S.272, Hervorhebung im Original.

107 Schrader: *Toxic Waters and Turbulent Times* 2008, zitiert nach Barad 2015b, S.272.

108 Barad 2015b, S.264.

109 Barad 2015b, S.264-265.

110 Barad 2015b, S.268-269.

radical openness, an edgy protean differentiating multiplicity, an agential dis/continuity, an enfolded reiteratively materializing promiscuously inventive spatiotemporality. What if queerness were understood to reside not in the breach of nature/culture, per se, but in the very nature of spacetime-mattering?¹¹¹

111 Barad 2012b, S.29, Hervorhebung im Original.

6. Denken mit Un*sichtbaren Figuren

Un*sichtbare Figuren fragmentieren das Sichtbare in Schichten, die mehr als nur Grenzbe-
reiche für das, was sichtbar und das, was unsichtbar ist darstellen. Als theoretisches Werk-
zeug sind sie sowohl Figuren als auch Figurationen. Zunächst bereiten sie die *Textur*, oder
– mit Rosi Braidotti aufgefasst¹ – die Karte vor, welche mehr als nur die Konturen von
oppositionell zu einander stehenden Gegenden trassiert, sondern eine Vielfalt an Nuan-
cen dessen, was sichtbar, erkennbar, erfahrbar ist markiert und nicht zuletzt verschiedene
Standpunkte nicht (nur) subjektbehafteter Erkenntnispositionen aufzeichnet. Somit ent-
faltet und verhandelt die Figuration der Un*sichtbaren Figuren auch Verflechtungen ver-
schiedener Materialitäten, (Nicht-)Subjektivitäten und nicht zuletzt fließende Übergänge
zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Als *Figuren* operieren sie einerseits *in* und *mit* dieser
Textur/Figuration – sie bringen sie hervor. Andererseits werden die Dynamiken der Figura-
tion in singulären Artikulationen konkretisiert – mittels der Un*sichtbaren Figuren werden
immer spezifische Themen/Fragestellungen mit ihren *spezifischen* Materialitäten hervor-
gebracht.

Das Charakteristische dieser Figuration, das sich durch die Bildung von Schichten jenseits
des Kategorischen artikulieren lässt, wird in einer besonderen Schreibweise nachvollzieh-
bar. Das Transsternchen² markiert gerade dieses Potential nicht nur zwei entgegengesetzte
Kategorien zu berücksichtigen, sondern alle Schichten der Fragmentierung, alle Nuancen
des Sichtbar–Unsichtbaren (als auch des Materiellen–Nicht-Materiellen, des Menschlichen–
Nicht-Menschlichen) zu inkludieren, ohne eine finite Form dieser festlegen zu müssen. Das
Verfahren, ein Wort mit mehreren kategorischen Möglichkeiten zu versehen, ist eine be-
liebte Schreibstrategie im Bereich der feministischen Forschung. Diese Tendenz wird in
der Schreibpraxis Karen Barads besonders deutlich artikuliert. Durch die Verwendung des
Schrägstrichs markiert Barad das *Offene*, das *Queere* als inhärente Eigenschaften der Mate-
rie gemäß der Interpretation der Quantenphysik (und vor allem der Quantenfeldtheorie):
»Matter in its iterative materialisation is a dynamic play of in/determinacy. Matter is never

1 Vgl. Abschnitt »Rosi Braidottis kartographische Figurationen« in dieser Arbeit.

2 Bekannt auch als Gendersternchen. Vgl. »Das Gendersternchen (*) ist eine Form der geschlechter-
gerechten Sprache, die alle Geschlechter einschließt.« In: *Queer Lexikon* [https://queer-lexikon.net/
glossar/](https://queer-lexikon.net/glossar/) [zuletzt aufgerufen am 29.08.2022]. Vgl. auch: »Hierbei wird ein Stern, auch Asterisk und in
unserem Kontext konkret Genderstern oder Genderstar genannt [...], [s]owohl um Geschlechtsstereoty-
pen entgegenzuwirken als auch um andere Geschlechtsidentitäten wie Transsexuelle, Transgender und
intersexuelle Personen mit einzubeziehen.« Diwald, Gabriele/Steinhauer, Anja: *Handbuch geschlechter-
gerechte Sprache*. Berlin: Dudenverlag 2020, S.126.

a settled matter. It is always already radically open.«³ Diese Eigenschaft lässt sich nicht zuletzt auf die Auffassung von Identität und Ganzheit des *Selbst* übertragen: »Indeterminacy is an un/doing of identity that unsettles the very foundation of non/being«⁴.

Die un*sichtbaren Figuren ermöglichen das, was Yves Bonnefoy als die Vorstellung eines *Anderswo des Wesens* – »l'idée d'un ailleurs de l'être«⁵ – bezeichnet. In Zusammenhang mit *Ptyx*⁶ – ein Wort-Wesen, welches als Beispiel einer Un*sichtbaren Figur weiter unten angeführt wird – artikuliert Bonnefoy nicht nur das Potential solcher Wesen, Neues und Unvorstellbares zu erfahren und zu erkennen, sondern auch ihr Vermögen, die Dinge schärfer und tiefer zu erfassen. Eine weitere bemerkenswerte Charakteristik, so Bonnefoy, ist die Entfaltung einer neuen Sprache – eine Sprache zweiten Grades (»second degré du langage«⁷) – die, indem sie *Räume* jenseits des Denkbaren berührt, unser (sprachliches) Universum herausfordert⁸. Bonnefoy verschränkt hier Sprache und Raum: Die Fähigkeit der Sprache, kraft des *Unsichtbaren* Grenzen zu überschreiten (und zu überwinden), entspricht derjenigen der dem *alten Raum* ausweichenden nicht-euklidischen Geometrie⁹. Folglich werden die Texte *zweiten Grades* der Un*sichtbaren Figuren in die Figurationen eingeflochten. Sie entfalten sich als *Text*uren*, welche das Räumliche aktiv im Prozess der Textproduktion einbringen.

3 Barad 2014a, S.160. Vgl. auch Abschnitt »*Haunted Landscapes*: Re-Kon-Figurationen des Un*Sichtbaren« in dieser Arbeit.

4 Barad 2014a, S.160, Hervorhebung im Original. Dass diese Eigenschaft den Kern der Materie (aufgrund des Verhaltens der Elektronen) ausmacht, erläutert Barad folgendermaßen: »The electron is not merely causing trouble for us; in an important sense it is troubling itself, or rather, its self [...]. That is, the very notion of ›itself‹, or identity, is radically queered.« Barad 2014a, S.158.

5 Vgl. Bonnefoy, Yves: *La Hantise du Ptyx. Un essai de critique en rêve*. Bordeaux: William Blake & Co. Édit. 2003, S.9.

6 *Ptyx* ist das abwesende Protagonist*-Objekt in Stéphane Mallarmés »Sonnet en -x« aus dem Jahr 1887. Vgl. Unterkapitel »*Ptyx*« in diesem Abschnitt.

7 Bonnefoy 2003, S.9.

8 Vgl. »C'est tout notre univers qui est menacé, en effet, si nous en venons à douter des droits du langage.« Bonnefoy 2003, S.10.

9 Vgl. »[P]our que des êtres, *faut-il les tenir pour humains encore*, puissent percevoir la grande île quand nos navigateurs passent à côté sans la voir, *c'est que bien d'autres choses sont appréhendées par eux autrement que nous ne faisons, et assurément avec plus d'acuité, plus de profondeur*, nos aveuglements en sont preuve: et c'est donc qu'ils disposent de langues qui par rapport aux nôtres sont pas de simples variantes dans le vaste champ du langage, *mais un au-delà de celui-ci, doté de dimensions, de catégories qui sont pour nous impensables*. Des langues [...] qui nous transcenderaient comme les géométries non-euclidiennes transcendent *le vieil espace*, au sein duquel on ne conçoit pas que passe, en un point plus qu'une parallèle à une autre droite.« In: Bonnefoy 2003, S.8-9, meine Hervorhebung.

El Coco

Im vierten Kapitel seines Buchs »L'invisible«¹ macht Clément Rosset auf die grafische Arbeit Francisco de Goyas »Que viene el Coco« aufmerksam. Die Szene schildert das Erscheinen einer Schreckgestalt – el Coco – und figuriert als die dritte Radierung der Serie »Los Caprichos«². El Coco ist eine Phantom-Gestalt, ein Gespenst der spanischen Folklore, das sich besonders als Bedrohung für Kinder, die das Schlafen verweigern, manifestiert. Schreckgestalten werden der Kategorie der Menschenfresser untergeordnet. Ihre Funktion ist zunächst zu beunruhigen und dann erst zu töten und zu verzehren³. Der Intensitätsgrad ihres Schreckenspotenzials, der mit der *Textur* ihrer Unsichtbarkeit korrespondiert, wird in Wiegenliedern verschiedener Sprachen und Kulturen und in der spezifischen Grausamkeitsmetaphorik der jeweiligen Region wiedergegeben⁴. Clément Rosset macht auf die Tatsache aufmerksam, dass das Hauptmerkmal, welches den Bedrohungseffekt am Stärksten zum Ausdruck bringt, die Unsichtbarkeit der Figur – und genauer: die Repräsentation ihrer Unsichtbarkeit ist. Cocos Unsichtbarkeit wird traditionellerweise durch die in einem weißen Laken umhüllte, aufgerichtete, menschengroße Erscheinung repräsentiert⁵.

Rosset beobachtet die Dynamiken, Verwandlungen und Grenzüberschreitungen, welche beim Auftauchen der nur bedingt sichtbaren Figur hervortreten. Zunächst weist er aber darauf hin, dass im Vorgang des Sehens oder des Wiedererkennens nicht zwingend ein *wirkliches* Sehen stattfinden muss⁶. Die Unsichtbarkeit, die Rosset in seinem Buch evoziert, betrifft – wie der Autor gleich zu Beginn verdeutlicht – nicht ein Unsichtbares, das durch seine Beschaffenheit (oder Beschaffenheitsmangel) oder durch irgendeine (materielle) Einschränkung unmöglich wahrzunehmen ist, sondern es handelt sich um nicht sichtbare (da

1 Rosset, Clément: *L'invisible*. Paris: Les Éditions de Minuit 2012.

2 »P.3. / Que viene el Coco« [Da kommt der Kinderschreck], Radierung und Aquatinta, 1797/98, Blattgröße: 307 x 220 mm, Plattengröße: 214 x 152 mm, Bildgröße: 190 x 135 mm. Kommentar (entsprechend dem Manuskript im Museo del Prado): »Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al Coco que a su padre y obligarle a temer lo que no existe.« [Verhängnisvoller Missbrauch der frühen Erziehung. So kommt es, dass das Kind den Coco mehr fürchtet als den eigenen Vater und daß es Furcht empfindet vor einem Nichts.]« Im Katalog zur Ausstellung *Francisco de Goya. Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen*. Herausgegeben vom Leopold Museum. Oldenburg: Verlag Isensee, 2004, S.38-39. Vgl. auch Abbildung der Radierung im Katalog des Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-viene-el-coco/a2753754-2ff4-44fc-8f36-ad25c2a05643> [zuletzt aufgerufen am 14.7.22].

3 Vgl. Rosset 2012, S.61.

4 Vgl. Rosset 2012, S.62.

5 Vgl. Rosset 2012, S.61-62.

6 Vgl. »(reconnaître, ce qui ne signifie pas forcément qu'on le voie réellement).« Rosset 2012, S.63.

nicht existierende) Objekte und Gestalten, die sich als eine Illusion erschließen⁷. Diese Illusion resultiert aus dem Umstand, ein Unsichtbares als *geglaubt sichtbar* zu imaginieren. Somit sind sowohl das geglaubt Sichtbare als auch dessen Illusion nicht existent. Der Gedanke kulminiert in der Frage: Was sieht man, wenn man nichts sieht?⁸ Demzufolge sei der Coco ein weiteres Beispiel für die illusorische Wahrnehmung, die nicht darin bestehe, das Unsichtbare *nicht* zu sehen, sondern darin, sich auszudenken oder zu glauben, dass man es sieht⁹.

Die Bildkomposition der Radierung nimmt also das Aktionspotenzial der Ebenen des Sichtbaren und des Unsichtbaren in sich auf. Darüber hinaus verweist Rosset auf zwei weitere, traditionellerweise als kontrastreich begriffene, dennoch in »El Coco« ineinandergreifende Kategorien – diejenige des Wirklichen und des Vorgestellten. Der Philosoph bezeichnet sie als zwei *Orte* der Realität – »deux ›sites‹ de réalité«¹⁰ – ein (räumliches) Ereignis, das Rosset auch in anderen Arbeiten Goyas beobachtet und bewundert: Goya besitze die Fähigkeit das Nichtexistierende auf eine realistische Art darzustellen¹¹. *Wirklichkeit* und *Vorstellungskraft* – auf die Ebene der (Bild-)Realität platziert – werden als sich durchdringenden Schichten, als Differenzen aktiviert: als zwei *Orte* innerhalb einer Realitäts-*Fläche* werden sie un*wirklich. Der gleichen Geste folgen auch die Kategorien des Sichtbaren und des Unsichtbaren, die mittels der Figur des Coco im selben un*wirklichen Raum operieren: sichtbar und unsichtbar – in der Sichtbarkeit der Abbildung verschränkt – werden un*sichtbar. Des Weiteren beobachtet Rosset das Nichtexistierende in Goyas Radierung als eine *subtile Variation* des Existierenden und daraufhin interpretiert er das Unsichtbare als eine *subtile Variation* des Sichtbaren¹².

Sehen wir uns erneut die Radierung an: Die rechte Hälfte der Abbildung wird durch die Figur des Coco dominiert, während die linke untere Hälfte von einer drei-Personen-Gruppe – einer jungen Frau und zwei Kindern – besetzt wird. Die Lichtquelle, welche scheinwerferartig von rechts oben die Rückseite des mit einem weißen Tuch umhüllten Phantoms beleuchtet (das Weiß hier figuriert in einer doppelten Funktion als, erstens, die Dramaturgie der Szene beim Auffangen der Lichtquelle unterstützend und, zweitens, als Platzhalter für

7 Vgl. Rosset 2012, S.9.

8 Vgl. »Mais que voit-on, quand on ne voit rien?« Rosset 2012, S.10.

9 Vgl. »[N]ouvel exemple de la perception illusoire qui ne consiste pas à ne pas voir l'invisible, mais à s'imaginer qu'on le voit.« Rosset 2012, S.65.

10 Rosset 2012, S.67.

11 Vgl. »C'est d'ailleurs une des vertus propres à l'art de Goya que de représenter l'inimaginable, l'inexistant, et ce de la manière la plus réaliste qui soit.« Rosset 2012, S.67.

12 Vgl. »[G]oya [...], montrant ainsi que l'inexistence n'est parfois qu'une subtile variation de l'existence et l'invisible – au sens où je l'entends ici – qu'une subtile variation du visible.« Rosset 2012, S.67-68.

oder sogar als Verdopplung des vermeintlich Unsichtbaren¹³), erfasst auch die von Angst verzerrten Gesichter der Menschen-Gruppe¹⁴ im Moment des Erscheinens der Schreckgestalt. Die Lichtbewegung – diagonal von vorne, rechts, oben nach hinten, links, unten verlaufend – unterstreicht zunächst die den Raum der Radierung dominierende Präsenz des Nicht-Menschlichen, um anschließend zu der Menschen Gruppe zu gelangen. In dieser Bewegung werden die Kategorien des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen ineinander verflochten – eine Verflechtung, die sich als eine poröse Textur über den gesamten Caprichos-Zyklus legt. Die Kontur-Unschärfe zwischen dem Menschlichen und Nicht-Menschlichen aktiviert auch diejenige zwischen dem Glauben und dem Aberglauben¹⁵.

»Que viene el Coco« beobachtend, ergänzt Clément Rosset die Reihe der Verflechtungen von Kontrastdynamiken mit den für Goyas späteren Arbeiten charakteristischen Kategorien des Schrecklichen und des Lachhaften¹⁶, die sich durch die Erscheinung des nicht-existierenden Coco, und genauer – durch die Tatsache dass »die Erscheinung erscheint«¹⁷ manifestieren. Die nicht-existierende und, folglich, unsichtbare Figur des Coco, die ihre materielle Beschaffenheit nur in der Realität der Bildkomposition und der Bildoberfläche der Radierung verwirklicht, kommt darüber hinaus und gerade deshalb zustande, da bei Goya das Unsichtbare, wie bereits erwähnt, eine *subtile Variante* des Sichtbaren ist. Die angstverzerrten Gesichter der jungen Frau und der Kinder wenden sich einer Erscheinung zu, die, da sie ja nicht existiert, auch nicht erscheinen kann. Nur in der *eigen(artig)en* (Mikro-)Realität Goyas Radierung – um mit Rosset weiter zu denken – könnte die *Erscheinung erscheinen*,

13 Vgl. »Die Akteure bewegen sich zumeist im undefinierten Dämmer zwischen Eigenlicht und Beleuchtungslicht. Schwarz und Weiß enthalten alle Abstufungen farbiger Werte, werden jedoch zuweilen scheinwerferartig in voller Stärke verwendet. Ein verfremdetes Zeigelicht verstärkt das Gespenstische der Darstellung.« Oto Bihalji-Merin: »Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer« In: *Francisco Goya, Caprichos – Verborgene Wahrheit*. Belsler Verlag, Stuttgart und Zürich 1980, S.22-28, hier S.23.

14 Ein Kennzeichen des Radierungszyklus Goyas ist das Übertriebene in den Gesichtszügen und den Gebärden der abgebildeten Figuren. Dies wird nicht zuletzt auf die Tatsache zurück geführt, dass der Künstler ab seinem 46. Lebensjahr, nach einer schweren Erkrankung, völlig taub wurde. Die Radierungen der Caprichos befinden sich an der Schwelle zu dieser neuen Lebensphase des Gebrechens und kündigen die Merkmale Goyas späteren Arbeitsstils an. Vgl. »Das Pantomimische der Figuren in den Caprichos ist die Zeichensprache des Ertaubten. Krasse, geheimnisvolle Gebärden, die geboren sind, um gesehen und nicht gehört zu werden.« Bihalji-Merin 1980, S.22.

15 Vgl. »Goya hält sich weder an ein formales noch an ein psychisches Gattungssystem. Die Grenzen zwischen Glauben und Aberglauben erscheinen vage oder aufgehoben, Dämonen der Urzeit treten im zeitgenössischen Kostüm auf. Die Scheidewände zwischen heidnischen und christlichen Göttern und den Dämonen sind verschwunden.« Bihalji-Merin 1980, S.22.

16 Vgl. »Il y a là une arrivée qui provoque la terreur mais aussi le rire [...]. Cette fusion de l'effrayant et du risible est d'ailleurs un trait propre à Goya, du moins dans la seconde partie de sa vie, qui sait aussi bien peindre la terreur légitime que, dans certains cas, le ridicule d'avoir peur.« Rosset 2012, S.69.

17 Vgl. »Le plus curieux de l'affaire n'est d'ailleurs pas la figure (et le volume) de l'apparition mais dans l'apparition elle-même, dans le fait que l'apparition apparaisse.« Rosset 2012, S.68.

wo das Lachhafte sich als eine *subtile Variante* des Schrecklichen und das Schreckliche als eine *subtile Variante* des Lachhaften und des Grotesken artikuliert.

Nicht nur das Motiv des in der Radierung Abgebildeten, sich in der Gestalt einer unsichtbaren Figur manifestierend, aktiviert das Differenzen-produzierende und Grenzen-überschreitende Potential des Un*sichtbaren. Auch die Radiertechnik der Aquatinta, welche Goya in den »Caprichos« zum ersten mal anwendet¹⁸, trägt zu der simultanen Präsenz von (nicht zuletzt räumlichen) Gegensätzen bei. Kraft dieses Verfahrens, gelingt es dem Künstler virtuose Grenzüberschreitungen, Kontrastverschmelzungen und gleichzeitig existierende »parallele Welten«¹⁹ in seinem Radierungszyklus zu kreieren. Das Besondere der Aquatinta – »ein Tiefdruckverfahren mit Ätzung zur Wiedergabe von Flächen«²⁰ – besteht in einem zweiten Schritt der Behandlung der Radierplatte nach einer ersten, der klassischen Radierverfahren getreuen Arbeitsphase. In beiden Arbeitsschritten »arbeitet man nicht allein mechanisch, sondern mit chemischer Unterstützung«²¹. Dadurch wird zwar die gesamte Fläche des Bildes künstlerisch dominiert, der »Moment des Unkontrollierten und Unkontrollierbaren«²² jedoch wird zu einem entscheidenden Bestandteil des kreativen Prozesses.

Durch die Verwendung der Aquatinta-Technik werden schließlich die für Goyas Radierungen charakteristischen *Räume* – der Wirklichkeits- und Sichtbarkeits-Schichten, der Kontur-

18 Vgl. »Mehrere Grafiker scheinen wohl unabhängig voneinander in den 1760er-Jahren das Aquatintaverfahren entdeckt zu haben. Zu ihnen gehören Jean Baptiste Le Prince (1734–1781) und Cornelius Ploos van Amstrel (1726–1798). Einen ersten Höhepunkt fand die Technik [...] im französischen Rokoko. Ähnlich der Schabkunst diente das Verfahren zunächst vor allem zur Reproduktion von Gemälden oder Aquarellen, manchmal auch im Farbdruck von mehreren Platten. Francisco de Goya (1746–1828) setzte die Aquatinta als Erster in freier künstlerischer Weise für seine grafischen Hauptwerke ein, zum ersten Mal in der Serie der »Caprichos.« Althaus, Karin: *Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechniken*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2008, S.102.

19 Vgl. »Goyas Umgang mit dem Material jedenfalls ist frappierend. Die *parallelen Welten*, die er auf seinen Blättern entwirft, mögen abseitig, einseitig, jenseitig sein. Doch sie verdanken sich einer ganz diesseitigen Beherrschung der eigenen Mittel.« Reiner Metzger: »Straße der Enttäuschung. Goyas Grafik und die Explosion der Moderne«. In: Leopold Museum 2004, S.10, meine Hervorhebung.

20 Vgl. »Die Aquatinta ist ein Tiefdruckverfahren mit Ätzung zur Wiedergabe von Flächen. [...] [D]ie Aquatinta [erweitert] die Möglichkeiten der Radierung im Druck von Flächentönen. Der dunkle Plattenton (*tinta*) wird durch Säure (*aqua fortis*) hergestellt.« Althaus 2008, S.99, Hervorhebung im Original.

21 Metzger 2004, S.10.

22 Vgl. »Virtuos wie keiner vor ihm handhabt Goya die Möglichkeiten der Grafik. Er handhabt sie in der Kombination der alteingesessenen Radierung mit dem seit etwas 1760 entwickelten Verfahren der Aquatinta. In beiden Techniken arbeitet man nicht allein mechanisch, sondern mit chemischer Unterstützung, die sowohl einen Moment des Unkontrollierten und Unkontrollierbaren einfließen lässt als auch ein flächendeckende Gestaltung der gesamten Druckvorlage zulässt. Es gibt keine Stelle ohne künstlerischen Zugriff.« Metzger 2004, S.10.

Unschärfen – gestaltet²³. Die Technik erlaubt nämlich, nicht nur mit Strichen zu arbeiten, sondern die ganze Fläche des Papierblatts als *Raum* zu behandeln. Diese Qualität wird als eine malerische Geste, als »Sinn für das Raumgefüge«²⁴ hervorgehoben, als ein die dramatische Kraft des darin Erzählten aktivierendes Verfahren, welches die grafischen Arbeiten Goyas charakterisiert. Das Räumliche wird vor allem in der Behandlung des Druckblattes hervorgebracht. Das Nicht-Vorhandene, das Unsichtbare wird durch die Materialität und Farbe des Papierblatts *produziert* und dadurch mit Beschaffenheit und Haptik ausgestattet. »[D]as blendende Weiß des als Farbe einkomponierten Papiers«²⁵ macht den *leeren* Raum, der von einer Fülle von Wesen, Vorkommnissen und Interpretationen bewohnt ist, greifbar. Bevor dieser Raum, mittels der Aquatinta-Technik, seine Verwirklichung in der *Wirklichkeit* der Radierung gefunden hat, wurde er in der vorbereitenden Zeichnung folgendermaßen entworfen²⁶: Gegenüber Coco und hinter der Personen-Gruppe, wölbt sich ein sich faltendes, strichloses, *leeres* Volumen, das ähnlich dem die Schreckgestalt bedeckenden weißen Lacken, etwas zu verhüllen versucht. (Der gesamte Bildhintergrund wird dann in der Radierung als eine körnige, mit »dunkel-heftigen Strichbewegungen« hervorgebrachte

23 »Die Aquatinta-Vorhänge der Hintergründe rufen in ihrer körnigen Durchlässigkeit die Ahnung wach, daß hinter dem sichtbaren Geschehen andere, unheimliche Räume verborgen sind.« Bihalji-Merlin 1980, S.22-23. Zur Spezifik und Herstellung der Körnung des Aquatinta Verfahrens vgl. »Im Druck ist das geätzte Aquatintakorn teilweise mit bloßem Auge, sicher aber unter Lupe zu erkennen. Unterschiede des Kornes in Form, Größe und Dichte hängen mit den unterschiedlichen Erzeugungsmethoden zusammen. Reine Aquatinta ergibt gleichmäßige, klar abgestufte tonale Flächen. Fließende Übergänge sind nur durch Schaben und Polieren (ähnlich wie bei der Schabkunst) oder durch Direktätzung zu erreichen, also dem Aufpinseln von Säure auf das Aquatintakorn.« Althaus 2008, S.102.

24 Vgl. »In seinen Abwandlungen und Übertragungen der Farbkompositionen in die graphische Technik zeigte er jedoch Sinn für das Raumgefüge und den Nuancenreichtum der Hell-Dunkelwerte. Das rein Lineare reichte dem Graphiker Goya nicht aus. Er benötigte ein Verfahren, bei dem malerische Lichtreflexen und tiefen Dunkelkontrasten das Dramatische seiner Visionen hervorhoben: all das fand er in der Technik der Aquatinta.« Oto Bihalji-Merlin: »Idioma universal«. In: Bihalji-Merlin 1980, S.9-21, hier S.12. Zur Handhabung der Schwarz-Weiß Abstufungen der Aquatinta vgl.: »Die Aquatinta ätzt man wie eine Radierung mit Salpetersäure oder Eisenchlorid – die Ätzung braucht allerdings nicht so tief zu sein wie bei einem Strichbild. Je länger man der Säure Gelegenheit gibt, sich zwischen den eingebrannten Staubkörner ins Metall zu fressen, desto dunkler werden diese Stellen nachher im Druck. Eine schwarze Ätzung erzeugt einen regelmässigen Grauton, eine tiefe Ätzung ein sattes Schwarz. Verschiedene Grauwerte können durch partielles Abdecken und stufenweises Ätzen erreicht werden.« Althaus 2008, S.101.

25 Bihalji-Merlin 1980, S.28.

26 Vgl. Zeichnung zu Goyas »Que viene el Coco« (1797) im Katalog des Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-viene-el-coco/aa69e2b0-165d-40d7-baea-44be-a042d2af> [zuletzt aufgerufen am 14.07.22].

»gewittrige Tiefe«²⁷, als ein »Aquatinta-Vorhang«²⁸ über-setzt.) In diesem, nur im Entwurf vorkommenden Raum-Element, findet die Schreckgestalt ihr räumliches Gegenüber. Die Plastizität, mit welcher die Wirklichkeits- und Kompositionsebenen der Radierung ausgeführt werden, evoziert jene »vertiefte Wirklichkeitsdichte, in der das Sichtbare durchsichtig und das Phantastische glaubwürdig wird«²⁹.

Als eine Un*sichtbare Figur, ist der Coco in zweifacher Weise ein erkenntnisproduzierender Operator: als Theoretisches *Tier* und als Theoretische Figuration.

Zunächst als Bildmotiv – als Phantom, als Fiktion, als eine nicht zu definierende Erscheinung – suggeriert die Figur eine Wirklichkeit jenseits des Menschlichen und gleichzeitig generiert sie eine Sichtbarkeit, eine Bild- und Raumsprache »zweiten Grades«³⁰, welche sich im Bewohnen, Überschreiten und Durchdringen von Grenzen, im Hervorbringen von Differenzen artikuliert. Die Verschränkung von Kontrasten – solche wie des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Wirklichen und des Unwirklichen, des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen, des Schrecklichen und des Lachhaften, des Glaubens und des Aberglaubens – aktiviert die dem Wesen Cocos immanente *diffraktive* Textur.

Als Figuration komponiert die Un*sichtbare Figur den *Raum* ihrer Handlung: sowohl der Ort, wo diese Handlung stattfindet, als auch das Geflecht – die räumliche Artikulation – welche sich entlang der Handlung(en) entfaltet. Coco ist insofern raumgenerierend, als in der Gleichzeitigkeit von seiner *Erzählung* (die in der Wirklichkeit der Radierung stattfindet) und seiner Machart (die von Goya angewendete Technik der Aquatinta) Metapher und Materialität als Schichten der gleichen *diffraktiven*, un*sichtbaren Textur, dem gleichen Räumlichen, hervortreten.

Somit wird eine materiell-diskursive³¹ Lesart der Figur – der *Figuration* – initiiert: Sich mittels dem leeren Papierblatts und dem Aquatintaverfahren materialisierend, produziert die Un*sichtbare Figur zugleich ihre Beschaffenheit und ihre Bedeutung.

27 Der Kunsthistoriker Bihalji-Merin kommentiert die Dramaturgie der Aquatinta-Technik und ihre Bedeutung für den künstlerischen Ausdruck Goyas, auch in einem historischen Kontext: »In Spanien gab es zu seiner [Goyas] Zeit keinen Schriftsteller, der eine vergleichbare Ausdruckskraft besessen hätte, um die Dämonisierung der Welt, wie Goya sie in seinen Caprichos schildert, zu gestalten oder zu interpretieren. Unterschriften und Kommentare sind heute hauptsächlich von historischem Interesse. Sie werfen ein Licht auf die Zustände im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts. Es wird besser sein, den *dunkelheftigen Strichbewegungen* der Aquatintablätter zu folgen, der malerischen Einbettung des Motivs in die *gewittrige Tiefe* des Hintergrundes, dem Idioma universal der künstlerischen Handschrift, die Stimme Goyas, der wir allein Glauben schenken wollen.« Bihalji-Merin 1980, S.14, meine Hervorhebung.

28 Bihalji-Merin 1980, S.22.

29 Bihalji-Merin 1980, S.14.

30 Bonnefoy 2003, S.9. Vgl. Abschnitt »Denken mit Un*sichtbaren Figuren« in dieser Arbeit.

31 Zum Begriff des Materiell-Diskursiven Karen Barads vgl. Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

Le Horla

Michel Serres liest Maupassants »Le Horla«³². Er liest mit dem Erzählenden, der in seinen Tagebuchaufzeichnungen den allmählichen Verlust seiner Gesundheit und seines Verstands schildert: ein Bericht über die Beeinträchtigung der Wahrnehmung von Ort und Identität, entstanden durch die unheimliche Erfahrung einer unsichtbaren und (nur manchmal) greifbaren Präsenz. Dieses unsichtbare Wesen (wenn hier überhaupt von einem Wesen die Rede sein kann) kommt von *Da Draußen* [hors-là] – von *Dort* – und dringt in das *Innen* – in das *Hier* – des Protagonisten ein. Darüber hinaus, provoziert dieses unerklärbare *Etwas* ein Raumproblem: die Grenze zwischen Innen und Außen ist keine greifbare mehr, sie wird unsichtbar und daher unheimlich.

Serres liest auch mit dieser unsichtbaren Präsenz, mit der Figur *Horla*, aus deren Perspektive der Philosoph die Verunsicherung der gewohnten Raumdynamik aktiv beobachtet. Die gespenstische Figur, die sowohl räumlich als auch wesenhaft fremd ist – so fremd, dass nicht einmal sichtbar – ermöglicht die Entfaltung und Lesbarkeit einer neuen Raumordnung. *Horla*, gleichzeitig als in der Novelle beschriebenen Figur, als auch die Novelle »Le Horla« selbst – also als Text – agierend, *verschiebt* und infolgedessen *irritiert* das gewohnte Raumverständnis.

Nicht zuletzt liest Serres mit dem Haus des Protagonisten: das klar umrissene, reguläre, von *Außen* deutlich getrennte *Innen*. Allmählich beginnt sich das mit *Horla* eingedrungene *neue* Räumliche zu materialisieren.

Die unsichtbare Figur zeichnet verschlüsselte Spuren, schreibt unverständliche Texte. Der gepeinigte Erzähler registriert diese Spuren, diese *neue Texte*, die wie eine schaurige *Textur* sich über seine vertraute Realität legen. Dieses Wesen ist also mit einer unheimlichen, womöglich für menschliche Sinne nicht greifbaren, Materialität ausgestattet. Der Erzähler – ein menschliches Wesen – beginnt es jedoch zu lesen und gestattet ihm schließlich – gestattet *Horla* – sich seinem Verstand zu bemächtigen³³. Es stellt sich also die Frage: Ist

32 Vgl. Michel Serres: »Da draußen sein«. In: Serres, Michel: *Atlas* [Übersetzung: Michael Bischoff]. Berlin: Merve Verlag 2005 [1995] (=Internationaler Merve Diskurs: Perspektiven der Technokultur 260), S.54-79. Der Original-Titel des Kapitels lautet »Être hors là«. In der Eingangsanmerkung zum Kapitel, empfiehlt Serres die Lektüre der Maupassants Novelle »Le Horla« (1887) Vgl. Maupassant, Guy de: *Le Horla. Préface, Commentaires et Notes de Philippe Bonnefis*. Paris: Librairie Général Française 1984. In der deutschen Übersetzung des Buchs werden die aus Maupassants Novelle zitierten Stellen der folgenden Ausgabe entnommen: *Französische Erzählungen von Chateaubriand bis France*. Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung 1951. S.291-324.

33 Vgl. »Alors, je rentrai chez moi l'âme bouleversée, car je suis certain, [...] qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi, sous mon toit...« Maupassant 1984, S.36-37, meine Hervorhebung.

dieses Wesen, das mit seiner gespenstischen Haptik das Haus dominiert, eine *fremde* Entität oder ein Teil des erzählenden Subjekts (welches die Grenzen seiner Identität längst erreicht hat und im Begriff ist sie zu überschreiten)?

»Maupassant oder der Erzähler sieht einen Schatten, ein durchscheinendes und durchsichtiges Phantom, das vor dem Spiegel die Bilder abfängt, ohne selbst ein präzises Spiegelbild zu besitzen. Welch ein seltsamer Schatten: Sein und Nichtsein zugleich, anwesend und abwesend, hier und anderswo«³⁴.

Die Bilder, die Tatsachen, die Dinge verlieren ihre Umrisse und ihre Materialität. Wie ein taktil erfahrbarer Überzug, legt sich zu Beginn der Novelle die »unerklärliche Ängstlichkeit«³⁵ des Erzählers über das Vertraute, verdichtet sich im Laufe der Geschichte zu »grauenvolle Hilflosigkeit«³⁶, um in Entsetzen über die Gewissheit der Existenz des schaurigen Mitbewohners – seines Hauses? seines Selbst? – zu erstarren. Das Haus als Ort des *Innen*, verliert sein *Gesetz*, welches das Bewahren des *Innersten* verspricht. »Das Stabile gerät aus dem Gleichgewicht, das Gesetzte ent-setzt sich«³⁷, das Intimste wird *exponiert*³⁸.

Um dem Spukhaften zu entkommen, hält sich der Erzähler an den im Haus verteilten Materialien und Materialitäten (der Dinge, der Empfindungen, der Raumbegriffe) fest. Mehrfach findet er beim Aufwachen die neben dem Bett platzierte und am Vorabend mit Wasser gefüllte Karaffe leer vor. Weil er an die »Einheit [des *Ortes* seiner] Person«³⁹ bereits zu zweifeln beginnt, versucht der Protagonist die unheimliche Ereignisse zu ergründen. Ist er womöglich selbst derjenige, der das Wasser in einem schlafwandlerischen Zustand ausgetrunken hat? »*Décidément, je suis fou! Et pourtant!*«⁴⁰. Er unternimmt Experimente: Mit einer Reihe von spurensichernden Verfahren⁴¹, stellt der Heimgesuchte fest, dass nicht er, son-

34 Serres 2005, S.56.

35 Vgl. »Mon état, vraiment, est bizarre. A mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible.« Maupassant 1984, S.21-22, meine Hervorhebung.

36 Vgl. »Moi, je me débats, lié par cette *impuissance atroce*, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, – je ne peux pas ; – je veux remuer, – je ne peux pas ; – j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas!« Maupassant 1984, S.22-23, meine Hervorhebung.

37 Serres 2005, S.58.

38 Im französischen Original lautet der Satz: »Le stable se déséquilibre, *le posé s'expose*.« In: Serres, Michel: *Atlas*. Paris: Flammarion 1996 [Paris: Éditions Julliard, 1994], S.65, meine Hervorhebung.

39 Vgl. »Doppeldeutiger Ort und Zweifel hinsichtlich der Einheit der Person.« Serres 2005, S.64.

40 Maupassant 1984, S.28, meine Hervorhebung.

41 Vgl. »10 juillet. - Je viens de faire des épreuves surprenantes. *Décidément, je suis fou! Et pourtant!* Le

dern ein mit der Begabung einer eigenen, jedoch für Menschen unsichtbaren Materialität⁴² ausgestattetes Wesen die sonderbaren Vorkommnisse verursacht hat. Ein *positives* Ergebnis, das etwas Schauerhaftes offenbart. »Die positive Wissenschaft bringt die mythische Theorie keineswegs zu Verschwinden. Sie inspiriert die experimentellen Praktiken«⁴³, beobachtet Serres und damit beschreibt er die Landschaft der wissenschaftlichen Produktion zur Zeit der Entstehung von Maupassants Novelle. Dieser Wissenschaft bedient sich der verzweifelte Erzähler, um »mit größter Sorgfalt die Grenze zwischen draußen und drinnen zu ziehen«⁴⁴. Kann er sich jedoch auf die Gültigkeit dieser Grenzen verlassen? Und wie ist es möglich, dass *Horla* diese Grenzen (das feste Glas der Karaffe, zum Beispiel) durchdringt ohne sie zu berühren?

Für die Lösung des Problems schlägt Serres eine (Raum-)Ordnung vor, die nicht Grenzen, sondern Nachbarschaften denkt: die Topologie. »Die Karaffe auf dem Nachttisch heißt in diesem Fachgebiet Kleinsche Flasche; sie hat kein Außen und kein Innen und bildet gleichsam ein dreidimensionales Möbiusband. Dass dieser Körper ebenso alt wie der *Horla* ist, dürfte kaum noch paradox erscheinen.«⁴⁵ In dieser *neuen, anderen* Ordnung ist die Karaffe eine »fantastische«⁴⁶ Flasche; sie ist kein *normales* Ding in einem *normalen* (oder geometrischen) Raum, sondern die »[Kleinsche] Flasche des Flaschengeistes« in einem topologischen Raum.

Kehren wir zurück zum Beginn von Maupassants Erzählung und Serres' Lektüre und erkunden schrittweise den Raum, der sich letztendlich als *topologisch* erschließt. Bevor er mit seiner Interpretation beginnt, fasst Serres das in der Novelle entfaltete *Raumproblem* folgendermaßen zusammen:

»[Der Erzähler, oder Maupassant] notiert mit exquisiter Genauigkeit alle räumliche Ereignisse, die auf Ortsveränderungen und Fortsetzungen basieren. ›Der Horla‹ beschreibt das Da-draußen und

6 juillet, avant de me coucher, j'ai placé sur ma table du vin, du lait, de l'eau, du pain et des fraises. On a bu - j'ai bu - toute l'eau, et un peu de lait. On n'a touché ni au vin, ni au pain, ni aux fraises. Le 7 juillet, j'ai renouvelé la même épreuve, qui a donné le même résultat. Le 8 juillet, j'ai supprimé l'eau et le lait. On n'a touché à rien. Le 9 juillet enfin, j'ai remis sur ma table l'eau et le lait seulement, en ayant soin d'envelopper les carafes en des linges de mousseline blanche et de ficeler les bouchons. Puis, j'ai frotté mes lèvres, ma barbe, mes mains avec de la mine de plomb, et je me suis couché.« Maupassant 1984, S.28.

42 Vgl. Maupassant 1984, S.36-37.

43 Serres 2005, S.71-72.

44 Serres 2005, S.72.

45 Serres 2005, S.72, Hervorhebung im Original.

46 Vgl. »Die als fantastisch bezeichnete Flasche ähnelt nicht derjenigen, die Guyon auf seinen Nachttisch stellt, sondern eher der Flasche des Flaschengeistes, das heißt der Kleinschen Topologie.« Serres 2005, S.78.

was dort geschieht oder von dort kommt. Er zeichnet dessen Plan und Karte, das ist alles.«⁴⁷

Gleich werden wir sehen, dass die wirre Textur aus Raumordnung, Raumdynamik, Figur, Fiktion, Wissenschaft, Literatur, Grammatik, Etymologie im Laufe der *Novelle Maupassants* und der Lektüre Serres' diese konzise Beschreibung sprengt und immer komplexer wird. Alle hier benannten Instanzen operieren das (und *im*) Gefüge des sich entfaltenden Raumproblems. Es handelt sich also um Ortsveränderungen und Ortsverschiebungen, die sich der gewohnten Raumordnung entziehen.

Wie lässt sich jedoch ein Raum kartographieren, wenn die elementaren Vereinbarungen der Orientierung, Wahrnehmung und Ordnung verschoben werden oder sogar wegfallen? Die einleitende Bemerkung Serres' (»[D]ie Fantasie, deren Erwachen stets am Anfang steht, geht zuweilen sogar dem Licht der Entdeckung voraus.«⁴⁸) macht hier insofern Sinn, als die fantastische *Novelle »Le Horla«*, mittels ihrer gleichnamigen Figur operierend, eine Abhandlung über (fantastische?) Raumordnungen darlegt⁴⁹. Die Figur bringt die Ordnung des Ortes durcheinander, dann setzt sie wieder zusammen, entlang dieser Bewegung stellt es sich heraus, dass die alten Grenzen nicht mehr *an*-einander anschließen, sich nicht mehr *in*-einander einfügen. Was hervorgebracht wird, sind Nachbarschaften, welche als Relationen der Relationen operieren⁵⁰. *Der un*sichtbare Horla* (als hätte das Unsichtbare ein Geschlecht) aktiviert eine Re-kon-figuration des Räumlichen. Auch hier geht die Literatur

47 Serres 2005, S.55.

48 Serres 2005, S.54.

49 In seinem Aufsatz »Die Unheimlichkeit des Mapping« untersucht Jörg Dünne in seiner kartographischen Studie zu »Le Horla« das Verhältnis zwischen der Topographie Maupassants und der Topologie Serres' und sieht in der Differenz das »produktive Unbehagen« der auf diese Weise hervorgebrachten Karte. Vgl. Jörg Dünne: »Die Unheimlichkeit des Mapping«. In: Picker, Marion/Maleval, Véronique/Gabaude, Florent (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*. Bielefeld: transcript 2013 (=Kultur und Medientheorie), S.221-240, hier S.221.

50 Doris Schweitzer macht in ihrem Aufsatz »Topologie und Struktur. Topologische Strukturen bei Michel Serres« auf Serres' komplexen Umgang mit Relationen im Rahmen seines topologischen Strukturalismus aufmerksam: »Indem sich Serres nun den Übergängen selbst zuwendet, problematisiert er den Relationsbegriff. Im Endeffekt [...] wirft er dem *algebraischen* Strukturverständnis vor, dass es auf einem unterkomplexen Begriff der Relation beruhe.« Doris Schweitzer: »Topologie und Struktur. Topologische Strukturen bei Michel Serres«. In: Alpsancar, Suzana/Gehring, Petra/Rölly, Marc (Hg.): *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S.193-202, hier 200, meine Hervorhebung. Vgl. auch: »Für Serres geht es mit der Topologie als methodische Kritik um ein ganz bestimmtes Raumverständnis: die Idee der topologischen Mutterstruktur von Bourbaki, die Einheit und radikale Differenz zu vereinen sucht. Dies führt Serres zu seinen Reisen, den Streifzügen ›in‹, ›außerhalb‹, ›zwischen‹, ›zu, vor, hinter‹, ›bei, auf, an, unter, über‹ und ›inmitten‹ der jeweils spezifischen Räume. Es geht nicht wie im *spatial turn* um ›den relationalen Raum‹, sondern um die im Mythos – aber generell in der Kultur – konkret angetroffenen Räume, Raumstellen und räumlichen Problemlagen: maximal konkret.« Schweitzer 2011, S.202, Hervorhebung im Original.

der wissenschaftlichen Erfindung voraus: Die erste Forschungsinstanz am Weg zur Erkundung des sich (buchstäblich) entfaltenden, topologischen Raums, ist die Novelle selbst. Die Schichten der Tagebuchaufzeichnungen des Erzählenden falten – eine Ebene nach der anderen (oder durch die andere) – das Mystische der gespenstischen Ereignisse in die Klarheit des wissenschaftlichen Experiments. Dass literarische Texte als Präzisionsinstrumente wissenschaftlicher Forschung agieren können und, nicht zuletzt kraft ihrer stilistischen Mittel, einen direkten Zugang zur Erkenntnis und deren Produktion haben, ist eine Überzeugung, die Serres sein umfassendes Werk hindurch hegt⁵¹. Im Bezug auf »Le Horla« evaluiert der Philosoph die Vorteile des Literarischen folgendermaßen:

»Alles, was der Positivismus der Zeit verlangt, findet sich in der Erzählung, als hätte Maupassant den Rationalismus in seiner modernsten Form darin einbringen wollen. Anders als erwartet, gelingt es ihm, Rationalität in Bereiche zu bringen, in denen das unmöglich erschien, während er bei den Dingen scheitert, die er rationalisieren zu können glaubte. Importiert, wiederholt, verortet und klassifiziert, nützt Wissenschaft gar nichts und bleibt weit hinter dem präzisen, strengen, künstlerischen Schreiben zurück, das ihr vorausgeht und sogleich in sie eingeht«⁵².

Wir erinnern uns an die minutiös geführten Tagebucheinträge des Erzählers, an die darin erläuterten Experimenten und Methoden. Und auch an die mysteriösen Ergebnisse seines Forschungsvorhabens, welche Serres dem Bereich der Topologie zuschreibt, deren Modell von der »Flaschengeist«-gewordenen Wasserkaraffe veranschaulicht wird.

Folgen wir nun den versprochenen Weg – »Schritt für Schritt«⁵³ – zum topologischen Raum. Auch dieser Weg liegt im Text, diesmal jedoch wenden wir uns der Grammatik zu. Die präpositionale Dynamik der Raumkomposition und der Raumerkundung, welche Serres in Maupassants Erzählung beobachtet (»Auf der Seine, die vor meinem Haus vorbei fließt, an meinem Garten entlang, fast bei mir zu Haus...«⁵⁴), verläuft zunächst entlang des Blickes des Erzählenden und manifestiert sich durch die »sensorische Beziehungen«-produzierenden

51 Serres' philosophische Werke befassen sich oft mit wissenschaftliche Erkenntnisse generierenden (und anwendenden) literarischen Texten. Einige Beispiele davon sind: Emile Zolas »Rougon-Macquart«-Zyklus (den der Philosoph als eine Studie zur Thermodynamik betrachtet); Jules Vernes »Der Südstern oder Das Land der Diamanten« (als Beispiel einer nicht zentrierte, plural-orientierte Praxis der Wissensproduktion); Lukrez' »De rerum natura« (worin Worte und Atome aus der selben Impuls der Materie entspringen); Molières »Tartuffe« betrachtet Serres als exemplarisch für die Beschreibung eines Parasiten-Modells.

52 Serres 2005, S.72-73.

53 Serres 2005, S.55.

54 Serres 2005, S.61, Hervorhebung im Original.

Sinne, welche »Positionssignale«⁵⁵ senden und empfangen: vom konkreten, greifbaren *Lokalen* (die Erde, das Gras, die Bäume, ihrer Schatten), zum abstrakten, imaginierten *Globalen* (der Fluss, das Fließen in eine sich von *hier* entfernende Richtung, die Schiffe... hin bis zum weißen Schiff aus Brasilien). Die durch den Blick wahrgenommene, jedoch nicht greifbare Ferne: das *Dort* fließt – wie der Fluss und *mit* ihm – in das *Hier* des Erzählers. Die Präpositionen aktivieren die Bewegung im Raum, aber auch die Bewegung des Blickes: die Blickrichtung, sowie die Blickquelle. Der Erzähler beobachtet, gewahrt zuerst das Hier (*là*), dann das Draußen (*hors*). Dieser Blick wird von dem unsichtbaren (jedoch sehenden?) Wesen aus der Ferne zurückgeworfen und bringt die Raumordnung durcheinander. Das Wesen nimmt den Weg der Präpositionen, jedoch nicht ihrer Logik. Es wird als *Horla* bezeichnet: somit markiert es die Spannung zwischen *Nah* und *Fern*⁵⁶. Serres fragt: »Besteht zwischen *hors* und *la* ein Widerspruch, oder sind sie im Gegenteil durch eine Bewegung oder ein Band miteinander verbunden?«⁵⁷ Auch hier verwendet Serres »[d]as künstliche Gedächtnis der Sprache«⁵⁸ als Verfahren, um Verschiedenartiges und Entgegengesetztes in Relation zu setzen: Das operative Potential *Horlas* liegt im *künstlichen Gedächtnis* seiner Wort-Komponiertheit, welche Serres genau untersucht:

»Das französische *hors* kommt vom lateinischen *foris* oder *fores*, das bekanntlich die Haustür, die nach draußen führende Tür des Hauses bezeichnet; *forum* muss zunächst die Einfriedung bedeutet haben, die Haus, Garten oder Wiese umgibt, bevor das Wort den öffentlichen Platz der Stadt bezeichnete. Die Bedeutungsfamilie der Vorsilbe *for* ist ebenso gegliedert wie eine Nahbereich zu Nahbereich verlaufende Bewegung vom Nahen bis hin zum Fernen [...]. Sie bezeichnet daher weniger einen bestimmten Ort als eine über analytische Verlängerung sorgfältig ausgeführte Ortsveränderung.«⁵⁹

Der normale (geometrische) Raum, der durch die Intervention *Horlas* sich als problematisch – weil nicht messbar – erweist, lässt sich durch das wörtlich-programmatische der Figur und die operative Kraft der Präpositionen als ein im Entstehen – weil stets in Wandlung – begriffenen Raum argumentieren. Maupassant beherrscht die Technik, mit Präpositionen

55 Vgl. »Die gewohnte räumliche Orientierung über die Sinne oder vielmehr über Positionssignale, die über sensorische Beziehungen weitergeleitet werden.« Serres 2005, S.61.

56 Vgl. »*Horla* steht also für eine Spannung zwischen dem Nahegelegenen, Anliegenden, Benachbarten und Entfernten, das aus dieser Umgebung nicht erreichbar ist.« Serres 2005, S.60, Hervorhebung im Original.

57 Serres 2005, S.60.

58 Vgl. Serres 1994, S.150, sowie die Abschnitte »Die Materialität(en) der Theorie« und »Michel Serres: der Zitterrochen« in dieser Arbeit.

59 Serres 2005, S.62-63, Hervorhebung im Original.

räumlich umzugehen. Er versteht es »die Umgebung und ihre Nachbarschaft [...] zu zeichnen [...], ohne auf Entfernungen oder Größen zu deren Messung angewiesen zu sein«⁶⁰. Die von Maupassant programmierte und von *Horla* aktivierte Topologie »erfasst den Raum *anders*«⁶¹. Positionen, Nachbarschaften, Häufungen, Lagen⁶² artikulieren sich als »Geschlossenes (in), Offenes (außerhalb), Zwischenräume (zwischen)[⁶³], Richtung und Ausrichtung (zu, vor, hinter), Nachbarschaft und Angrenzendes (bei, auf, an, unter, über), Eintauchen (inmitten)«⁶⁴. Serres bezeichnet diese Schichten von Raummöglichkeiten als »Realitäten ohne Maß, aber mit Relationen«⁶⁵.

Die Materialität der mittels der Präpositionen hervorgebrachten topologischen Textur artikuliert sich in einer neuen Ordnung und Beschaffenheit (Haptik) der Grenze, die sich folglich in ein Raum-Geflecht verwandelt. Dort werden die präpositional aktivierte Schichten, oder Lagen, als benachbarte Räumlichkeiten erfahrbar.

Für *Horla* – wie bereits beobachtet – hat die Festigkeit und Geschlossenheit der Wasserkaraffe keine Bedeutung. Es geht nicht mehr um eine Grenze, die festzulegen oder zu überwinden ist, es handelt sich um *etwas*, das nicht greifbar, jedoch materiell ist und dessen Entfaltung sich in »Wellen, Flüsse[n] und Ströme[n]«⁶⁶ übersetzen lässt. In diesem *anders* fassbaren und tastbaren Räumlichen »kann man Entfernungen und Nähe nicht auf dieselbe [geometrische] Weise messen, die Lage nicht nach ein und derselben starren Regel bestimmen«⁶⁷. Im Rahmen eines geometrischen Verfahrens, wird der (mittels des Blicks gemessene?) Ort in festen Grenzen eingeschlossen, während ein topologischer Vorgang diese Grenzen diffus macht, sie in flüssige (jedoch greifbare) Materialitäten verwandelt. Ein Vorgang, den Serres als »*Reich der Fluida*«⁶⁸ bezeichnet, »in dem die Abstände ständig wechseln und

60 Serres 2005, S.65.

61 Serres 2005, S.65, meine Hervorhebung.

62 Vgl. Serres 2005, S.65.

63 Das im Original verwendete Wort »intervalles« (Vgl. Serres 1996, S.71), weist nicht zwingend auf einen nur räumlichen Abstand hin. Diese von der Präposition »entre« [zwischen] suggerierte (Aus-) Dehnung, entfaltet eine breitere Bedeutungs- und Handlungstextur: räumlich, zeitlich, klanglich, numerisch. Vgl. auch: »Entre signifie donc à la fois [...] *un mi-lieu et tout le milieu, fleuve et mer, ici et parmi, une singularité particulière et l'universel, immanence et transcendance*« Serres 2015a, S.175, Hervorhebung im Original.

64 Serres 2005, S.65.

65 Serres 2005, S.65.

66 Serres 2005, S.66.

67 Serres 2005, S.66.

68 Serres 2005, S.66, meine Hervorhebung.

verfließen, *Schrift verlöscht* und jedes Maß sich verliert«⁶⁹. Das feste, solide Glas der Karaffe beschreibt das Geometrische, während die konfuse Angst des Erzählers eine schwer zu fassende, schwer zu greifende, unerklärliche Taktilität hervorhebt: »Ich wohne in der Geometrie, während die Topologie mich heimsucht.«⁷⁰

Das topologische Verfahren seiner Raumanalyse überträgt Serres von der Novelle, und der darin *ge-* und *beschriebenen* Räume, auf das *Subjekt* der Erzählung: Guyon. In beiden Fällen ist die Figur des Horla, diejenige, die Raum und Subjekt (und deren Ordnung) verunsichert. Sie platziert Innen und Außen im gleichen Raum und im selben Subjekt: die Kontur, welche früher (vor Horlas Auftauchen) die Gewissheit des Erzählers über die Einheit seiner Person⁷¹ umrissen hat, zeichnet jetzt den (mindestens) *doppelseitigen Ort* seiner Un*Einheit. Michel Serres argumentiert die in der Novelle evozierten »Genese des Subjekts«⁷² *räumlich*: durch die Bewegung und Lage der Präpositionen aktivierte topologische Erzähl-Textur Maupassants, betrachtet Serres als die Basis einer Identitätstheorie: »[Maupassants] Beschreibung [der Genese des Subjekts] stützt sich weniger auf Handlungen und Gefühle, Gedanken [...] sondern eher auf die *Positionen* in Raum und Zeit, also eher auf *Präpositionen* als auf Verben und Substantive«⁷³. Das verunsicherte Räumliche *fließt* (qua Horla) in das Subjekt, indem es seine Empfindung für Selbst und Nicht Selbst *beeinflusst* und somit seine Materialität erweitert: »Das poröse, vermischte *Ich* akkumuliert Präsenz und Abwesenheit, verbindet und vernäht Nahes und Fernes, Reales und Virtuelles, trennt das Draußen vom Hier und nähert beides einander an«⁷⁴.

Das Subjekt – *räumlich* gedacht – repräsentiert also keine Einheit von Ort und Handlung, sondern aktiviert eine Vielheit von Lagen, Vektoren, Veränderungen, Verschiebungen, Unschärfen, und nicht zuletzt Unbehagen.

Serres vergleicht das in der Erzählung Maupassants entfaltete Subjekt-Modell mit demjenigen des Parasiten – erneut mit dem *künstlichen Gedächtnis der Sprache* arbeitend. Der Philosoph beobachtet die Verwandtschaft zwischen der Präpositionen *là* und dem Präfix *para* – beide erschließen sich als richtunggebende und positionsmarkierende Vektoren, die das nachstehende (eigentliche?) Wort lenken:

69 Serres 2005, S.66, meine Hervorhebung.

70 Serres 2005, S.68.

71 Vgl. Serres 2005, S.64.

72 Serres 2005, S.74.

73 Serres 2005, S.74, meine Hervorhebung.

74 Serres 2005, S.78, meine Hervorhebung.

»*Para* oder »*neben*« bezeichnet die allernächste Umgebung des *là*, die aber bereits fremd ist, von anderswoher kommt oder draußen lebt, also das erste Andere, das auf das Selbe folgt oder es berührt. Kann man einen besseren Namen für den Parasiten finden als Horla?«⁷⁵

Bei dem durch das Wort hervorgebrachten Räumlichen – eine bevorzugte und oft angewendete Strategie Serres' – handelt es sich um keinen einheitlichen Raumbegriff⁷⁶, sondern um *diverse*, mit unterschiedlichen Eigenschaften und Materialitäten ausgestattete räumliche Vielheiten. Serres spricht sich gegen eine Vereinheitlichung des Raums und die darin stattfindenden Dynamiken aus: »Liegt der Wahnsinn nicht gerade in dem befremdlichen Entschluss, den ganzen Raum und seine Ereignisse an einem einzigen Ort einzuschließen, der als das Innere bezeichnet wird?«⁷⁷ Die Räume in »Le Horla« bewegen sich vor allem zwischen den (Raum-)Motiven des *Innen* und *Außen* – auf das Subjekt als *das Selbe* und *das Andere* übertragen –, die nicht zuletzt, gemeinsam mit Serres, die Essenz des Subjekts befragen: »Wer sind wir? Das eine und das Andere zugleich oder vielmehr das Andere und das Selbe und zugleich weder das eine noch das Andere, also die Gesamtheit der Beziehungen zwischen diesen beiden Orten«⁷⁸.

Die in »Le Horla« beobachtete Subjekt- und Raum-Modelle erinnern an die Textur eines im Werk Michel Serres' oft vorkommenden Motivs: das ausgeschlossene bzw. das eingeschlossene Dritte. Diese komplexe Denkfigur – von Christopher Watkin als »stylistic expression«⁷⁹ bezeichnet – entfaltet sich *mit* und *in* Grenzbereichen und Zwischenräumen. Im Kontext von Maupassants Erzählung wird die Figur als ein Werkzeug der Raum- und (als Erweiterung dessen) der Subjektanalyse aktiviert. Folgen wir die Bewegung Serres', die den Weg vom ausgeschlossenen zum eingeschlossenen Dritten in »Le Horla« zeichnet:

»[W]ir definieren Identität durch das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten: Es ist unmöglich, dass A zur selben Zeit an ein und derselben Ort ist und nicht ist. So beschrieben, setzt Identität ein festes, beschreibbares Außen und ein ganz anderes Innen, als Erfahrung und Sprache es nahe legen, als handelte es sich um eine Black-Box mit festen Wänden und schwerem, fest schließenden Deckel.«⁸⁰

75 Serres 2005, S.73-74.

76 Vgl. »[Serres] wendet sich keinem bestimmten Raum zu, sondern dem ganzen Bereich des Räumlichen«. Schweitzer 2011, S.197. Vgl. auch Abschnitt »Theoretische Landschaften. Michel Serres: *la randonnée*« in dieser Arbeit.

77 Serres 2005, S.74.

78 Serres 2005, S.73.

79 Vgl. Watkin 2020, S.385.

80 Serres 2005, S.76.

In der Novelle werden die *festen Wände* der Identität – sowohl der subjektiven als auch der räumlichen –, neben der Vielschichtigkeit und -fältigkeit der Präpositionen, auch durch das mit mehr als nur realen Werkzeugen ausgestattete Fantastische durchdrungen. Eine solche Erfahrung beschreibt Serres als *unvorstellbar* und »exotischer [...] als die Irrfahrten des Odysseus oder Dantes und Gullivers Reisen, aber dennoch so praktisch und konkret«⁸¹. Das sich räumlich entfaltende Fantastische ist keinesfalls eine nur virtuelle oder imaginierte Erfahrung. Wie bereits oben ausgeführt, nimmt die fantastische und unsichtbare Figur des Horla *taktil* (als auch unheimlich) am Leben und *am Raum* des Erzählers teil. »Das real außerhalb der Logik stehende Fantastische lässt sich also auf die Aufhebung des Identitätsprinzips in seiner negativen Formulierung als Satz vom ausgeschlossenen Dritten zurückführen«⁸². Die Möglichkeit, einem Ort oder einem Subjekt mehr als nur einen räumlichen Zustand zu verleihen, initiiert eine Geste der Inklusion. In diesem Fall bestehe auch »kein Widerspruch [...] zwischen der Tatsache, dass ich hier und zur selben Zeit anderswo bin«⁸³. Schließlich fragt Serres: »Wer bin ich? Der Dritte. *Der eingeschlossene Dritte*. [fr: le tiers inclus] Welche Bedeutung hat dieser Ausdruck? Dass ich eng mit einem Anderen und sogar mit vielen Anderen verbunden bin«⁸⁴.

»[W]hat makes sense of Serres prepositions is topology«⁸⁵, konstatiert Christopher Watkin in Bezug auf Serres' Vorliebe für das operative Potential der Präpositionen. Gleichmaßen gilt dies auch für die Umkehrung der Aussage: Serres' Topologie⁸⁶ lässt sich mittels der Präpositionen begreifen. Die topologische Struktur, die Serres' Denkweg seit dessen Beginn begleitet, liegt, so Doris Schweitzer, »zunächst in einer Verschiebung, die Serres in den

81 Serres 2005, S.76.

82 Serres 2005, S.74.

83 Serres 2005, S.76.

84 Serres 2005, S.76, Hervorhebung im Original. Vgl. auch Serres 1996, S.81.

85 Watkin 2020, S.172. Watkin vergleicht Serres' Hinwendung zu den Präpositionen mit Tendenzen im Denken seiner Zeitgenossen: »One way in which Serres stands alongside his philosophical contemporaries is in the manner in which he challenges the hegemony of the noun in the Western tradition. He shares with Derrida and Deleuze an aversion to considering the noun – and its counterpart, the stable object – as the fundamental unit of thought and existence.« Watkin 2020, S.171.

86 Der Begriff »Topologie« wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert. Bis dahin wurde er unter dem von Leibniz im 17. Jahrhundert geprägten Namen »Analysis situs« bekannt. »Henri Poincaré, der meist als Begründer dieser Disziplin angesehen wird, verwendetet noch den Ausdruck ›Analysis situs‹. [...] [D]ie Bezeichnung ›Topologie‹ [wurde] von Johann B. Listing im 19. Jahrhundert geprägt.« Marie-Luise Heuser: »Die Anfänge der Topologie in Mathematik und Naturphilosophie«. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2007 (=Kultur- und Medienwissenschaften), S.183-200, hier S.183.

Fundamenten des Strukturalismus vornimmt«⁸⁷. Seine strukturalistische Neigung ist keine sprachliche, sondern eine räumliche⁸⁸, dennoch in der Sprache codiert und sich aus der Sprache, aus dem Text heraus entfaltend. »Serres begreift [...] den Text selbst als Raum«⁸⁹ stellt Doris Schweitzer in Bezug auf Serres' Text »Discours et Parcours«⁹⁰ fest, in welchem der Philosoph den mythischen Diskurs untersucht und dabei ein Verhältnis von Text und Raum herausarbeitet. Schweitzer kommentiert diese Herangehensweise: »In der Analyse wird der Bewegung des Textes gefolgt, der Durchlauf durch die verschiedenen Räume als Graph eines Parcours auf eine Karte gezeichnet. Letztlich bringt erst dieser Parcours den Diskurs hervor«⁹¹. Mit einer Reihe von Fragen stellt Serres »das elementare *Programm* einer Topologie«⁹² vor: »Was ist etwas Geschlossenes? Was ist etwas Offenes? Was ist ein Verbindungsweg? Was ist ein Riß? Was ist das Kontinuum und was das Diskontinuierliche? Was ist eine Schwelle und was eine Grenze?«⁹³ Diese Fragen lassen sich im »Raum der Präpositionen«⁹⁴ beantworten, fortsetzen, neu konfigurieren: »Topology can describe what something is next to, underneath or surrounded by, but not where it is in an absolute sense. [...] Insofar as prepositions also describe relative positions, topology is a science of relations«⁹⁵. Die Präpositionen handeln, sie *können* – »Les prépositions ne sont pas, elles peuvent«⁹⁶. Sie aktivieren gleichermaßen den Raum und das Denken – »La pensée ne se pose, elle se prépose«⁹⁷. Die *Position*, die das Denken einnimmt ist eine, die noch *vor* der Statik von These, Antithese und Synthese wirkmächtig ist⁹⁸. Die *pré-Position* des Denkens indiziert einen *pré-Raum*⁹⁹, der noch vor dem Beginn aller Denk- und Handlungswege vorhanden ist. Der

87 Schweitzer 2011, S.196.

88 Vgl. »Topology refuses to think of space as a universal container according to the Euclidean or Newtonian paradigm, but sees it as a series of transformable localities. [...] Topology, like Bourbakian structuralism, is procedural, describing a series of transformations and isomorphisms rather than a set of fixed positions: it is a structuralism of space.« Watkin 2020, S.100.

89 Schweitzer 2011, S.195.

90 Vgl. Michel Serres: »Discours und Parcours«. In: Serres, Michel: *Hermes IV: Verteilung*. Herausgegeben von Günther Rösch [Übersetzung: Michael Bischoff]. Berlin: Merve Verlag 1993b [1977], S.206-221.

91 Schweitzer 2011, S.197.

92 Serres 1993b, S.211, meine Hervorhebung.

93 Serres 1993b, S.211.

94 Vgl. »[T]opology describes a *space of prepositions*.« Watkin 2020, S.100, meine Hervorhebung.

95 Watkin 2020, S.99-100.

96 Serres 2015a, S.126-127.

97 Serres 2015a, S.175.

98 Vgl. »En écart à l'équilibre, elle précède toute thèse, antithèse ou synthèse, toute trois très sottement statiques.« Serres 2015a, S.175.

99 Vgl. »Les prépositions organisent et gouvernent l'espace-temps avant qu'une géodésique ne s'y

Raum der Präpositionen ist derjenige der »Sprachspiele«¹⁰⁰ und der Flüsse: »Semantic meaning is declarative, but prepositional meaning is directional, spatial and temporal; it produces meaning not as a series of immovable land masses but as the shifting relations and flows of an ocean«¹⁰¹. Nicht nur der von den Präpositionen hervorgebrachte Sinn, sondern auch der sich durch sie (und mit ihnen) entfaltende Raum (der Topologie, des Parcours) ist *fließend*: »Der Raum des Parcours' wird durch den Fluss zerrissen, er ist kein Verkehrsraum. Damit gibt es nicht nur einen Raum, sondern zwei Mannigfaltigkeiten ohne gemeinsamen Rand«¹⁰².

Ptyx

In einem weiteren Kapitel seiner Monographie über das Unsichtbare lenkt Clément Rosset erneut unsere Aufmerksamkeit auf Objekte und Figuren, welche – diesmal im Rahmen einer *poetischen Ordnung* – ihre besondere *un*sichtbare* Beschaffenheit entfalten¹⁰³.

In der Dichtung, so Rosset, webt die Vorstellung eines Unsichtbaren nicht die Textur der Illusion, sondern diejenige einer in die poetische Ordnung sich einfügende Schöpfung¹⁰⁴. Objekte einer solchen Ordnung bewegen sich im Bereich des *imaginaire pur*. Die Eigenschaft dieses reinen Imaginären bestehe laut Rosset darin, nicht eine vorgestellte Realität hervorzubringen, sondern ein Irreales, welches dem Realen so fremd sei, dass es sich allen Möglichkeiten mittels derer imaginiert werden kann, entzieht¹⁰⁵. Dennoch, eine Literatur, die jeglichen Kontakt zu der Realität verweigert, so Rosset, laufe die Gefahr eines Zustands der Paralyse: Denn indem das *imaginaire pur* keinen Bezug zum außerhalb des Gedichts Stattfindenden aufzeigt, fehle auch der Ausgangspunkt, welcher den Beginn seines Wegs, seiner Bewegung markiert¹⁰⁶. Deshalb bringt die poetische Ordnung des Imaginierten »absolut

trace; comme si elles indexaient un *pré-espace*, avant tout itinéraire possible.«, Serres 2015a, S.126, meine Hervorhebung.

100 Vgl. »[M]it der Hinwendung zur Topologie entfaltet [Serres] ein reichhaltiges Sprachspiel mit eigentümlichen zeitlichen und sprachlichen Ineinanderfaltungen.« Schweitzer 2011, S.202.

101 Watkin 2020, S.173.

102 Serres 1993b, S.209.

103 Vgl. Clément Rosset: »Poétique de l'invisible« in: Rosset 2012, S.79-92.

104 Vgl. »La vision de l'invisible, ou plutôt la suggestion d'une telle vision, peut constituer non pas la matière d'une illusion, mais la matière d'une création d'ordre poétique.« Rosset 2012, S.79.

105 Vgl. »[L'objet] appartient au domaine de l'imaginaire pur, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas d'évoquer un réel qu'il imaginé mais se constitue ouvertement comme un irréel si étranger au réel qu'il semble défier toute possibilité d'être imaginé.« Rosset 2012, S.79.

106 Vgl. »C'est pourquoi une poésie qui se refuse absolument à toucher au réel [...] risque d'être frappée de paralysie, d'impossibilité de commencer et de démarrer [...]. Car, si l'on veut partir, encore

autonome Objekte«¹⁰⁷ hervor, die nicht nur auf einen sich auf die Realität beziehenden Ausgangspunkt verzichten, sondern auch alternative Realitäten (oder Realitätsabweichungen) verweigern¹⁰⁸. Wie lässt sich also, fragt Rosset, etwas, das nicht existiert in Worte fassen? Wie können wir uns eine Sache, die keine ist, vorstellen?¹⁰⁹

An dieser Stelle wendet sich Rosset dem *objet pur* zu – der berühmten Objektkreation Stéphane Mallarmés. Als *rein* bezeichnet Mallarmé ein unwirkliches, nicht-existierendes Objekt, das keine Verbindung zur Realität hat, kein *Realitätsgehalt* aufweist¹¹⁰. Es ist nur in der Welt (und im Raum) des literarischen Werks präsent und *wirklich*. Ein Objekt ist nur dann *rein*, wenn es nicht existiert, nicht *da* ist: wie die Blume, welche von allen Blumensträußen abwesend ist. »Ich sage: eine Blume! und, jenseits der Vergessenheit, der meine Stimme jede Kontur überantwortet, als etwas anderes als die gewußten Kelche, steigt musikalisch, Idee selbst und sanft, die aus allen Sträußen abwesende auf.«¹¹¹ Zwar ist die Blume nicht vorhanden (und folglich unsichtbar), jedoch ist sie mit einer Materialität ausgestattet – derjenigen des (Gedicht-)Klangs. Warum soll die dichterische Sprache *Naturtatsachen* wiedergeben, fragt Mallarmé. Bestehe nicht gerade das Schöne der Dichtung im Hervorbringen »reiner

faut-il partir de quelque part; et, si l'on veut commencer, faut-il bien commencer par quelque chose.« Rosset 2012, S.79-80. Diese Problematik bespricht auch Maurice Blanchot zu Beginn des Kapitels »Annäherung an den literarischen Raum« im Buch »Der literarische Raum« (2007), sich auf das Verhältnis von Gedicht und Sprache generell beziehend. Er differenziert zwischen dem Gedicht und seiner Sprache (Sprachtextur, Sprechart [parole]) – einer Sprache, die nicht spricht, sondern ist. Für Blanchot sei das Gedicht ein Beginn, während seine Sprache nie oder immer wieder beginnt. Vgl. »Das Gedicht – die Literatur – scheint an eine Sprache [parole] gebunden zu sein, die sich nicht unterbrechen kann, denn sie spricht nicht, sie ist. Das Gedicht ist nicht diese Sprache, es ist Beginn, und sie selbst beginnt nie, sondern sie spricht immer wieder aufs Neue und beginnt immer wieder.« In: Blanchot, Maurice: *Der literarische Raum* [Übersetzung: Marco Gutjahr und Jonas Hock]. Zürich: diaphanes, 2012a [2007] (=transpositionen), S.31, Hervorhebung im Original. In diesem Zusammenhang würde sich das von Rosset evozierte *imaginaire pur* der Ordnung der Sprache [parole] und nicht derjenigen des Gedichts fügen. Folglich könnten auch zwei materielle Texturen herausgearbeitet werden: das Objekt des Gedichts als eine klar umrissene Festigkeit und das Objekt der Sprache (oder genauer: das Objekt »Sprache«) als eine nicht-greifbare, fließende *Porosität*. Jedoch handelt es sich hier nicht um eine Situation, wo der feste Körper des Gedichts die *fließende* Sprache aufnimmt, sondern um zwei verschiedener materieller Ordnungen zugehörige *Objekte*.

107 Rosset 2012, S.80.

108 Vgl. »Cette conception de la littérature et de la poésie implique une dissolution du réel et la constitution d'objet absolument autonomes, c'est-à-dire n'ayant pas même, pour point de départ, le repère d'une divergence avec quelque réalité que ce soi.« Rosset 2012, S.80.

109 Vgl. »[C]omment évoquer ce qui n'existe pas, donner l'idée d'une chose qui n'est aucune chose?« Rosset 2012, S.81.

110 Vgl. »Pur ne se dit pas chez Mallarmé d'un objet qui serait d'une teneur unique, non troublée par la présence d'autres éléments, tel un corps chimiquement pur. Un objet pur au sens mallarméen est un objet irréel, soit un objet privé de tout teneur en réalité.« Rosset 2012, S.82-83.

111 Vgl. Stéphane Mallarmé: »Vers-Krise« in: Mallarmé, Stéphane: *Kritische Schriften* [Übersetzung: Gerhard Goebel, Christine Le Gal]. Gerlingen: Schneider 1998, S.210-231, hier S.229.

Begriffe¹¹², die – weil autonom, nicht greifbar, jedoch materiell, weil klingend – sind. Als Inbegriff eines Mallarméschen *objet pur*, deutet Rosset auf *Ptyx* hin – ein Wort (ein Objekt? ein Tier?) –, welches als einmalige Erscheinung im Werk Mallarmés im »Sonett auf –x«¹¹³ zu finden ist. Dem Inhalt des Gedichts folgend, erfasst Rosset die mehrfache Nicht-Existenz (und Unsichtbarkeit) des *Objekts*: Seine Konsistenz sei keine andere als »*d'un aboli bibelot d'inanité sonore*« [der sonoren, erloschenen Vergeblichkeit], außerdem habe *Ptyx* keinen *Namen* (da es sich auf nichts anderes außerhalb sich selbst bezieht, d. h. nichts bezeichnet); seine *Bedeutung* erschließe sich nur im Klang des Reims mit der Funktion diesen zu vervollständigen. Nicht zuletzt wird im Sonett explizit auf *Ptyx*' Abwesenheit im »leeren Salon« hingewiesen¹¹⁴. Rosset führt die aufgelistete Beweise für *Ptyx*' Nicht-Existenz und Unsicht-

112 Vgl. »Wozu das Wunder, eine Naturtatsache in ihr schwingendes Fastverschwinden gemäß dem Spiel der Sprache zu transponieren, wozu doch?; wenn nicht auf daß draus hervorgehe, ohne die Störung nahen oder konkreten Erinnerns, der *reine Begriff*.« Mallarmé 1998, S.229, meine Hervorhebung.

113 Mallarmé: »Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...«, 1887 (Bekannt als »Sonnet en –x«) in: Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945 (=Bibliothèque de la Pléiade), S.68-69.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encore
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Quentin Meillassoux fasst den Inhalt des Sonetts zusammen: »Eine Angstnacht, die ihre gestirnten Nägel wie zur Gabe anzündet, stützt die Träume des Dichters, die allabendlich neugeboren werden, ohne im nunmehr leeren Saal je eine Grabstätte zu finden. Keinem Wort, sei seine Bedeutung auch leer wie die von ›ptyx‹, gelingt es, zur Urne des verstorbenen Traums zu werden; denn der Meister des Ortes ist fortgegangen, um mit diesem letzten Überbleibsel des Nichts Tränen in der Unterwelt zu schöpfen. Dennoch scheint der goldene Rahmen eines Spiegels in der Nähe des gen Norden geöffneten Fensters des Saals einen Lichtschein zu bewahren, in dem man eine Verzierung mit Einhörnern erkennen kann, die Flammen gegen eine Nymphe schleudern. Diese erlischt nun ihrerseits, doch ihre Auslöschung ist nicht vollkommen: Auf der Oberfläche des Spiegels funkelt plötzlich das nördliche Siebengestirn.« Meillassoux, Quentin: *Die Zahl und die Sirene. Eine Entschlüsselung von Mallarmés ›Würfelwurf‹* [Übersetzung: Giulia Agostini]. Zürich: diaphanes 2013 [2011] (=transpositionen), S.231.

114 Vgl. »Non seulement ce ptyx ne possède, comme tous les objets ›purement‹ mallarméens, d'autre consistance que celle d'un *aboli bibelot d'inanité sonore*, mais en plus il a la particularité de n'avoir pas de

barkeit auf die Materialität zurück, die für Objekte solcher Art charakteristisch ist: Sie sind fragil und porös und deshalb an der Grenze zwischen sichtbar und unsichtbar, existierend und nicht-existierend, wahrnehmbar und nicht-wahrnehmbar *verbannt*¹¹⁵.

In dieser kompakten Annäherung skizziert Rosset seine Position zur *Unsichtbarkeit* des Imaginierten einer poetischen Ordnung, zu deren Familie auch die *reinen Begriffe, die reinen Objekte* Mallarmés und generell die reinen *Vorstellungswelten* zugehören: Einerseits bezeugt der Philosoph, dass die *Textur* und *Imaginationsapparat* dieser Objekte einer eigenen, unserer Realität nicht zugänglichen Ordnung angehören. Andererseits räumt er auch die Gefahr ein, die eine solche Literatur (eine solche Dichtung) durch den Umstand, dass sie nicht den geringsten Bezug auf die Realität – nicht einmal auf eine Realitätsalternative oder Realitätsverzerrung – aufweist, die Gefahr einer Paralyse läuft.

Die Kritik an diesem Imaginierten, das nicht imaginiert werden kann, ist im Einklang mit derjenigen, welche Mallarmé und seine Kollegen – die Dichter des französischen Symbolismus – als Schöpfer einer elitären, dekadenten Literatur ernteten. Aufgrund ihrer angeblichen Weltabgewandtheit wurde ihr ästhetischer Stil als *l'art pour l'art* stigmatisiert. Jedoch, wie Ferdinand Schmatz in seinem Essay »Mallarmé, Regel, Intuition« beobachtet, sei der »[unterstellte] Makel des Elitären, der *l'art pour l'art*« Mallarmés »seinen tatsächlichen Intentionen nicht gerecht«¹¹⁶. Denn

»[d]urch das Werk, das in seiner fragmentarischen Veranlagung das Ziel des Absoluten nie und nimmer erreichen konnte, hebt sich der Status des ›Gesandten‹, ›Eingeweihten‹ und ›Genies‹ auf und kehrt den Totalitätsanspruch in sein Gegenteil, in das ›Nichts‹ um«¹¹⁷.

Und tatsächlich konstatiert Mallarmé (mit Jacques Rancière), dass »das Gedicht nur Wert hat, wenn sowohl sein Licht wie seine Nacht von ihm alleine stammen«¹¹⁸, – eine Behauptung

nom, sinon celui qui lui invente Mallarmé qui a besoin d'une rime en ›ix‹ ou ›yx‹ pour compléter son poème: il est donc deux fois fictif et irréel au second degré; il l'est même trois fois, puisque par comble il est absent du ›salon vide‹ où il siège d'habitude, étant en service au-dehors.« Rosset 2012, S.82-83. Hervorhebung im Original.

115 Vgl. »C'est pourquoi les objets qui ›peuplent‹ – si l'on peut dire – l'univers mallarméen, mais qui ne peuvent peupler aucun univers réel, sont nécessairement d'une fragilité, ou plutôt d'une porosité, qui les *confine* à la frontière du visible et de l'invisible, de l'existant et de l'inexistant, du concevable et de l'inconcevable.« Rosset 2012, S.82, meine Hervorhebung.

116 Ferdinand Schmatz: »Mallarmé, Regel, Intuition«. In: Schmatz, Ferdinand: *Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung*. Wien: Sonderzahl 1998, S.35-49, hier S.38.

117 Schmatz 1998, S.38, meine Hervorhebung.

118 Vgl. »Vor allem aber besagt die Grundregel der mallarméschen Poetik, dass das Gedicht nur Wert hat, wenn sowohl sein Licht wie seine Nacht von ihm alleine stammen.« In: Rancière, Jacques: *Mallarmé*.

tung, die auch im Titel (und Inhalt) der ersten Variante des »Sonnet en -x« aus dem Jahr 1868 »Sonnet allégorique de lui-même«¹¹⁹ nachklingt – jedoch in seiner »poetischen Anordnung«¹²⁰ ist das Gedicht dasjenige, das aus der Banalität des Gedachten eines *ersten Grades* emporsteigt und die Leserin mit der komplexen Textur einer »Sprache *zweiten Grades*«¹²¹ in Verbindung bringt. Denn schließlich sei »Mallarmé [...] kein hermetischer Autor, sondern ein *schwieriger*. Schwierig ist jeder Autor, der die Wörter seines Denkens in der Weise anordnet, dass sie den gewöhnlichen Kreislauf zwischen dem Banalen und dem Versteckten unterbrechen«¹²².

Die (über-)komplexe Textur der Dichtung Mallarmés und ihren Schwierigkeiten ist Gegenstand unzähliger literaturwissenschaftlichen Forschungen. Nicht zuletzt regt die Obskürität des »Sonnet en -x« zahlreiche Interpretationen, die seine (Un-)Lesbarkeit zu entschlüsseln anstreben. Während viele literaturwissenschaftliche Versuche auf das Hervorbringen einer Bedeutung beharren, befassen sich andere Studien mit der poetologischen Textur (Versstruktur, Reim) des Gedichts. Bertrand Marchal, einer der führenden Mallarmé-Forscher*innen peilt einen dritten Weg der Lektüre an: nicht denjenigen der Obsküritätsbehebung, sondern denjenigen der *Erfahrung*¹²³. Es ist auch die Erfahrung Mallarmés, der die

Politik der Sirene [Übersetzung: Richard Steurer]. Zürich: diaphanes, 2012 [1996] (=transpositionen), S.11.

119 Mallarmé, Stéphane: *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie* [Herausgegeben und Kommentiert von Bertrand Marchal]. Paris: Gallimard, 1995a (=collection folio classique), S.394.

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfastes incite pour son beau cadre une rixe
Faites d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encore
De scintillations le septuor se fixe.

120 Vgl. »Das Gedicht und seine Schwierigkeit entstammen der poetischen Anordnung und nur ihr.« Rancière 2012, S.11.

121 Vgl. Bonnefoy 2003, S.9. Vgl. auch Abschnitt »Denken mit Un*sichtbaren Figuren« in dieser Arbeit.

122 Rancière 2012, S.11-12, meine Hervorhebung.

123 Vgl. »Les lecteurs de Mallarmé sont par conséquent scindés en deux groupes, soit qu'ils continuent

schaukelnden Bewegungen der Hängematte in den Rhythmus und den Reim seines Gedichts hineinflechtet:

»Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en *ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime.«¹²⁴

Diese Klang- und Rhythmus-*Methode* im Mallarmés Sonett bezeichnet die Literaturwissenschaftlerin und Romanistin Giulia Agostini als »das obsessiv wiederkehrende *x* der Leerstelle, der Unbestimmtheit«¹²⁵.

Sehen wir uns nun *Ptyx* an und zwar nicht als Bedeutung, sondern, so der Vorschlag Yves Bonnefoys, als Wort an sich, das sich in die Realität eines Nicht-Existierenden beugt: »Ce n'est pas le sens qui me retient, [...] c'est le mot lui-même, en son étrange statut qui conjugue

de croire en la lisibilité du poème, soit qu'ils y renoncent, cherchant du coup à produire du sens sans passer par un référent, en s'appuyant par exemple sur les sonorités ou la structure des vers. Or, selon Marchal, les deux camps se rejoignent sur un même parti pris, puisqu'ils considèrent l'un et l'autre que l'obscurité doit être vaincue et que derrière la texture des mots se dissimule quelque chose comme une vérité, ou, plus modestement, une idée. Quant à lui, Marchal plaide pour une troisième option, suggérant que le sonnet pourrait manifester non pas un sens, mais ›l'engendrement même de la signification‹; l'obscurité passerait alors du statut d'obstacle à celui d'expérience.« Ettlín, Annick: »Le sublime inlisable: ›Ses pure ongles...‹ de Mallarmé«. In: *Academia* https://www.academia.edu/18014300/Le_Sublime_Illisible_Ses_purs_ongles_de_Mallarm%C3%A9 [zuletzt aufgerufen am 26.08.2022], S.4. Die Autorin bezieht sich auf Bertrand Marchals »Lecture de Mallarmé« (Paris: José Corti 1985), die zitierte Stelle wurde S.166 entnommen. Eine weitere Lektüre-Option bietet Rancière: »Das Gedicht zu lesen, bedeutet nicht, die Geschichte zu rekonstruieren, sondern das Geschichtspotential, die Wahl zwischen den Hypothesen, die es uns anbietet.« Rancière 2012, S.19.

124 Mallarmé 1995a, S.386, Hervorhebung im Original. Bertrand Marchal kommentiert: »Première allusion au sonnet en -yx. [...] Quant à *ptyx*, même si le mot en grec signifie pli, même si Hugo, dans ›Le Satyre‹, en a fait un nom propre, l'essentiel est ici qu'un mot puisse être créé par la rime: le mot précède la chose, la forme crée le sens«. Mallarmé 1995a, S.386. Weitere Hinweise darüber, dass Mallarmé die altgriechische Bedeutung von *ptyx* womöglich nicht kannte finden sich im Yves Bonnefoys Essay »La hantise du *ptyx*«, vgl. Bonnefoy 2003, S.12-13.

125 Vgl. Giulia Agostini: »Durchsichtigkeit. Mallarmé und das Absolute«. In: Agostini, Giulia (Hg.): *Mallarmé. Begegnungen zwischen Literatur, Philosophie, Musik und den Künsten*. Wien: Passagen Verlag, 2019, S.209-264, hier S.218, Hervorhebung im Original. Vgl. auch »Über die Abwesenheit [...] und das Verschwinden [...] hinaus, ist hier bekanntlich die auf mehreren Bedeutungsebenen des Gedichts wirksame *verdoppelnde* Macht der *Spiegelung* entscheidend. Dies zeigt sich etwa in der Reduktion auf nur zwei, *erste Differenz* bedeutende Reime (›-yx/ix‹ und ›-or‹, also sieben Reimpaare in abwechselnd männlichem: ›-yx/ix‹, ›-or‹ und weiblichem: ›-ore‹, ›-ixe‹ Ausklang), sowie in einer Fülle von Spiegel-effekten, die unter anderem durch verschiedene Sprachspiele erzielt werden (wie die anfängliche etymologische Spiegelung von ›onyx‹ und ›ongles‹, die dies Selbstpotentialität des Gedichts anstimmt, und den Doppelsinn von ›agoniser‹).« Agostini 2019, S.219, Hervorhebung im Original.

une réalité apparente et un non-être«¹²⁶. Agostini interpretiert wiederum das Wort als Abwesenheit, als Nicht-Wort:

»[S]ehen wir uns der Abwesenheit des gespenstischen ›ptyx‹ (V. 5) als dem Paradox eines Wortes gegenüber das keines ist, insofern es vollkommen bedeutungslos ist, das jedoch nur als ein solches ›Nicht-Wort‹, ›mot non-mot‹ überhaupt dazu geeignet ist, das unbestimmte und wesentlich unbestimmbare *Nichts* im Sinne Mallarmés zu ›bestimmen‹: als ein nicht von irgend etwas Anderem sich unterscheidendes, sondern dieser Unterscheidung vorausgehendes und deshalb nicht existierendes *Nichts*, das also *nicht einmal Nichts*, reine, grundlos gründende Negativität ist«¹²⁷.

Ptyx als *Nicht-Wort* ist also nicht ein Gegensatz zu einem existierenden Wort (das auf etwas Sichtbares oder auf andere Weise Erfahrbares hinweist), sondern markiert die Unmöglichkeit der Abbildung, der Wiedergabe eines *Nichts*. Bei der von Agostini evozierten Wendung Bonnefoys »mot non-mot« handelt es sich jedoch um etwas, das nicht zwingend als Nichts klassifiziert werden könnte, sondern um etwas, das in (der Ordnung) *dieser Welt* unfassbar ist¹²⁸. (Bonnefoy erinnert außerdem daran, dass die Absicht Mallarmés nicht war, mit Ptyx ein Wort zu *erfinden*, sondern den Sinn und die Existenz eines Wortes zu *bezweifeln*¹²⁹.) Auch wenn das Wort Ptyx auf nichts Bekanntes, Erfahrbares hinweist und somit keine *Bedeutung* trägt, ist es jedoch nicht weniger ein Wort – eines, das nichts bedeutet, jedoch *stattfindet*: »evidence sans signifiante«¹³⁰. (Ähnliches vermerkt Rancière in Bezug auf die Geste der Mallarméschen Dichtkunst: »Das Gedicht ›will‹ nichts sagen, es sagt.«¹³¹). Ptyx will nichts *bedeuten*, es handelt – es entwirft sich selbst: »Es ist die reine Fähigkeit des Sich-Entwerfens, die Fähigkeit, in einem eigenen Raum eine Zeichnung seiner selbst zu skizzieren«¹³².

126 Bonnefoy 2003, S.13.

127 Agostini 2019, S.218, Hervorhebung im Original.

128 Vgl. »[C]es mots non-mots, au comble d'une plénitude dans la conscience de soi qui reste inconcevable à ce monde.« Bonnefoy 2003, S.16, meine Hervorhebung. Bonnefoy äußert am Ende des Essays sein Bedauern, dass, um das Leben einen Sinn zu geben, wir nur mit einer sich zeigenden Realität und mit Worten, die nicht über das sich Zeigende hinaus suchen verfügen: »[P]our donner sens à la vie nous ne disposons que de la réalité comme elle se montre et des mots qui ne cherchent pas au-delà.« Bonnefoy 2003, S.30.

129 Vgl. »›Ptyx‹ n'est pas un mot inventé par lui [Mallarmé], c'est, chose tout autre, un mot dont il doute du sens et même de l'existence.« Bonnefoy 2003, S.22.

130 Bonnefoy 2003, S.27.

131 Rancière 2012, S.52.

132 Rancière 2012, S.93. In einem Brief an Henri Cazalis von 18. Juli 1868, skizziert Mallarmé den Entwurf einer Radierung, die als die Illustration des »Sonnet allégorique de lui-même« figurieren soll. Es ist bemerkenswert wie Mallarmé auch visuell die Abwesenheit (von Ptyx) sorgfältig herausarbeitet:

Nicht zuletzt ist Ptyx ein Handelndes kraft seiner Materialität als (Nicht-)Wort – als »mot non-mot«¹³³, als ein »nicht existierendes Nichts«¹³⁴. Rancière erinnert daran, dass

»Nichts [rien] gehört wie kein [aucun] der besonderen Familie jener verneinenden Pronomen an, die alleine verwendet nach Belieben des Sprechers den Schatten der Verneinung behalten, der sie gewöhnlich begleitet, oder umgekehrt ihren positiven Wert annehmen können: *rien*, *rem*, etwas, ein Ding«¹³⁵.

Folglich ist Nichts – *rien* – durchaus ein Etwas – *rem*¹³⁶. Ein Etwas, das sich als *Nichts* – buchstäblich – mit dem Schwarz der Zeichen und in dem (Raum-)Weiß des Papierblatts materialisiert. Dass das Nichts stofflich ist, erschließt sich im folgenden Zitat aus Ferdinand Schmatz' Essay »Mallarmé, Regel, Intuition«:

»Nichts« oder das Nichts, ›RIEN‹, ist bei Mallarmé ein Wort, also Material. Material wird eingesetzt, es verbindet sich mit anderen, es unterscheidet sich von anderen Materialien. Nun ist ›Rien‹ oder ›Nichts‹ ein Wort, und sein Material sind die Buchstaben, und es ist, wenn geschrieben und gedruckt, die Bleistift-, Tinten- oder Druckerschwärze, die es, das Buchstabenmaterial, vom Blatt, auf dem es sich befindet, unterscheidbar macht. Es handelt sich um eine Hell/Dunkel-Differenz, welche die abstrakte Materialität des Nichts, seine Bedeutung, seine Semantik, aufhebt, nämlich nicht Nichts zu sein, also: da zu sein, etwas zu zeigen, eben NICHTS aus ›N‹, ›I‹, ›C‹, ›H‹, ›T‹, ›S‹.«¹³⁷

Das *Nichts* also findet im Raum des Gedichts, des Geschriebenen, des Textes – was in diesem Fall auch der Raum des Papierblatts ist – statt. Schmatz' Argumentation folgend, fügt sich Ptyx als ein Etwas, das Nichts bedeutet (somit auch als ein Synonym für »Nichts« figurierend), als »P«, »T«, »Y«, »X« in die Buchseite – hier (und jetzt), in das DIN A4-Papierblatt

»Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meuble, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde.« Mallarmé 1995a, S.392. Zum Thema der Abwesenheit, die von Mallarmé nicht als Gegebenheit, sondern als etwas Hervorgebrachtes behandelt wird, vgl. auch Schmatz 1998, S.38.

133 Bonnefoy 2003, S.16.

134 Agostini 2019, S.218.

135 Rancière 2012, S.41, Hervorhebung im Original.

136 Rancières Übersetzer Richard Steuerer verweist auf das französische *rien*, das dem lateinischen *res* [Ding, Sache – in Akkusativ *rem*] entspringt.

137 Schmatz 1998, S.35.

ein: »Das Nichts aus einzelnen Buchstaben, das Nichts des ganzen Wortes expandiert zum Raum von Möglichkeiten, der die Ästhetik der Abwesenheit von Bedeutungen ins Spiel bringt«¹³⁸.

Das Nichts der Buchstaben verschränkt sich also *buchstäblich* mit dem weißen Nichts des Papierblatts. Wir haben gesehen mit Rancière und Schmatz, dass das Nichts als Sinn- und Wortmaterial durchaus ein Etwas sein kann. Dies gilt auch für das Nichts des Raums, wo das wörtliche Nichts stattfindet: der Raum, der sich »als Zeit der gefallen Buchstaben«¹³⁹ erschließt.

Es handelt sich bei der komplexen (und konkreten) textuell-räumlichen Auffassung Mallarmés¹⁴⁰ nicht um das *Nichts* der Leerstellen oder der Lücken, die zwischen Buchstaben, Worten, Versen als *nur* Gestaltungsmittel im »espacement de la lecture«¹⁴¹ hervortreten, sondern um eine bewusst hervorgebrachte, in die Gedichttextur eingeflochtene Abwesenheit. »Die Transparenz der Abwesenheit ist bei Mallarmé nicht gegeben, es ist die Differenz von Dunkelheit und Helligkeit, die den Zeichen und, über diese zurück, den Dingen ihren Raum im Nichts schafft«¹⁴². Die weißen *Räume* werden in das Papierblatt (»le papier intervient«¹⁴³!) genauso hineingedichtet, wie das Wort in den Vers¹⁴⁴. Sie überraschen zunächst,

138 Schmatz 1998, S.44.

139 Schmatz 1998, S.40.

140 Maurice Blanchot bringt die räumliche Wendung der Sprache bei Mallarmé vor, die weder in einem geometrischen, noch in einem praktisch-erfahrbaren Raum zu erfassen ist. »Mallarmé a toujours eu conscience de ce fait, méconnu jusqu'à lui et peut-être après lui, que la langue était un système de relations spatiales infiniment complexes dont ni l'espace géométrique ordinaire, ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité. [...] Les paroles ne sont jamais là que pour désigner l'étendue de leurs rapports: l'espace où ils se projettent et qui, à peine désigné, se replie et se replie, n'étant nulle part où ils est. L'espace poétique, source et ›résultat‹ du langage, n'est jamais à la manière d'une chose; mais toujours, ›il s'espace et se dissémine‹.« Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard 2012b [1959], (=collection folio / essais), S. 320-321, Hervorhebung im Original.

141 Vgl. Stéphane Mallarmé: »Préface«. In: Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard/ Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall* [Übersetzung: Wilhelm Richard Berger. Gestaltung: Klaus Detjen]. Göttingen: Steidl Verlag 1995b (=Typographische Bibliothek, Bd.2), S.27.

142 Schmatz 1998, S.38.

143 Mallarmé 1995b, S.27.

144 In seiner typographische Studie »The stroke. theory of writing« geht Gerrit Noordzij im Erkunden des *weißen Raums* einen Schritt weiter und wendet sich dem *Weiß des Wortes* zu, das als die grundlegendere Gestaltungskomponente figuriert, welche wesentlich zu der Balance des *Wortraums* beiträgt. Dabei beobachtet der Autor, dass die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Schriftgestaltung nicht dem *Weiß des Wortes*, sondern dem *Schwarz des Buchstabens* gilt. Vgl. »Current studies of writing do not attend to the white of the word, but to the black of the letter. Consequently considerations of writing exhaust themselves in the exploration of superficial differences.« Noordzji, Gerrit: *The stroke. theory of writing*. London: Hyphen Press 2005, S.16. Vgl. auch »The format of the page derives its meaning mainly from the shape and placement of the text block; the blackness and length of the line are in interaction with

so Mallarmé, sind jedoch »von Belang«¹⁴⁵; sie »beschleunigen« oder »verlangsamen«¹⁴⁶ den Fluss des Gedichteten. Das Weiß »gehört der Bewegung und der Textur des Gedichts selbst an«¹⁴⁷, es »vollendet das Gedicht«¹⁴⁸. Auch wenn die im *Weiß* vorhandenen (und durch das Weiß sich entfaltenden) Räume als Abstände wahrgenommen (und oft als Lücken interpretiert) werden, sind sie jedoch keine *Leerstellen*, sondern mit »poetischem Vermögen«¹⁴⁹ ausgestattete und an Relationspotential reiche *Inhalte*, die gemeinsam mit den Buchstaben, Wörtern, Versen den Text-Raum des Gedichts hervorbringen.

Mallarmés textuell-räumlicher Zugang zur (und Umgang mit) Dichtung ist ein direkter Impuls für die in den 1950er-Jahren entstandene Literatur- und Kunstrichtung der Konkreten Poesie. Besonders aufschlussreich hierfür ist der Begriff der *Konstellation*, der bei Mallarmé symbolisch als auch konkret »den Raum des *Wortes* selbst einnimmt«¹⁵⁰ und bei Eugen Gomringer als ein Programm zum Generieren von Gedichten, die »das element ›wort‹ [...]

the white between the lines; and the forms of the letter variously affect each other within the variable context of the word. [...] Writing rests on the relative proportions of the white in the word. The various kinds of writing with their various constructions and their various strokes can be compared with each other only in terms of the white of the word«. Noordzji 2005, S.15.

145 Vgl. »Das Weiße ist in der Tat von Belang, es überrascht zunächst.« Mallarmé 1995b, S.51.

146 Vgl. »Der, wenn ich so sagen darf, literarische Vorzug dieser nachgestalterischen Abstandswahrung, die im Geist Wortgruppen oder Wörter voneinander trennt, scheint mir der, daß sie die Bewegung mal beschleunigt, mal verlangsamt, sie skandierend, ja ihr nachgerade Weisung erteilend im Hinblick auf die simultane Gesamtansicht der Seite: diese als Einheit genommen wie sonst der Vers oder die abgeschlossene Zeile.« Mallarmé 1995b, S.51, meine Hervorhebung.

147 Rancière 2012, S.77.

148 Vgl. »Das Weiß vollendet das Gedicht und ist die Rückkehr zur Stille, von der es ausgegangen ist, aber dann ist es weder dasselbe Weiß noch dieselbe Stille wie zuvor. Es ist eine bestimmte Stille, wo der Zufall des beliebigen Blattes besiegt worden ist.« Rancière 2012, S.77.

149 Vgl. Meillassoux 2013, S.164.

150 Meillassoux 2013, S.161. Vgl. die Erläuterungen Meillassoux', der die symbolische und wörtliche Rolle der *Konstellation* im Mallarmés Gedicht »Ein Würfelwurf« detailliert ausführt: »Es taucht ganz zum Schluss des GEDICHTS auf, in einem Einschub zum zweiten Hauptsatz, um die finale KONSTELLATION zu ›situieren‹. [...] ›Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté, à l'altitude, aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà, une Constellation.‹ [›Nichts wird stattgefunden haben, außer, in der Höhe, so fern dass ein Ort verschmilzt mit jenem droben, eine Konstellation.‹] Der Ausdruck ist merkwürdig: ›au delà‹ ist als Substantiv und nicht als Präposition gebraucht, jedoch ohne Begleiter; die KONSTELLATION wohnt an einem Ort, der ›verschmilzt mit jenem droben‹, und nicht etwa mit ›dem Jenseits‹ oder mit ›einem Jenseits‹. Mallarmé vermeidet somit wohl die christliche Konnotation des Terms, scheint aber auch zu suggerieren, dass die KONSTELLATION den Raum des *Wortes* selbst einnimmt, als ob sie eins würde mit dem Term ›au delà‹ [...].« Meillassoux 2013, S.160, Hervorhebung im Original.

neu entdeck[en]«¹⁵¹ und es »aus der einebnenden syntax [...] lösen«¹⁵². In der Konstellation unternimmt das Wort (mit der »schönheit des materials und [der] abenteuerlichkeit des zeichens«¹⁵³) den Schritt vom Visuellen zum Räumlichen. Gomringer definiert seine Auffassung der Konstellation folgendermaßen:

»unter konstellation verstehe ich die gruppierung von wenigen verschiedenen worten, so daß ihre gegenseitige beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete anwesenheit im selben raum. dadurch entstehen statt der einen beziehung meist deren mehrere in verschiedenen richtungen, was dem leser erlaubt, in der vom dichter (durch die wahl der worte) bestimmten struktur, verschiedene sinndeutungen anzunehmen und auszu-probieren.«¹⁵⁴

Mallarmés Einfluss ist auch in den Arbeiten eines anderen konkreten Dichters, Künstlers und Theoretikers – Heinz Gappmayr – zu beobachten¹⁵⁵. Seine *Raumgedichte* finden jedoch nicht nur auf dem Papierblatt statt, sondern »auf der Wand, [...] in der Zeit«¹⁵⁶ (»[i]n einer Raumzeit gleichsam, die nicht unendlich, sondern endlich vorgegeben ist«¹⁵⁷), sie entfalten sich im öffentlichen Raum und *entfalten* ihn zugleich. Gappmayrs Gedichte nehmen die Beschaffenheit des Ortes wahr- und ernst, indem sie sie als Text-Material manifestieren¹⁵⁸.

151 Eugen Gomringer: »vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung«. In: Gomringer, Eugen: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997*. Wien: Edition Splitter 1997, S.14.

152 Gomringer 1997, S.14.

153 Gomringer 1997, S.16.

154 Eugen Gomringer: »[konstellation und ideogramm]«. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974 (=dtv; Wissenschaftliche Reihe 4266), S.93.

155 Vgl. »[A]m Blatt, auf der Wand, im Raum, in der Zeit – Heinz Gappmayr träumt dabei nicht vom unberührten, unschuldigen Raum, frei von jeder Konvention. Er weiß von der Tradition und seiner Verpflichtung, diese zu lesen und von ihr wegzuarbeiten. Die Leere, das Weiße, der in sie hineinverpflanzte reine Signifikant, ein Jahrhundert zuvor im ›Würfelwurf‹ Mallarmés versucht, die Steuerung des Zufalls, diesen zu regeln, die Wort-Flächen-Blatt-Konstellation, die bewegte Druck-Schrift, die typographische Umverteilung der Signifikanten am Blatt, die sich auftuenden Zwischenräume als raumzeitliche Textstruktur, die Leere als absolute Fülle in und nach der Krise des Verses – hier steht Gappmayr in jener Tradition, die auf Mallarmé zurückreicht.« Ferdinand Schmatz: »Das Abstrakte diskret konkret. Zur dichterisch-bildnerischen Arbeit von Heinz Gappmayr«. In: Galerie im Taxispalais/Silvia Eiblmayr (Hg.): *Heinz Gappmayr: Text Farbe Raum*. Wien: Folio Verlag 2000, S.63-68, hier S.64.

156 Schmatz 2000, S.64.

157 Ferdinand Schmatz: »Erweitertes Display – das Objekt im Projekt und ein räumliches R«. In: Schmatz, Ferdinand: *Auf Sätze!. Essays zur Poetik, Literatur und Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter 2016 (=Edition Angewandte), S.342-346, hier 345.

158 Zur Textinstallationen Gappmayrs vgl. Günter Dankl: »Von den Zeichen zu den Textbildern«. In: Galerie im Taxispalais/Eiblmayr 2000, S.17-20.

Die womöglich prominenteste Position im Rahmen der konkreten Poesie, die das Räumliche als konstitutiver Bestandteil des Gedichts rezipiert, wird von Ilse und Pierre Garnier vertreten¹⁵⁹. Mit dem Konzept des »Spatialisme« (nicht zu verwechseln mit Lucio Fontanas im Bereich der bildenden Kunst entwickelten Richtung des »Spazialismo«) verleihen die Dichter*innen dem Raum eine aktive, den Sinn der Wörter beeinflussende Wirkmacht¹⁶⁰. Sie postulieren ihre auf diese Weise generierte Gedichte als »un art de la mise en espace«¹⁶¹, die nicht zuletzt auch »die Befreiung der Wörter«¹⁶² einfordert. Darüber hinaus ist das Räumliche des Papierblatts für Ilse und Pierre Garnier kein neutrales Territorium. Auch in ihrer Arbeit ist der Einfluss Mallarmés durch die Aufmerksamkeit für das Weiß der Seite spürbar. Als Text-Träger ist das Papierblatt außerdem mehr als nur eine mit bestimmten Maßen ausgestattete Fläche – gerade die Norm bringt das räumliche Material hervor, mit dem die Dichter*innen spielen und welches sie *bespielen*¹⁶³. Und schließlich wird die Seite immer in Verbindung mit dem Kosmos gedacht, so die Literaturwissenschaftlerin Marianne Simon-Oikawa¹⁶⁴. Wie Gappmayers Gedichte verlassen diejenige Ilse und Pierre Garniers das Papierblatt um das Räumliche auf Wänden, Steinen, Glasscheiben zu finden¹⁶⁵. Das Wortmaterial ist für die beiden Dichter*innen schließlich dasjenige, das nicht zuletzt

159 Vgl. »[N]ous créons une poésie franchement spatiale, de structures, de montages, d'énergies, poésie du projeté plus que de la projection, destinée à ›connaître l'espace.« Garnier, Pierre: »Poésie concrète et spatiale«. In: *Communication & Langages*, Nr. 5, 1970, S.13-25, hier S.17.

160 Vgl. Paul Bernard: »Pierre et Ilse Garnier«. In: Bernard, Paul: *Poésie concrète*. Genf: MAMCO 2022 (=Collection MAMCO), S.62-65, hier S.62.

161 Bernard 2022, S.62.

162 Vgl. Bernard 2022, S.62. Vgl. auch: »Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves de phrases. Laissez-les prendre leur espace.« Ilse und Pierre Garnier: »Manifeste pour une poésie visuelle et phonique« (1963). Zitiert nach Bernard 2022, S.62-64.

163 Vgl. »Pour Ilse et Pierre Garnier, les supports ne sont pas simplement des objets dotés de certaines dimensions. Ils constituent autant d'occasions de jouer avec les normes, de faire sortir le poème de la page, de renouveler les formes du livre, et de faire circuler leurs créations d'un support à un autre, bref d'inventer de nouveaux espaces pour une nouvelle poésie.« Simon-Oikawa, Marianne: »Les métamorphoses du ciel: espaces et formats dans la poésie spatialiste«. In: *Interfaces. Image Text Language* 45, 2021. https://www.academia.edu/76071289/Les_m%C3%A9tamorphoses_du_ciel_espaces_et_formats_dans_la_po%C3%A9sie_spatialiste [zuletzt aufgerufen am 27.08.22], S.1-2.

164 Vgl. »[D]ans la perspective spatialiste la page même la plus banale n'est pas un espace neutre : elle est en effet pensée en relation avec le cosmos.« Simon-Oikawa 2021, S.2. Darüber hinaus macht Simon-Oikawa auf das Verhältnis zwischen Seite und Himmel bei Ilse und Pierre Garnier, worin auch der Einfluss Mallarmés deutlich spürbar ist. »Si la page est un microcosme et le poème une combinaison de ›microsystèmes‹, les poèmes spatialistes ne tiennent pas tous sur de petits formats. C'est que le rapport de la page au ciel n'est pas simplement un rapport d'échelle. C'est aussi un rapport d'énergie. De même que les étoiles dans le ciel sont organisées entre elles en vertu de subtils rapports d'attraction, de même pour les poètes spatialistes les signes sur la page sont unis par des relations qui peuvent être d'ordre spatial, formel, ou sémantique.« Simon-Oikawa 2021, S.5.

165 Vgl. Simon-Oikawa 2021, S.7.

(Raum-)Schichten hervorbringt – das Fragmentieren des Räumlichen, das sich aus einem einheitlichen Raumbegriff (in der Dichtung) zu befreien sucht¹⁶⁶.

Ptyx. Ein Theoretisches Tier

Ptyx ist eine Un*sichtbare Figur, welche die Schichten des Sichtbaren *diffraktiert*. Sie erweitert deren Gefüge um eine unbekannt Dimension. Diese Sichtbarkeit – sollte sie als Text artikuliert werden –, fügt sich einer (poetischen) Sprache *zweiten Grades*¹⁶⁷. Diese Sprache, welche »catégories qui sont pour nous impensables«¹⁶⁸ enthüllt, wird qua Ptyx aktiviert – ein (nicht-menschliches) Wesen, ein Wort, ein Objekt, ein Tier. Die andere Ordnung (die eine zweite oder auch eine *x*-Ordnung sein kann), welche vom Nicht-Menschlichen hervorgebracht wird, beobachtet auch Gertrude Stein im Verhalten ihres kleinen Hundes (im Verhalten aller kleinen Hunde): »Any little dog [...] wants to turn away and he wants to be there with you. Oh yes of course but as he has not a human mind he can act so he can do the two things at once but the human mind oh the human mind can not do the two things at once«¹⁶⁹.

Ptyx ist ein konkretes Objekt. Da es »N« »I« »C« »H« »T« »S«¹⁷⁰ bedeutet, ist es jedoch nicht weniger *vorhanden*. Als Wort ist es mit dem Weiß der Seite verschränkt: Seine »évidence sans signifiante«¹⁷¹ erschließt sich in der Haptik der Sprache, die sich konkret auf dem Papierblatt ereignet – sich räumt.

Ptyx ist ein theoretisches Tier: Zunächst als Tier-Wort – »*Ecce animot*«¹⁷² (oder auch als

166 Vgl. »Langue-matière réduite à l'état de squelette. Critique radicale. *Apparition des strates*. Les rapports langue-monde semblent s'effacer, ou plutôt la langue n'apparaissant plus que dans ses mécanismes linguistiques rejoint finalement l'univers.« Garnier 1970, S.19, meine Hervorhebung.

167 Vgl. Bonnefoy 2003, S.9, sowie Abschnitt »Denken mit Un*sichtbaren Figuren« in dieser Arbeit.

168 Bonnefoy 2003, S.9.

169 Gertrude Stein: »The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind«. In: Stein, Gertrude: *Writings 1932 – 1946*. New York: The Library of America 1998, S.365-488, hier S.369.

170 Schmatz 1998, S.35.

171 Bonnefoy 2003, S.27.

172 Vgl. Derrida, Jacques: *The Animal That Therefore I Am* [Übersetzung: David Wills]. New York: Fordham University Press 2008 [2006] (=Perspectives in Continental Philosophy), S.47, Hervorhebung im Original. Zur Konstruktion des Neologismus vgl. »Derrida introduced the neologism ›l'animot‹ [...] to concede to the anthropocentrism of language and to simultaneously reflect its foundations and means of negotiation. *L'animot* morphologically conflates the general singular form ›the animal‹ (*l'animal*) and ›the word‹ (*le mot*) and is phonetically indistinguishable from the plural form of *l'animal* (i.e., *les*

Zahl¹⁷³). Während Derrida durch die *Wort-Chimäre*¹⁷⁴ seine Kritik am Anthropozentrismus der Sprache äußert – eine Sprache, die sich bemächtigt, die Vielfalt der Spezies (sowohl Tiere als auch generell nicht-menschliche Entitäten) in Konzepten zu fassen und somit zu dominieren¹⁷⁵, artikuliert das Wort-Tier *Ptyx* – das, laut Bonnefoy, die *Chimäre* der Sprache zweiten Grades hervorbringt¹⁷⁶ – die Faszination für das, was nicht begreifbar, nicht sichtbar, nicht denkbar ist und zumindest eine Illusion dessen verleiht, was möglicherweise außerhalb des menschlich Erfahrbaren und Erkennbaren existieren könnte. Das Wort-Tier *Ptyx* ist keine Metapher, da es nichts woanders transportiert, sondern es findet im Raum des Gedichts statt. Nicht seine Bedeutung, sondern seine Materialität und sein Ort verbinden sich mit dem *Außerhalb* des Gedichts. Als *Tier* ist es nicht das Gegenüber des Menschlichen, es ist nicht ein *Anderes*, das durch den Standpunkt eines *Selben* definiert wird. Es ist eine selbstständige Singularität in einer eigenen (*x*-)Ordnung, die jedoch nicht *an* und *in sich* ist, sondern immer die Verbindung durch, mit und im Blick suchend – eine Verbin-

animaux). The neologism highlights the fact that even the plural is only a word, a ›mot.« Frederike Middelhoff/Sebastian Schönbeck: »Coming to Terms: The Poetics of More-than-human Worlds«. In: Middelhoff, Frederike/Schönbeck, Sebastian/Borgards, Roland/Gersdorf, Catrin (Eds.): *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecopoetics*. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2019 (Rombach Wissenschaften, Reihe Cultural Animal Studies, Bd. 3), S.11-38, hier S.12, Hervorhebung im Original.

173 Vgl. »Ich blicke euch an, ihr Zahlen, und ihr erscheint mir verkleidet als Tiere, in euren Fellen, die Arme gestützt auf ausgerissene Eichen.« Velimir Chlebnikov: »Ich blicke euch an, ihr Zahlen« [Übersetzung: Hans Christoph Buch]. In: Chlebnikov, Velimir: *Werke 1, Poesie*. Hamburg: Rowolt 1972 (=dnb 8), S.183.

174 Vgl. »By means of the chimera of this singular word, the *animot*, I bring together three heterogeneous elements within a single verbal body. 1. I would like to have the plural *animals* heard in the singular. There is no Animal in the general singular, separated from man by a single, indivisible limit. We have to envisage the existence of ›living creatures,‹ whose plurality cannot be assembled within the single figure of an animality that is simply opposed to humanity. [...] [T]here is an immense multiplicity of other living things that cannot in any way be homogenized, except by means of violence and willful ignorance, within the category of what is called the animal or animality in general. 2. The suffix *mot* in *l'animot* should bring us back to the word, namely, to the word named a noun [*nommé nom*]. It opens onto the referential experience of the thing *as such*, as what it is in its being, and therefore to the stakes involved in always seeking to draw the limit, the unique and indivisible limit held to separate human from animal, namely, the word, the nominal language of the word, the voice that names and that names the thing *as such*, such as it appears in its being. [...] 3. It would not be a matter of ›giving speech back‹ to animals but perhaps of acceding to a thinking, however fabulous and chimerical it might be, that thinks the absence of the name and of the word otherwise, and as something other than a privation.« Derrida 2008, S.47-48, Hervorhebung im Original.

175 Ähnliches drückt Élisabeth de Fontenay aus, indem sie Elias Canettis Formulierung »Les animaux ne savent pas que nous leur avons donné des noms.« als Eingangszitat ihres Buchs »Sans offenser le genre humain« platziert. Vgl. de Fontenay, Élisabeth: *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*. Paris: Éditions Albin Michel 2008 (=Collection biblio essais 32944), S.9. Das Zitat stammt aus Elias Canettis »Die Provinz des Menschen: Aufzeichnungen 1942-1972«, zitiert nach de Fontenay 2008, S.9.

176 Vgl. »[L]e mystérieux ptyx avait permis à Mallarmé d'ajouter ou de substituer la chimère d'un second degré de la parole.« Bonnefoy 2003, S.24.

dung, die, wie der Blick, überrascht und manchmal schreckt¹⁷⁷. Hier kommt das *Theoretische* des Tiers zur Geltung – das Theoretische der Theorie *théorétique* Pierre Hadots¹⁷⁸, das ein Teil der Welt ist.

Tiere werden nicht zuletzt wegen ihres (*heimsuchenden*) Blicks gesucht, ersehnt, gefolgt. Der Blick, der eine Grenze (der Sprache, des Denkens) markiert und überschreitet: Das ist ihre Anziehungskraft. »C'est à l'horizon de nos pensées et de nos langues que se tient l'animal, saturé de signes; c'est à la limite de nos représentations qu'il vit et se meut, qu'il s'enfuit et nous regarde.«¹⁷⁹ Es ist der Tier-Blick, der Derrida in Verlegenheit bringt¹⁸⁰ und welchen John Berger in seinem Essay »Why Look at Animals?« evoziert: »The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. [...] Man becomes aware of himself returning the look. The animal scrutinises him across a narrow abyss of non-comprehension«¹⁸¹. Gerade dieses *Nichtbegreifenkönnen* bringt das Erkenntnispotential mit sich, welches der Figur (und Figuration) des Theoretischen Tiers eigen ist: Als eine *Un*verständnis*-Figur diffraktiert das Theoretische Tier die Schichten des Verständlichen. Die daraus resultierenden Muster operieren mit dem Unerwarteten, mit dem Unwahrscheinlichen und womöglich auch mit dem Undenkbaren.

Theoretische Tiere sind nicht-systematische, multifokale und polytope Erkenntnis-Vielheiten (Figurationen), die als subjektunabhängige Singularitäten (Figuren) das *Was* und das *Wie* der Forschung verschränken. Durch ihr Wirken erschließt sich die Linie zwischen konkret und abstrakt, Theorie und Welt, als eine tanzende. Genauer: Wie der kleine Hund

177 In diesem Zusammenhang ist auch die Bezeichnung Tier nur ein Platzhalter für etwas – was schließlich auch kein Wort sein muss –, das dem »Selben«, dem »Subjekt« nicht bekannt sein kann. Vgl. auch Abschnitt »Posthumane Landschaften. Theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

178 Vgl. Hadot 1995, S.128-129 und Abschnitt »Von *Theoria* zu Theorie« in dieser Arbeit.

179 de Fontenay, Elisabeth: *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard 1998 (=Histoire de la Pensée), Kindle-Version, Positionen 245-246.

180 Vgl. »Since so long ago, can we say that the animal has been looking at us? What animal? The other. I often ask myself, just to see, *who I am*—and who I am (following) at the moment when, caught naked, in silence, by the gaze of an animal, for example, the eyes of a cat, I have trouble, yes, a bad time overcoming my embarrassment.« Derrida 2008, S.3-4, Hervorhebung im Original.

181 John Berger: »Why Look at Animals?« [1977]. In: Berger, John: *About Looking*. London: Bloomsbury 1980, S.1-27, hier S.4-5. Vgl. auch »[A]nimals are always the observed. The fact that they can observe us has lost all significance.« Berger 1980, S.16. Was dieser Blick im Zeitalter des Internets bedeuten kann und welche technischen und medialen Herausforderungen er mit sich bringt, untersucht Katharina Swoboda anhand der Figur des *E-Animal*. Vgl. Katharina Swoboda: »E-Animals. Videos aus dem Zoo«. In: *Tierstudien* Nr. 21 (o. Jg.) 2022, S. 53-62.

Gertrude Steins operieren Theoretische Tiere mit »two things at once«¹⁸²: Sie können folglich konkret *und* abstrakt, hier (als Text) *und* dort (in der Welt) sein. Die Theoretischen Tiere bilden den *Hautraum*¹⁸³ – die poröse Membran¹⁸⁴ –, wo sich Text und Welt berühren.

182 Stein 1998, S.369.

183 Zu der Bezeichnung Hautraum vgl. Heidi Buchers gleichnamige Arbeit, worin die Künstlerin eine Latex-Haut von Räumen ihrer Kindheit anfertigt und abzieht. In diesen Vorgang sind sowohl Gesten des An- als auch des Enteignens zu erkennen. »[Bucher] macht sich den Raum zu eigen, nimmt Besitz von ihm und entledigt ihn seines Kleides, das nun ihr selbst als Umhang dient. Der Prozess der Enteignung, in dem der Umraum zwischen der eigenen Körperbegrenzung und dem umgebenden Raum für einen Moment aufgehoben wird, macht aber auch deutlich, wie sehr der menschliche Körper mit Architektur verwoben ist. Die Haut trägt nun die Spuren des Gebrauchs und der Geschichte des Hauses. Heidi Bucher verhüllt und enthüllt den Raum, um ihn wieder neu entstehen zu lassen.« Preisig, Barbara: »Umhausungen des Körpers. Die Räumlichkeit des Textilen im Werk von Heidi Bucher«. In: *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera* Nr.1 (Bd.62) 2011, S.20-29, hier S.22. <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=kas-002:2011:62::359#23> [zuletzt aufgerufen am 29.08.2022]. Für den Hinweis auf die Arbeit von Heidi Bucher danke ich Axelle Stiefel.

184 Dass die Haut als Grenze des Körpers figuriert, ist eine relativ neue Auffassung: »[N]och im frühen 18. Jahrhunderts [wurde] der Körperoberfläche eine ganz andere Bedeutung beigemessen [...] als heute. Die Haut wird als poröse Schicht verstanden, in der es eine Vielzahl von möglichen Öffnungen gibt, die heute vielfach gar nicht mehr als solche verstanden werden. Die Körperoberfläche ist hier Ort der Durchlässigkeit und der undurchschaubaren Metamorphosen.« Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999 (=re 55626), S.51. Die Haut wird erst »nach und nach zur Grenze des Körpers, die nicht dazu dient, den Austausch mit der Umwelt zu organisieren, sondern den Körper zu begrenzen und nach außen abzuschließen.« Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2006 (=stw 1761), S.285. Vgl. auch Sara Ahmeds Erläuterung der *räumlichen* Funktion der Haut: »The ›here‹ of the body does not simply refer to the body, but to ›where‹ the body dwells. The ›here‹ of bodily dwelling is thus what takes the body outside of itself, as it is affected and shaped by its surroundings: *the skin* that seems to contain the body is also where the atmosphere creates an impression; just think of goose bumps, textures on the skin surface, as body traces of the coldness of the air.« Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006, S.8-9, meine Hervorhebung. Für Julietta Singh ist die Haut eine Archivzone, die den eigenen Körper übersteigt: »[T]he body's surface is ultimately not stable ground upon which to build an archive. While the skin is a visual sign of the body's exterior limit, the physicist Karen Barad emphasizes how in fact bodies extend into space well beyond the skin. Molecularly, we spread into the ›outside‹ world, mingling with it in ways that are not apparent to us. Our bodies are porous [...]«. Singh, Julietta: *No Archive Will Restore You*. Santa Barbara, CA: punctum books 2018, S.30.

7. Denken mit Un*denkbaren Figuren – Towards Theoretical Aliens

»The Lo entity shaped itself according to the desires of its occupants and the patterns of the surrounding vegetation. Yet it was the larval form¹ of a space-going entity.«²

1 

2 Butler, Octavia: *Lilith's Brood: The Complete Xenogenesis Trilogy*. New York: Open Road Integrated Media 2012 [1988], S.303.

8. Raum-werden-mit-

Raum-werden-mit- ist eine Figuration, die sich als das Handlungsfeld der Theoretischen Tiere erschließt. Als eine materiell-performative Dynamik entzieht sie sich dem Konsolidieren eines Raumbegriffs. Es werden nicht raumontologische (Was ist ein Raum?) oder raumphänomenologische (Wie orientiert sich ein Subjekt im Raum?) Fragen fokussiert, sondern vielmehr wird das Räumliche als ein *Sich-Räumen-mit-* argumentiert – eine kollektive, non-finite Praxis heterogener (menschlicher und nicht-menschlicher, organischer und nicht-organischer) Instanzen, Intensitäten und Materialitäten. In diesem Prozess wird darüber hinaus das Räumliche als Singularität – als (*poetische*) Konkretheiten – hervorgebracht und nicht als eine abstrakte Kategorie betrachtet.

Für die Komposition der Figuration sind die folgenden theoretischen Impulse ausschlaggebend: Die politische Geographin Doreen Massey definiert ihre Raum-Auffassung in drei Schritten: als die Erkundung und / oder das Resultat von Verbindungen und Wechselbeziehungen; als das Feld der Generierung von Vielfalt und Pluralität und als ein offenes Ereignis, das immer im Werden ist¹.

Die Figuration *Raum-werden-mit-* berücksichtigt nicht zuletzt *materielle* Aspekte und Vorgänge räumlichen Werdens. Solche finden sich in Karen Barads Konzept *spacetime-mattering*, bei dem *Raum* als Teil eines laufenden materiellen Ereignisses hervorgebracht wird². Gemäß der Materie-Interpretation der Quantenfeldtheorie sind Raum, Zeit und Materie keine voneinander unabhängigen Instanzen, sondern in ihrer Intraaktion³ – in ihrer Verschränkung⁴ – als eine Dynamik der *Raumzeitmaterie* erfahrbar: »What I am suggesting by *spacetime-mattering* is that there is no givenness nor fixity nor separability of space, time, and matter; on the contrary, spacetime-mattering is a dynamism that is iteratively intra-ac-

1 Vgl. »First, that we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny. [...] Second, that we understand space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity. Without space, no multiplicity; without multiplicity, no space. [...] Third, that we recognise space as always under construction. Precisely because space on this reading is a product of relations-between, relations which are necessarily embedded material practices which have to be carried out, it is always in the process of being made. It is never finished; never closed.« Massey, Doreen: *for space*. London: SAGE Publications 2005, S.9, Hervorhebung im Original. Vgl. auch Abschnitt »Potentielle Kartographie« in dieser Arbeit.

2 Vgl. Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

3 Die wichtigsten Begriffe im Rahmen von Barads Agentiellem Realismus (die als co-konstitutive Dynamiken zu verstehen sind) werden im Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit erläutert.

4 Vgl. »Entanglements are not the interconnectedness of things or events separated in space and time. Entanglements are enfoldings of spacetime-matterings.« Barad 2012b, S.41, Hervorhebung im Original.

tively articulated«⁵. Barads Konzept ist als Teil der relational-ontologischen Denkrichtung des Agentiellen Realismus aufzufassen, worin auch ein Denken-Mit als raumzeitmateriel-ler Prozess zu verorten ist. »Agential realism is offered as an opening up of thought, of the spacetime-mattering of thinking, which is always already a thinking-with.«⁶ Nicht zuletzt handelt es sich bei dieser Dynamik um *spezifische* Vorgänge und Artikulationen der Raumzeitmaterialisierung. »Specificity is everything – and: everything is specific—and this is where the work resides.«⁷

Auch Donna Haraways *becoming with* als Praxis des *worlding* **erfasst** zwar kein explizites räumliches Konzept, setzt sich jedoch mit einem co-generativen, materiellen (material-semiotischen) Werden auseinander (»We become-with each other or not at all. That kind of material semiotics is always situated, someplace and not *noplace*, entangled and worldly«⁸), welches Haraway mit der von Beth Dempster stammenden Bezeichnung »Sympoiesis«⁹ zusammenfasst: »*Sympoiesis* is a simple word; it means ›making-with‹«¹⁰, konstatiert Haraway und führt somit das Konzept ein, das im Buch »*Staying with the Trouble*« entlang pulsiert: »an *ongoingness* happening in the middle, and in the muddle, of sympoietic involutions«¹¹. Die Bezeichnung evoziert ein neues, kollektives Selbstverständnis nicht nur für den Umgang *mit* und *in* der Welt, sondern auch für ein neues Hervorbringen, ein neues *Werden* der Welt, »that thinks-with, makes-with and becomes-with«¹².

5 Karen Barad/Daniela Gandorfer: »Political Desirings: Yearnings for Mattering (,) Differently«. In: *Theory & Event. Special Issue – Matterphorical*, Nr.1 (Vol.24) 2021, S.14-66, hier S.44, Hervorhebung im Original.

6 Barad/Gandorfer 2021, S.28.

7 Barad/Gandorfer 2021, S.28, Hervorhebung im Original.

8 Haraway 2016, S.4, meine Hervorhebung.

9 Mit ihrem Vorschlag eines sympoietischen Systems redefiniert Beth Dempster ökologische Organisationsmodi als offen, entgrenzt und kollektiv: »I propose a new concept based on an interpretation of ecosystems: sympoietic systems. These are complex, self-organizing but collectively producing, boundaryless systems. A subsequent distinction between sympoietic and autopoietic systems is discussed. This distinction arises from defining a difference between three key system characteristics: 1) autopoietic systems have self-defined boundaries, sympoietic systems do not; 2) autopoietic systems are self-produced, sympoietic systems are collectively produced; and, 3) autopoietic systems are organizationally closed, sympoietic systems are organizationally ajar.« Dempster, Beth: »Sympoietic and autopoietic systems: A new distinction for self-organizing systems«. Paper presented at World Congress of the Systems Sciences and ISSS, Toronto, July 16-22, 2000, hier S.1: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.621.9187&rep=rep1&type=pdf> [zuletzt aufgerufen am 30.08.22].

10 Haraway 2016, S.58, Hervorhebung im Original. Vgl. auch: »*Sympoiesis* is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. *Sympoiesis* enfolds *autopoiesis* and generatively unfurls and extends it.« Haraway 2016, S.58, Hervorhebung im Original.

11 Timeto 2021, S.326, Hervorhebung im Original.

12 Vgl. »In *Staying with the Trouble*, when Donna J Haraway reconceptualises the Anthropocene as the

Landschaften als theoretische Figurationen

Als eine solche theoretische Figuration für die Verhandlung räumlicher Vielheiten wird die Figur der Landschaft untersucht. In den verschiedenen Disziplinen wird *Landschaft* selbstverständlich auch unterschiedlich aufgefasst: In der Geographie zum Beispiel bildet sie eine von außen zu beobachtende topographische Entität. In seinem Buch »Place: An Introduction« grenzt Tim Cresswell die Begriffe des Ortes und der Landschaft deutlich voneinander ab. Für ihn sei Landschaft ein rein optisches Konzept, das sich durch seine Beobachtbarkeit definieren lässt und vor allem dadurch, dass die beobachtende Person sich *außerhalb* einer Landschaft befindet. Im Gegensatz dazu ist der Ort von *innen* zu erfahren¹³. Die Landschaft ist die Materialisierung der Topologie des Geländes. Dabei könne es sich bei diesem *optischen* Verfahren nicht nur um Natur-, sondern auch um Kultur- und urbane Landschaften handeln¹⁴. Landschaften sind folglich topographische, kulturelle, materielle Gebilde, die sich von *außen* beobachten (und erkennen) lassen.

Eine ganz andere Landschaft-Position vertritt der Architekt Francesco Careri. Für ihn ist die Landschaft »an architecture of open space«¹⁵, die als eine Erfindung der »civilization of wandering«¹⁶ figuriert. Indem er Arbeiten von Land Art Künstler*innen¹⁷ beobachtet, artikuliert Careri die Wanderung als eine künstlerische Praxis, welche Landschaften her-

Chthulucene, she notes that this epoch in which the human and nonhuman are inextricably linked requires what she calls »sympoiesis«, a term she takes from M Beth Dempster to indicate a poiesis that thinks-with, makes-with and becomes-with.« Rendell, Jane: »Marginal modes: positions of architecture writing«. In: *Architectural Review*, Ausgabe von 3. August 2020: <https://www.architectural-review.com/essays/marginal-modes-positions-of-architecture-writing> [zuletzt aufgerufen am 12.08.22], Hervorhebung im Original.

13 Vgl. »Landscape referred to a portion of the earth's surface that can be viewed from one spot. It combined a focus on the material topography of a portion of land (that which can be seen) with the notion of vision (the way it is seen). Landscape is an intensely visual idea. In most definitions of landscape the viewer is outside of it. This is the primary way in which it differs from place. Places are very much things to be inside of.« Cresswell, Tim: *Place: An Introduction*, Second Edition. Hoboken NJ: Wiley & Sons 2015, S.17.

14 Vgl. »Landscape refers to the shape – the material topography – of a piece of land. This may be apparently natural landscape (though few, if any, parts of the Earth's surface are untouched by humans) or it might be the obviously human, or cultural, landscape of a city. We do not live in landscapes – we look at them.« Cresswell 2015, S.17.

15 Vgl. Careri, Francesco: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Ames, IA: Culicidae Architectural Press 2017 [2002], S.29.

16 Careri 2017, S.29. Careri erläutert weiter: »Only during the last ten thousand years of sedentary living have we passed from the architecture of open space to the architecture of filled space.« Careri 2017, S.29.

17 Vgl. »Land Art re-examined, through walking, the archaic origins of landscape and the relationship between art and architecture, making sculpture reclaim the spaces and means of architecture.« Careri 2017, S.27-28.

vorbringt¹⁸ – eine Behauptung, welcher er bis zu den Ursprüngen der menschlichen Kultur nachforscht¹⁹. Schließlich ist die Wanderung für Careri ein Werkzeug der Landschaftsarchitektur²⁰, das nicht zuletzt *neue* Landschaften »made of refuse and disruption«²¹ aktiviert. In der Landschaftsökologie wird die räumliche Heterogenität berücksichtigt, die das Interagieren unterschiedlicher Ökosystemen artikuliert²². In diesem Zusammenhang sind *Patches* die Elemente der Analyse einer Landschaft: »A patch is an area of habitat differing from its surroundings, often the smallest ecologically distinct landscape feature in a landscape mapping and classification system«²³. Eine heterogene Behandlung des Landschaftsbegriffs – als »ein Korrelat von Gegensätzen«²⁴ – entwirft auch François Jullien im Rahmen seines Projekts einer »*Philosophie des Lebens [vivre]*«²⁵: »[Die Landschaft] kann uns völlig in das unablässige Spiel ihres Beziehungsgeflechts hineinziehen, unsere Vitalität, unsere Lebensgeister durch ihre unterschiedlichen Spannungsfelder aktivieren«²⁶. Indem Jullien seine Landschaft-Auffassung auf die Übersetzung des chinesischen Worts, das »Berg(e) – Gewässer«²⁷ bedeutet, zurückführt,

18 Vgl. »[W]alking has always generated architecture and landscape [...] [T]his practice, all but totally forgotten by architects themselves, has been reactivated by poets, philosophers and artists capable of seeing precisely what is not there, in order to make ›something‹ be there.« Careri 20017, S.21.

19 Vgl. »Before erecting menhirs—known as *benben* in Egyptian, [...] man possessed a symbolic form with which to transform the landscape. This form was walking, a skill learned with great effort in the first months of life, only to become an unconscious, natural, automatic action. It was by walking that man began to construct the natural landscape of his surroundings. And in our own century we have formulated the categories for interpreting the urban landscapes that surround us by walking through them.« Careri 2017, S.25, Hervorhebung im Original.

20 Vgl. »Today it is possible to construct a history of walking as a form of urban intervention that inherently contains the symbolic meanings of the primal creative act: *roaming as architecture of the landscape*, where the term landscape indicates the action of symbolic as well as physical transformation of anthropic space.« Careri 2017, S.26, meine Hervorhebung.

21 Vgl. Kapitel »The Entropic Landscape«. In: Careri 2017, S.152-154, hier S.153.

22 Vgl. »Landscape ecology is the study of the pattern and interaction between ecosystems within a region of interest, and the way the interactions affect ecological processes, especially the unique effects of spatial heterogeneity on these interactions.« Clark, William R.: »Principles of Landscape Ecology«. In: *Nature Education Knowledge* Nr.10 (Vol.3) 2010: <https://www.nature.com/scitable/knowledge/library/principles-of-landscape-ecology-13260702/> [zuletzt aufgerufen am 29.08.2022].

23 Clark 2010, o.S. Vgl. auch Abschnitt »*Active Landscapes, Polyphonic Assemblages*. Anna Tsings räumliche Figurationen« in dieser Arbeit.

24 Jullien 2016, S.36. Vgl. auch die Abschnitte »Foucault liest Borges« und »Potentielle Kartographie« in dieser Arbeit.

25 Jullien 2016, S.10-11, Hervorhebung im Original.

26 Jullien 2016, S.9.

27 Vgl. Jullien 2016, S.36, als auch die Abschnitte »Foucault liest Borges« und »Potentielle Kartographie« in dieser Arbeit.

wendet er sich sowohl vom Verständnis einer territorialen Einheit als auch vom Konzept eines beobachtenden Subjekts ab²⁸. Einen weiteren Schritt unternimmt Jullien indem er die Landschaft als eine Vielheit erfasst, die sowohl das Perzeptive als auch das Affektive in ihr Geflecht aufnimmt²⁹. Die Landschaft Julliens entfaltet sich folglich als eine Text*ur mit einer eigenen Grammatik, als ein Raum-Werden-Mit, worin das *Ich* als ein Teil davon begriffen wird:

»Landschaft wird von sich aus zu einer Partnerin und die durch In-Spannung-Versetzen entstandene Singularisierung integriert mich und wird mit mir geteilt: Es gibt Landschaft, wenn Land sich *begegnen* lässt. Anders gesagt, es gibt Landschaft, wenn sich ein Relationales mit der Welt herstellt (wiederherstellt).«³⁰

Doreen Massey betrachtet Landschaften als Ereignisse, in welchen die Elemente der Natur immer als Prozesse im Raum zu erfassen sind³¹; aus diesem Grund lassen sie sich auch nicht *disziplinieren* – eine Eigenschaft, die Massey mittels eines Zitats der Anthropologin Barbara Bender artikuliert: »Landscapes refuse to be disciplined. They make a mockery of the oppositions we create between time (History) and space (Geography), or between nature (Science) and culture (Social Anthropology)«³². Nicht zuletzt sind Landschaften als Ereignisse, so Massey, keine endliche oder abgeschlossene (Raum-)Entitäten: »Both space and landscape could be imagined as provisionally intertwined simultaneities of ongoing, unfinished, stories. [...] [O]ne constantly emergent, ongoing, product of that intertwining of trajectories is what we call the landscape«³³.

28 Vgl. »Das alles bricht gleich von Anfang an und gründlich mit dem semantischen Feld des Territoriums (Land/Landschaft), dem auszusondernden Teil und dem strikt Visuellen. Statt von ›Landschaft‹, einem einzigen Terminus, spricht China von einem endlosen Wechselspiel verschiedener, einander entgegengesetzter, zusammenwirkender Faktoren, durch die die Welt matrixartig verfasst ist und sich organisiert. Da gibt es kein regentenhaft dominierendes Subjekt (unser Renaissance-Subjekt in Europa), das als Individuum die Welt seinem Gesichtspunkt unterworfen hat und darin, wie Gott, seine Initiative zur Entfaltung bringt«. Jullien 2016, S.37.

29 Vgl. »Denn wenn ich sage, Landschaft ereignet sich, wenn sich das Perzeptive zugleich als affektiv erweist, dann klammere ich notwendigerweise die Funktion des Ich-Subjekts als eines Souveräns aus. Das passiert zwischen ›Ich‹ und ›Welt‹ und ich bin nicht der Autor; ich bin übrigens dabei weder passiv noch aktiv, genauso wenig das eine wie das andere – sogar diese Kategorien (jene der europäischen Grammatik) lösen sich auf.« Jullien 2016, S.85.

30 Jullien 2016, S.185, Hervorhebung im Original.

31 Massey, Doreen: »Landscape as a Provocation. Reflections on Moving Mountains«. In: *Journal of Material Culture*, Iss. 1-2 (Vol.11) 2006, S.33-48. Vgl. auch Massey 2005, S.138.

32 Massey verweist auf das Zitat als »Bender (pers. comm)«, Zitiert nach Massey 2006, S.34.

33 Massey 2006, S.46.

Theoretische Landschaften. Michel Serres: *la randonnée*

Während das isomorphe, modell- und strukturhafte (unter anderem auch Raum-)Denken den Beginn von Michel Serres' philosophischer und wissenschaftlicher Laufbahn markiert, werden seine weiteren Arbeiten durch Denkfiguren der Unordnung und des Rauschens charakterisiert. Diese spätere Tendenz, so die Beobachtung Christopher Watkins³⁴, lässt sich auch im Serres' Auffassung von *Landschaft* nachvollziehen.

Serres arbeitet mit einem komplexen räumlichen Begriffsapparat, basierend auf dem Verständnis eines durch multiplen Operationen und Überschneidungen sich entfaltenden Räumlichen. Nicht zuletzt von seinem naturwissenschaftlichen Hintergrund geprägt, versteht Serres *Raum* nicht als eine universelle Kategorie, sondern als das Operationsfeld von Singularitäten, Rissen, Plötzlichkeiten³⁵. Im Begriff der Landschaft akkumuliert Serres eine Reihe von Raum-Schichten und -Dynamiken. Eine Landschaft *ist* das multiple Räumliche, dem Serres einen homogenen Raumbegriff gegenüber stellt³⁶. Für Serres bildet die Landschaft kein stabiles System aus dessen Zentrum und in dessen Ordnung ein Problem betrachtet, analysiert und gelöst werden kann. Sie durchbricht und durchdringt gerade ein solches System um eine neue Ordnung der *Unordnung* zu etablieren. Die Landschaft ist weder ein zu beobachtendes, homogenes Objekt, noch ein Beobachtungswerkzeug, das mit

34 Vgl. Watkin 2020, S.152-153. Watkin verzeichnet die Tendenzen des früheren (Raum-)Denkens Serres' in den ersten zwei Büchern des Philosophen: »Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques« [Paris: Presses Universitaires de France, 1968] und »Hermès I, la communication« [Paris: Éditions de Minuit, 1968 (=Collection ›critique‹)]. Als Ausgangspunkt der späteren Denkorientierung Serres' markiert Watkin den zweiten Hermes-Band: »Hermès II, l'interférence« [Paris: Éditions de Minuit, 1972 (=Collection ›critique‹)].

35 Watkin fasst Serres' Denken des multiplen und *ver-wirrt*en Räumlichen zusammen: »[F]or Serres we do not live in one universal, homogeneous space but in, or at the intersection of, multiple spaces [...]. The space into which we are plunged is ›never simple, rarely isotropic, homogeneous, connected‹, but is ›saturated, on the contrary, with singularities, umbilical points, tears, hiatuses‹ [...] such as black holes and gamma-ray bursts [...] that distort regular Cartesian dimensions.« Watkin bezieht sich auf und zitiert Passagen aus den folgenden Arbeiten Serres': »Hermès II, l'interférence« [Paris: Les Éditions de Minuit, 1972 (=Collection ›critique‹), S.151], »Le Gaucher boiteux« [Paris: Le Pommier, 2015 (=Essays), S.239], »Feux et signaux de brume. Zola« Paris: Grasset 1975 (=Figures), S.166]. Zitiert nach Watkin 2020, S.96.

36 Vgl. »There isn't a single space, but rather a landscape. A landscape is a mosaic of spaces and not a set of objects placed in a common space«. Watkin bezieht sich hier auf Serres' »Rome. Le livre des fondations« [Paris: Grasset 1983 (=Pluriel), S.155]. Zitiert nach Watkin 2020, S.96.

Hilfe des Überblicks der Zentralperspektive aus der »désordre somptueux«³⁷ [opulenten Unordnung] eine Einheit oder Gemeinsamkeit abstrahieren kann. Die Figur der Landschaft würde somit nicht nur das Neu-Zusammensetzen eines Systems im Sinne einer Neuorganisation der Wissensordnung aktivieren, sondern ein *neues Wissen* hervorbringen³⁸. Darüber hinaus, in der Raum-*Un*-Ordnung der Landschaft – und im Gegensatz zu der kartesischen Raumordnung – erschließt sich die *Natur* nicht mehr als eine außerhalb des Raums platzierte Gegebenheit, als *Dekoration und Kostbarkeit*, sondern als *Symbiont*³⁹.

Auch wenn Watkin zu einer Definition von Serres' Landschaft tendiert, die sich in eine nicht theoretisierbare Richtung bewegt, sondern sich als eine notwendige Lebensvoraussetzung erschließt⁴⁰, möchte ich Serres' Auffassung des Begriffs als eine *theoretische Figuration* argumentieren. Erstens: Dass *Landschaft* als eine Figuration aufgefasst werden kann, ist bereits in der Arbeit Philippe Descolas präsent und basiert zwar auf der Prämisse ihrer Sichtbarkeit, unterstreicht jedoch die Wirkung heterogener landschaftskonstitutiver Kräfte, die nicht zuletzt einen fixierten Beobachtungsstandpunkt dezentrieren und vervielfältigen⁴¹. Die Figuration aktiviert diese co-generativen Dynamiken und ermöglicht einen multifokalen Modus der Wahrnehmung und des Erkennens einer Landschaft. Mittels der Figuration wird nicht zuletzt eine Erfahrung und Mitgestaltung der Landschaft *von Innen* ermöglicht. Zweitens: *Lesen* wir Serres' Landschaft auch mit Pierre Hadots (wörtlich) theoretischem Instrumentarium⁴². Im Sinne einer Theorie *théorique* ist Serres' Verständnis von Landschaft theorieresistent. Im Sinne einer Theorie *théorétique* operiert der Begriff mit multiplen Schichten, Beobachtungspositionen, Dynamiken und Materialitäten (nicht immer mensch-

37 Serres, Michel/Léna, Pierre: »Science et Philosophie: Entretien de Michel Serres avec Pierre Léna« in: *Cahier de l'Herne Michel Serres*. Paris: Éditions de l'Herne 2010, S.47-55, hier S.51.

38 Vgl. »L'une des difficultés de la transmission, aujourd'hui, c'est qu'elle ne s'inscrit pas forcément dans une continuité. [...] Vous [les savants] m'avez appris – à partir des révolutions [scientifiques] – un univers paysager, pluraliste, saturé de singularités traitées par le procédural de l'informatique. Comment accéder à l'unité de ce *somptueux désordre*? Autrefois, le savant, installé dans un système, en déroulait les conséquences. Il n'en est plus de même : changement de paradigme? Peut-être changement de savoir.« Serres/Léna 2010, S.51, meine Hervorhebung.

39 Vgl. »To move from the paradigm of Cartesian space to that of landscape is to stop treating nature as a *décor* and a *treasure*, and start understanding it as a *symbiote*.« Watkin 2020, S.96, meine Hervorhebung. Watkin bezieht sich auf Serres' »Récits de l'humanisme« (Paris: Le Pommier 2006, S.138).

40 Vgl. »Landscape is not the theoretical object of an ideal observer but a necessary condition of our survival«. Watkin 2020, S.96. Auch hier paraphrasiert Watkin Ausschnitte aus Michel Serres' »Récits de l'humanisme« (S.137).

41 Vgl. »Il n'est s'agit aucunement ici de la figuration d'une portion de pays embrassée par la vue à partir d'un point fixe en quoi consiste habituellement la représentation paysagère, mais de la *figuration de trajet de morphogenèse éventuellement interconnectés sans être pour autant jamais intégrés dans un espace homogène*.« Descola zitiert nach Aït-Touati et al. 2019, S.75, meine Hervorhebung.

42 Vgl. Hadot 1995, S. 128-129, sowie Abschnitt »Von *Theoria* zu Theorie« in dieser Arbeit.

lichen Ursprungs), woraus eine Verschränkung mit der *Unordnung* der Welt resultiert. Die Landschaft entfaltet sich als »mode de vie«⁴³, »it haunts us as we live in it and are expose to it«⁴⁴.

Eine Handlungs- und Forschungsstrategie, welche das Wesen der Serres' Landschaft hervorbringt, ist »la randonnée« – die nicht-systematische *Anti-Methode* der Wanderung⁴⁵. Serres betrachtet Jean-Jacques Rousseaus Spaziergänge in »Les Rêveries du promeneur solitaire«⁴⁶ (1776-1778): Rousseaus Projekt besteht darin, die Insel-Flora systematisch zu erkunden. Jedoch wird das Vorhaben des einsamen Wandernden nicht linear-kartesisch und in einem leeren, glatten, entwaldeten Raum durchgeführt. Letztendlich ist die »lachende Landschaft«⁴⁷ und ihre Topografie, diejenige, die den Verträumten und sein Forschungsvorhaben leitet. Rousseau wird vom Flechtwerk der Umgebung mit ihren Schleifen und Schlingen mitgenommen⁴⁸.

Serres weiterlesend, begründet Watkin die Wanderung (la randonnée, the ramble) als Anti-Methode:

43 Vgl. Hadot 1995, S.19-20, S.77, S.128-129.

44 Watkin 2020, S.96.

45 Vgl. Watkin 2020, S.96-97. Vgl. auch Michel Serres: »Discours d'une autre méthode: apparition du paysage« in Serres, Michel: *Éloge de la philosophie en langue française*. Paris: Fayard, 1995, S.144-146.

46 Vgl. Serres 1995, S.144-146, sowie Rousseau, Jean-Jacques: *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Flammarion 2011.

47 Vgl. Serres 1995, S.144.

48 Vgl. Watkin 2020, S.97, sowie Serres' Beschreibung der Forschungsmethode Rousseaus: »Le promeneur inverse donc en quelque façon le *Discours de la méthode* [de Descartes], mais énonce de semblables règles: par exemple, ›décrire toutes les plantes de l'île, sans en omettre une seule«, sans ›laisser un poil d'herbe, pas un atome végétal qui ne fût amplement décrit; enfin, la ›diviser en petits carrés«, comme l'autre découpait sa difficulté. Alors que, pour avancer en ligne droite, mieux vaudrait œuvrer à la déforestation de ce bois en abattant beaucoup d'arbres pour y voir, à l'inverse, la randonnée à la manière de Jean-Jacques passe par toutes les places de l'île et y laisse calmement fructifier toutes les plantes et les fleurs. Quelle voie brouillée, quelle courbe étrange permettent de reconnaître tous les points, y compris même en ce carré de luzerne? Ici, la volonté laisse place à la réjouissance, le vide au plein, le géomètre à qui herborise, le plan au paysage riant, l'espace lisse à l'environnement multiple et agréable, enfin le chemin droit aux ganses, boucles et entrelacs de la visite la plus complète possible.« Serres 1995, S.144-145, Hervorhebung im Original. Vgl. auch Rousseaus Bericht im Rahmen seines »Fünften Spaziergangs«: »Da ich kein Werk, das Arbeit erforderte, mehr unternehmen wollte, so brauchte ich eines zum Zeitvertreib, das mir gefiel und mich gerade soviel Mühe kostete, wie ein Müßiggänger gerne auf sich nimmt. Ich unternahm, eine *Flora petrinsularis* zu verfassen und alle Pflanzen der Insel, ohne eine einzige auszulassen, mit einer Genauigkeit zu beschreiben, die ausreichte, um mich mein ganzes Leben zu beschäftigen. [...]Keinen Grashalm, kein Stäubchen des Pflanzenreichs wollte ich überlassen, ohne sie ausführlich zu beschreiben. Infolge dieses herrlichen Vorsatzes besuchte ich jeden Morgen [...] das Vergrößerungsglas in der Hand und mein *Systema naturae* [von Linné] unter dem Arm einen Bezirk der Insel, die ich zu dem Behuf in kleine Vierecke eingeteilt hatte, in der Absicht, sie eines nach dem anderen in jeder Jahreszeit zu durchlaufen.« Rousseau: »Träumereien eines einsamen Spaziergängers« in Rousseau, Jean-Jacques: *Schriften. Band 2*. Herausgegeben von Henning Ritter. München: Carl Hanser Verlag, 1978, S.695, Hervorhebung im Original.

»This ramble is an anti-method, not because it denies all method [...], but because it generalises and multiplies the Cartesian methodical straight line to the extent that it becomes functionally indiscernible from aleatory movement. *The ramble follows a procedural, not a declarative method* because [...] its route is decided not by a precise itinerary set out in advance but by a constant series of corrections and rectifications issuing from ongoing calculations.«⁴⁹

Die Landschaft ist nicht vorhersagbar, ihre Erkundung kann nicht vorweggenommen werden. In seiner Wanderung arbeitet Rousseau (*performativ?*) mit den Materialitäten und Zufällen des Geländes. Er *performt* seine Forschung indem er die sich *performende* Landschaft wahr- und mit-nimmt, beobachtet, theoretisiert. Diese Theorie *théorétique*, die sich – nach Hadot – als eine Lebensweise entfaltet, erkundet die Welt *mit* der Welt – das heißt, von *innen*. Die Wanderung – als eine unsystematische Systematik⁵⁰ – ist eines der Motive, welche Serres' philosophischen Still charakterisiert und sich als ein wirksames Verfahren der Wissensproduktion entlang seines umfassenden Werks erschließt.

Serres erfasst die Begriffstextur der Landschaft als die Akkumulation multipler Räumlichkeiten, die sich sowohl multioperativ (sich auf unterschiedliche Weise formierend), als auch multidisziplinär (sich in diversen Bereichen der Natur-, als auch der Humanwissenschaften artikulierend) entfalten. *Landschaft* ist kein Konzept oder Modell eines einheitlichen Raums, sondern ein an Rissen, Zufällen und Materialitäten reiches Gelände. *La randonnée* als Forschungsmethode praktiziert das Erkennen und Erfahren der Landschaft *mit* der Landschaft, dabei verschränken sich mehrere Forschungsperspektiven – darunter auch diejenige der Landschaft selbst.

49 Vgl. Watkin 2020, S.97. Serres arbeitet eine *Methodologie der randonnée* heraus, indem er die etymologischen Wurzel des Wortes beobachtet: »[V]ieux terme de chasse où le gibier aux abois s'efforce de tromper ses poursuivants lancés à *randon*, c'est-à-dire impétueusement derrière lui, en bifurquant capricieusement de sa route, et accomplissant aussi, sous d'apparentes irrégularités, un circuit au dessin stable, pour revenir non loin du point de départ, la *randonnée*, longue, ardente, déterminée mais au hasard des circonstances, ne laisse tomber aucun détail, aucune singularité, aucune loi de retour. Elle reconnaît la règle sous le chaotique et le chaos sous la loi, parmi le *paysage*. Exode donc et méthode en même temps.« Serres 1995, S.163, Hervorhebung im Original.

50 Vgl. »This motif of the ramble is one of a sequence of images Serres uses to express the contingent, aleatory, free passage through and across a landscape that, while remaining unsystematic, nevertheless issues in a comprehensive knowledge or inventory.« Watkin 2020, S.97-98.

Posthumane Landschaften. Theoretische Figurationen

Die Bezeichnung *Posthumane Landschaften* nimmt in sich den Einfluss zweier Figurationen auf: Die (kartographische) Figuration des *Posthuman* Rosi Braidottis⁵¹ und Michel Serres' theoretische Figuration der *randonnée*. Während Braidotti mit dem *Posthuman* eine Karte, ein Navigationswerkzeug für die Herausforderungen unserer krisenbelasteten Zeit erstellt, fokussiert Serres eine *Anti-Methode*, deren Praxis der Raumerkundung sich als nicht-systematischer Erkenntnismodus einer räumlichen Vielheit erschließt. In diesem Zusammenhang ist die Verbindung zur Welt gleichermaßen *genüßlich*⁵² als auch unbestimmbar und riskant. Dieser Provokation stellt sich die Erkundung der posthumanen Landschaften, deren Textur sich der Vorwegnahme des menschlichen Blicks entzieht. Anhand der folgenden Beispielen wird das Potential der posthumanen Landschaften aktiviert und erprobt.

Die Landschaft der *Posthumanen Phänomenologie*

In Zusammenhang mit ihrer Auseinandersetzung mit *Posthumaner Phänomenologie* schlagen Tyson E. Lewis und James Owen eine Lesart des Begriffs der Landschaft vor, welche sie im Rahmen der *Performance Philosophy* begründen⁵³. Zunächst positionieren sich die Autoren kritisch gegenüber dem Begriff der Phänomenologie indem sie ihre Aufmerksamkeit auf nicht bewusstseinszentrierten Erkenntnismöglichkeiten lenken: »Phenomenological research seems to suggest that animals do not have a world, or if they do, it is deficient«⁵⁴. In einem phänomenologischen Kontext wird die strikte Trennung zwischen mit einem Bewusstsein – mit einem *Innenleben* – ausgestatteten Menschlichen und einem bewusstseinslosen, mechanischen Nicht-Menschlichen hervorgehoben⁵⁵. Lewis and Owen folgen Forschungsprojekten, die sich mit der Vorstellung einer nicht-menschlichen Welt auseinandersetzen und welche als fabulativ oder imaginär abgewertet wurden. Als Beispiele dafür

51 Vgl. Abschnitt »Rosi Braidotti: das Posthumane« in dieser Arbeit.

52 Vgl. »Discours d'une autre méthode: apparition du paysage«. In: Serres 1995, S.144-147. Vgl. auch Watkin 2020, S.97.

53 Vgl. Lewis, Tyson E./Owen, James: »Posthuman Phenomenologies: Performance Philosophy, Non-Human Animals, and the Landscape«. In: *Qualitative Inquiry* Iss. 5 (Vol. 26) 2020, S.472-478. Ihr Verständnis der Begriffe *Posthuman* und *Posthumanismus* situieren die Autoren folgendermaßen: »We will use the term posthuman and posthumanism broadly as philosophical movement which seeks to trouble anthropocentric claims concerning the exceptional nature of the human animal.« Lewis/Owen 2020, S.477.

54 Lewis/Owen 2020, S.472.

55 Vgl. Lewis/Owen 2020, S.472.

nehmen die Autoren Arbeiten von Jakob von Uexküll bzw. Vilém Flusser und Louis Bec⁵⁶. Ihre Argumentation einer nicht nur menschlichen Welterfahrung entwickeln Lewis und Owen ausgehend vom Uexkülls Begriff der *Umwelt*. Uexküll spricht allen Wesen – menschlichen und nicht-menschlichen – die *subjektive* Fähigkeit zu, eine Welt zu haben und zu erfahren. Für ihn habe *Umwelt* keine *objektiven* räumlichen und zeitlichen Eigenschaften. Somit kann die Umwelt eines anderen (Tier-)Wesens aus einer menschlichen Perspektive nicht erfahren sondern nur imaginiert werden. Die Umwelt eines jeden Wesens ist ein von den Umwelten anderer Wesen abgegrenzt und bildet somit eine räumlich-zeitliche und undurchlässige *Blase*. Jedoch erschließen sich »[d]ie Umwelten, die ebenso vielfältig sind wie die Tiere selbst, [...] nicht unserem leiblichen, sondern nur unserem geistigen Auge«⁵⁷. Mögliche Annäherung an die Umwelten *fremder*⁵⁸ Tiere, wären demnach die (geistigen) Vorstellungskraft, die Imagination, die Lewis und Owen gemeinsam mit Flusser und Becs Arbeit als Fabulation weiter denken. Flusser und Bec versuchen in ihrer Forschung die taxonomische Grenze zwischen Tier- und Menschen-(Um-)Welt mittels der Fabel zu *überschreiten*, dabei postulieren sie ihr Forschungsprojekt als »neither detached science nor mere fiction«⁵⁹. Genau diese Durchdringung und Überschreitung der Umriss abgegrenzter und angrenzender Umwelten zeichnet die *Landschaft* ab: den Ort wo eine De- und Umplatzierung der (nur menschlichen) Beobachtungsperspektive zustande kommen kann, welche sich in einer Mit-Zugehörigkeit zu einem Ort, in einem Mit-(Be-)Wohnen und Mit-Erfahren einer gemeinsamen – menschlichen und nicht-menschlichen – Zeit-Räumlichkeit artiku-

56 Bei den Beispielen handelt es sich um Jakob von Uexkülls *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre*. Hamburg: Rohwolt, 1956 [Die Autoren arbeiten mit der englischen Ausgabe des Werkes: Uexküll, Jakob von: *A foray into the worlds of animals: With a theory of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010] und Flusser, Vilém / Bec, Louis: *Vampyroteuthis infernalis: A treatise, with a report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

57 Uexküll 1956, S.22. An dieser Stelle weisen Lewis und Owen auf S.473 hin und zitieren aus der englischen Ausgabe des Werkes, vgl. Uexküll 2010, S.42. Zum oben beschriebenen Begriff der Umwelt vgl. auch Uexküll, Jakob von: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Springer Verlag 2014 (=Springer Spectrum), S.218-219. Vgl. auch Lewis/Owen 2020: Abschnitt »From Imaginative Speculation to Embodied Entanglements«, S.473-474 und Vinciane Despret: »U wie Umwelt. Wissen Tiere, wie die anderen die Welt wahrnehmen?« in Despret, Vinciane: *Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen?* [Übersetzung: Lena Völkening] Münster: Unrast, 2019 [2012], S.225-234.

58 Vinciane Despret sieht in der Umwelttheorie »eine Antwort auf den praktischen Einwand Donna Haraways, wir müssen lernen, den Tieren als Fremden zu begegnen, um all die idiotischen Annahmen zu verlernen, die wir uns über sie zusammengereimt haben.« Despret 2019, S.225. Jedoch äußert die Autorin ihre Enttäuschung gegenüber der in der Praxis nicht eingelösten Annäherung an und Erfahrung des Fremden: »Im Rahmen von Experimenten stieß die Höflichkeit den fremden Sitten gegenüber schnell an ihre Grenzen. Das liegt in diesem Fall sicherlich nicht an der Theorie, sondern eher an den experimentellen Routinen, die diese offensichtlich nicht zu durchbrechen vermochte.« Despret 2019, S.228.

59 Lewis/Owen 2020, S.473.

liert. Eine solche posthumane Wendung des phänomenologischen Diskurses erfolgt nicht zuletzt, wie Lewis und Owen feststellen, mittels *ästhetischer* Verfahren⁶⁰. Als ein solches Verfahren ist auch das *Fabulieren* zu verstehen. Die Autoren formulieren die in diesem Vorgang freigesetzten Dynamiken folgendermaßen: »These fables are not an attempt to exit the world but to relocate the self within the unfamiliar bubble of the non-human through imaginative speculation«⁶¹. Das Performative als ein weiterer ästhetischer Vorgang der Erfahrung nicht-menschlicher Umwelten führt zur Vorstellung einer anderen Lebens- und Raumordnung jenseits einer subjektiven Wahrnehmung und ermöglicht die aktive materielle und körperliche Teilnahme an unbekanntem Umwelten. Es ist die Qualität dieser performativen Geste, das *greifbare* (nicht-menschliche) Andere als das (menschliche) Selbe auf produktive Weise zu rekonfiguriert. Gerade in dieser Geste sehen auch Lewis und Owen das Potential des Performativen, welches sie, im Rahmen der Performance Philosophy situierend, als eine Denkfigur, ja als ein Denkmodus für das Entfalten einer posthumanen Phänomenologie postulieren. Die Autoren formulieren die Begründung, warum die Performance Philosophy als Strategie das Nicht-Menschliche zu denken, besonders gut geeignet ist: »Performance philosophy is not a philosophy about performance but rather how performance itself does philosophy—how performance itself thinks«⁶². Lewis und Owen artikulieren ihre Position anhand eines Zitats aus Laura Cull Ó Maoilearca Artikel »Performance thinks: Theatre, philosophy & the nonhuman« weiter:

»Laura Cull Ó Maoilearca (2015) summarizes the stakes of performance philosophy as follows: *What we call human thinking might well be open to forms of becoming non-human, to transformative imitation in attempts to think like a robot, like a horse, like mist—whether as audience or ›authors‹. Indeed, if we are open to the idea that performance itself thinks—without us yet alongside us, independently of us yet not in a way that transcends us altogether—then this thinking in fact demands the transformation of our thinking habits.*«⁶³

Dass die Begegnungen mit nicht-menschlichen Umwelten oder Lebensweisen ein *Umdenken* vertrauter (menschlicher) Ordnungen hervorbringen könnte, ist ein Motiv, das auch Eduardo Kohn in seinem Buch »How Forests Think« behandelt. Er fokussiert vor allem Repräsentationsprozesse, die durch die Berücksichtigung nicht-menschlicher materieller und operativer Möglichkeiten das Verständnis, was menschlich ist, rekonfigurieren:

60 Vgl. Lewis/Owen 2020, S.474.

61 Lewis/Owen 2020, S.473-474.

62 Lewis/Owen 2020, S.475.

63 Lewis/Owen 2020, S.475. Die Autoren zitieren Laura Cull Ó Maoilearca: »Performance thinks: Theatre, philosophy & the nonhuman« 2015. *Academia*: https://www.academia.edu/31252992/Performance_Thinks_Theatre_Philosophy_and_the_Nonhuman, Hervorhebung im Original.

»That jaguars represent the world does not mean that they necessarily do so as we do. And this too changes our understanding of the human. In that realm beyond the human, processes, such as representation, that we once thought we understood so well, that once seemed so familiar, suddenly begin to appear strange«⁶⁴.

Die Argumentation über die Kraft des Performativen – auch in einem ästhetischen Kontext –, welche das (nur) Vorgestellte in eine körperliche Erfahrung zu erweitern und als ein haptisches Hineinversetzen zu praktizieren vermag, setzen Lewis und Owen anhand von zwei weiteren Beispielen fort, die sie folgendermaßen umreißen: »[T]hey do not try to *imagine* what the other feels so much as *feel what the other feels*. Instead of stretching the imagination, they stretch the body«⁶⁵.

Vinciane Despret weist auf Odysseus' Bezeichnung als Oktopus hin, welche ihm aufgrund seiner Gerissenheit verliehen wird. Die Ursprünge einer solchen Metaphorik führt Despret auf die Praxis antiker Oktopus-Jäger zurück: »ancient octopus hunters, who lived on the margins of the world of the octopus – reconfiguring themselves and becoming octopus-like«⁶⁶.

Ein weiteres Beispiel stellt die performative Arbeit des Autors Charles Foster dar, in deren Rahmen er eine Annäherung an tierische Umwelten durch das Sensorium seines eigenen Körpers praktiziert⁶⁷. Foster beginnt mit einer zunächst nachahmenden Herangehensweise, in welcher das Tierhafte vorsichtig mit und durch die Möglichkeiten des menschlichen Körpers aufgenommen wird. Darin entfaltet sich ein Prozess der Dezentralisierung des erkennenden Subjekts, eine Rekonfiguration des menschlichen Erkenntnis- und Empfindungsvermögens. Was hervorgebracht wird, ist eine geteilte und sich verflechtende Erfah-

64 Kohn, Eduardo: *How Forests Think*. University of California Press. 2013, S.2. Dies ist vor allem in der Sprache – als ein solches Repräsentationswerkzeug – spürbar. Kohn argumentiert, dass gerade die elaborierte menschliche Sprache, indem ihre Struktur auf die nicht-humane Welt projiziert wird, Menschen blind für andere Repräsentationsformen macht. »[H]uman Language is nested within a broader representational field made up of semiotic processes that emerge in and circulate in the nonhuman living world, projecting language onto this nonhuman world blinds us to these other representational modalities and their characteristics.« Kohn 2013, S.158.

65 Lewis/Owen 2020, S.474, Hervorhebung im Original.

66 Vgl. Lewis/Owen 2020, S.474. Die Autoren beziehen sich hier auf Desprets Text »Beasts and Humans«. Angelaki 2015, Vol. 20, S.105-109.

67 Die performativen Zugänge Charles Fosters, auf welche Lewis and Owen hinweisen, wurden im Buch »Being a beast: Adventures across the species divide« (2016) festgehalten. Zu der Beschreibung Fosters Arbeit vgl. Abschnitt »Posthuman Performance: A Case Study« in Lewis/Owen 2020, S.475-476. Ein weiteres Beispiel stellt die performative Praxis Mathew Andrews dar, die im Abschnitt »Haunted Landscapes« besprochen wird. Der Anthropologe beschreibt seine Praxis des Wanderns als eine Art Lektüre *unsichtbarer, gespenstischer* Landschaften.

rung tierischer und menschlicher Umwelten⁶⁸. Folglich ist auch die von Lewis und Owen argumentierte Landschaft der Ort, wo weder radikale Differenz noch radikale Gleichheit, sondern die Porosität und Überlagerungen diverser Umwelten praktiziert und *erfragt* werden⁶⁹. Die Autoren fassen ihre Position zu einer im Rahmen der Performance Philosophy sich entfaltenden posthumanen Phänomenologie zusammen:

»Without the attempt to perform (rather than to merely imagine), posthuman phenomenology would not have succeeded in exposing this realm that exists alongside our worlds but is not reducible to worlds. The question of the landscape does not arise because most theorists do not risk themselves in the kinds of imitative resemblance which Odysseus and Foster plunge into, the invisible excess which enables performance to touch otherness, to touch what the limit touches. This excess is truly posthuman, if not postanimal.«⁷⁰.

Die Landschaft ist somit für Lewis und Owen ein ausschlaggebendes Merkmal für die Wendung der Phänomenologie in eine posthumane Richtung: Sie erschließt sich als *mehr-als-Ort*, worin sich auch die unterschiedlichen *Zeitlichkeiten* diverser Umwelten materialisieren und körperlich erfahrbar werden können.

Active Landscapes, Polyphonic Assemblages: Anna Tsings räumliche Figurationen

Mit der Frage »Can I show a landscape as the protagonist of an adventure in which humans are only one kind of participants?«⁷¹ artikuliert Anna Tsing im Rahmen ihrer einflussreichen Monographie »The Mushroom at the End of the World« ihr Vorhaben, Landschaften als dynamische Orte des spezieübergreifenden Zusammenlebens zu erforschen. In dieser Hinsicht, werden nicht (Raum-)Fragen der Vermessung und der Orientierung verhandelt, sondern das raumgenerierende Potential der aktiven Texturen, welche diese Landschaften konstituieren – welche diese Landschaften *sind* –, beobachtet. Für Tsing ist der Begriff der Landschaft ein *offenes* Ereignis: Sowohl Orte, als auch Vorgänge, zeitliche Abläufe, sowie politische Begebenheiten werden darin eingeflochten. Landschaften sind rhythmische Gefüge – von Menschlichem und Nicht-Menschlichem bewohnt, aber auch durch ihre Handlungen hervorgebracht – worin kontrastbeladene, jedoch generativen Dynamiken aktiviert

68 Vgl. Lewis/Owen 2020, S.476.

69 Vgl. Lewis/Owen 2020, S.475 und S.476.

70 Lewis/Owen 2020, S.477.

71 Tsing, Anna Lowenhaupt: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton NJ: Princeton University Press 2015, S.156.

und mehrdimensionale Geschichten heterogener (Um-)Welten erzählt werden. Die Eigenschaft solcher Orte bezeichnet Anna Tsing als »patchiness«⁷² [Flickenhaftigkeit, Flickwerk⁷³]. Harmonie, Symbiose aber auch Störung und Kontaminierung sind performative Elemente, welche die Landschaft als aktive Raum-Textur entfalten. Gerade diese Textur – als *Methode* der Landschaft – nimmt Anna Tsing in den Aufbau ihres Buchs auf⁷⁴: ihr Schreiben – ihre Schreibmethode – tritt wie eine Landschaft hervor. »I offer stories built through layered and disparate practices of knowing and being. If the components clash with each other, this only enlarges what such stories can do.«⁷⁵ Tsings Geschichten sind wie die Pilzgeflechte gewebt, von denen sie handeln.

Die Matsutake-Pilze – die Hauptfiguren des Buchs – sind *wilde* Pilze. Aufgrund ihrer Vorliebe *für* und die Fähigkeit *in* zerstörten Landschaften zu gedeihen und Lebensgemeinschaften mit anderen Spezies zu bilden (wie zum Beispiel mit Kiefern-Bäumen), gelten sie, trotz mehrfacher Versuche, als nicht-kultivierbar. Ihr natürlicher Widerstand einer wirtschaftlichen Ausbeutung, begründet die Wahl Anna Tsings sie als Modell der Destabilisierung einer kontrollierten, kapitalistischen Produktionskette einzusetzen. Allein durch die Art und Weise ihres Sammelns, entfalten die Matsutake-Pilze *soziale* Netzwerke, die sich jenseits einer konformistischen Politik und einer progressiven, technologisierten Gesellschaft ausbreiten. An ihrem ursprünglichen Ort in Zentraljapan in den 1970er Jahren immer seltener vorkommend, wurde ihre Verbreitung weltweit verteilt⁷⁶. Als Beispiel illustriert Anna Tsing (unter anderem) die Arbeits- und Wirtschaftsverhältnisse des Sammelns von Matsutake-Pilzen in den Wäldern Oregons. Überwiegend von Menschen mit süd-ostasiatischem Migrationshintergrund, von der indigenen Bevölkerung und sich gesellschaftlicher Normen entziehenden U.S.-Amerikaner*innen gesammelt⁷⁷, generieren die Matsutake-Pil-

72 Vgl. »I find myself surrounded by patchiness, that is, a mosaic of open-ended assemblages of entangled ways of life, with each further opening into a mosaic of temporal rhythms and spatial arcs.« Tsing 2015, S.4. Zur Terminologie der Landschaftsökologie vgl. William Clarks Artikel »Principles of Landscape Ecology«, Clark 2010.

73 Vgl. die deutsche, von Dirk Höfer besorgte, Übersetzung des Buchs: Tsing, Anna Lowenhaupt: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin: Matthes & Seitz, 2018. Die zwei Übersetzungsvorschläge des Wortes »patchiness« befinden sich entsprechend auf S.8 und S.18.

74 Vgl. »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, S.viii.

75 Tsing 2015, S.159.

76 Vgl. Tsing 2015, S.5-9.

77 Zu der Beschreibung des Vorgangs des Pilze-Sammelns in den Wäldern Oregons und die dadurch entstehenden sozialen und politischen Netze, vgl. Kapitel 2: »Contamination as Collaboration« S.27-34 und Kapitel 5: »Open Ticket Oregon« S.73-83 in Tsing 2015.

ze *wilde* Landschaften der Gemeinschaft, die in der Verschränkung von »Ökonomie und Ökologie«⁷⁸ Erneuerungspotential versprechen. Bevor sie als Ware nach Japan weiter expediert werden, durchlaufen die Pilze mehrere Stadien des Auslesens, der Bewertung und der Verpackung. Diese Art der semi-kontrollierten Vermarktung der Matsutake-Pilze prägt Anna Ting als *perikapitalistisch*. Perikapitalistisch sind Verwertungsorte, die sich sowohl innerhalb als auch außerhalb einer kapitalistischen Produktionsstruktur befinden⁷⁹.

Auch als ein bevorzugtes Geschenk um Gesten der Wertschätzung – tief verankert in der japanischen Tradition – auszudrücken, ermöglichen die Matsutake-Pilze ein weiteres Netzwerk der sozialen Verbindungen⁸⁰. Nicht zuletzt aus diesem Grund sind die Matsutake-Pilze eine der preiswertesten Pilzarten der Welt⁸¹.

Die Eigenschaft und Eigenart der Matsutake-Pilze an Orten der von Menschen oder Naturkatastrophen verursachten Zerstörungen zu wachsen und Überlebensstrategien mit anderen Spezies zu entwickeln, bezeichnet Anna Tsing als »contaminating relationality«⁸². Die Matsutake-Pilze liefern ein Beispiel für die Möglichkeiten der Co-Existenz in einer gestörten und zerstörten Umgebung⁸³.

Das Bewohnen verwüsteter Orte und die Entfaltung neuer Ökosysteme ist eine Charakteristik, die der Spezies Pilz grundsätzlich innewohnt. Diese Eigenschaft beobachtet Merlin Sheldrake im einleitenden Kapitel »What Is It Like To Be A Fungus« seines Buchs »Entangled Life«⁸⁴.

78 Vgl. »Without the possibility of transformative encounters, mathematics can replace natural history and ethnography. It was the productiveness of this simplification that made the twins so powerful, and the obvious falsity of the original premise was increasingly forgotten. Economy and ecology thus each became sites for algorithms of progress-as-expansion.« Tsing 2015, S.28.

79 Vgl. »Sites for salvage are simultaneously inside and outside capitalism; I call them ›pericapitalist‹.« Tsing 2015, S.63, sowie: »Pericapitalist economic forms can be sites for rethinking the unquestioned authority of capitalism in our lives. At the very least, diversity offers a chance for multiple ways forward—not just one.« Tsing 2015, S.65. Vgl. auch die entsprechende deutsche Übersetzung: Tsing 2018, S.85 und S.89.

80 Vgl. »Matsutake build relationships, and as gifts they cannot be separated from these relationships. Matsutake become extensions of the person, the definitional feature of value in a gift economy.« Tsing 2015, S.123.

81 Vgl. Tsing 2015, S.4.

82 Tsing 2015, S.40.

83 Vgl. »To follow matsutake guides us to possibilities of coexistence within environmental disturbance.« Tsing 2015, S.4.

84 Vgl. »To this day, new ecosystems on land are founded by fungi. When volcanic islands are made or glaciers retreat to reveal bare rock, lichens [...] – a union of fungi and algae or bacteria – are the first organisms to establish themselves, and to make the soil in which plants subsequently take root.« Merlin Sheldrake: »What Is It Like To Be A Fungus«. In: Sheldrake, Merlin: *Entangled Life*. New York: Random House 2020, S.2-25, hier S.4-5.

Pilze sind sonderbare Wesen: Sie sind weder Pflanzen noch Tiere, jedoch weisen sie Merkmale dieser beiden Kategorien auf. Sesshaft wie die Pflanzen und wie sie, sich durch Samen – *Sporen* – vermehrend, ernähren sie sich jedoch extern. Sie nehmen, wie die Tiere, Nahrung aus ihrer Umgebung auf. Das Besondere daran ist, dass, indem sie sich ernähren, Pilze Nährstoffe für andere Spezies erzeugen: beispielsweise, indem sie Gestein oder totes Holz – und überhaupt tote Materie – *verdauen*, produzieren sie nahrhaften Boden, in welchem sich andere Lebewesen entwickeln können⁸⁵. Karen Barad bezeichnet die Pilze als »matter with occult virtue«, als »ultimate pharmakon«⁸⁶. Sie sind die ersten Wieder-Bewohner der Orten nuklearer Verwüstungen⁸⁷. Darüber hinaus, beobachtet Barad auch die visuelle und materielle Verbindung – eine *unheimliche materielle Topologie* – zwischen organischen und Atom-Pilzen, welche die Transposition des Katastrophalen in die Natur anhand dieser grotesken Mimikry sichtbar macht:

»Mushroom clouds inside mushrooms inside clouds ... infinities of infinities inside each infinitesimal. [...] It is not simply that there is a homology between terrestrial and atmospheric mushrooms; rather, there is *an uncanny material topology: each inhabits the other*«⁸⁸.

Ein Leben auf der Erde, inklusive dasjenige der Menschen, ist unvorstellbar ohne Pilze. Sie kollaborieren mit Pflanzen indem sie mit dem pflanzlichen Wurzelwerk Kollektive bilden – Mykorrhiza. Gegenwärtig sei sogar das Überleben der neunzig Prozent der Pflanzen von dieser Kollaboration abhängig⁸⁹. Als größte Lebewesen der Welt bewohnen sie kilometerweiten Flächen und wiegen hunderte von Tonnen. Meistens sind solche Organismen zwischen zwei- und achttausend Jahre alt, wie das in Oregon ansässige, bislang größte Lebewesen der Welt bezeugt⁹⁰. Nichtsdestotrotz, nur schätzungsweise sechs Prozent der

85 Vgl. »[F]ungal eating is often generous: It makes worlds for others. This is because fungi have extracellular digestion. They excrete digestive acids outside their bodies to break down their food into nutrients.« Tsing 2015, S. 137-138.

86 Vgl. »Mushrooms are the ultimate pharmakon—traditionally associated with life and death, food and poison—matter with occult virtues.« Karen Barad: »No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime« In: Tsing, Anna / Swanson, Heather / Gan, Elaine / Burbant, Nils, Eds.: *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, S.G103-120, hier S.G114.

87 Vgl. »[I]t has been verified that mushrooms were found not only in the immediate area surrounding the Chernobyl nuclear reactor after the accident in 1986 but also growing *inside* the reactor, on its walls. What is it about mushrooms and radioactivity?« Barad 2017, S.G114, Hervorhebung im Original.

88 Barad 2017, S.G116, Hervorhebung im Original.

89 Vgl. »Today, over 90 per cent of plants depend on mycorrhizal fungi – from the Greek words for fungus (*mykes*) and root (*rhiza*) – which can link trees in shared networks sometimes referred to as the ›Wood Wide Web‹. This ancient association gave rise to all recognisable life on land, the future of which depends on the continued ability of plants and fungi to form healthy relationships.« Sheldrake 2020, S.4.

90 Vgl. Sheldrake 2020, S.3-4.

existierenden Pilzarten wurden bis zur heutigen Zeit klassifiziert⁹¹.

Pilze wachsen in Kollektiven und bilden Kollektive. Sie verändern kontinuierlich ihre Form und die Verbindung zu ihrer Umgebung⁹². Dieses Verhalten macht sie und ihre Entwicklung unvorhersehbar. Anna Tsing beobachtet diese Eigenschaft als Bereicherung um neue Denk- und Verhaltensmodelle zu entwickeln: solche der *Bewegung* und nicht der *Form*⁹³.

Auch Tim Ingold beobachtet Wesen und Verhalten der Pilze und spekuliert über Raumordnungen (die er dann auch in Hinsicht auf soziale Strukturen weiter denkt), welche nicht einer tradierten (und subjektzentrierten) Auffassung von Innen und Außen folgen. Als Modell einer entgrenzten Erfahrung der Verbindung mit ihrer Umwelt, schlägt Ingold die Myzelen vor: ihre Fähigkeit, sich netzartig zu verbreiten und mit ihrer Umgebung zu kommunizieren⁹⁴. In diesem Modell, das Ingold auch auf Wissenschaft und Gesellschaft überträgt, würde sich jedes Individuum, ähnlich eines Pilzgeflechts, wie ein »thing of lines« artikulieren. Auf diese Weise, so der Anthropologe, wäre das Soziale das Spielfeld der Verschränkungen dieser Geflechte⁹⁵.

Durch das von Ingold beobachtete Potential der Pilze *Netzräume* zu generieren, bringen die Matsutake-Pilze – nicht zuletzt aufgrund der Unbestimmtheit ihres Verhaltens und ihrer Verbreitung – komplexe *Landschaften* hervor. Mit ihren netzwerkartigen Anatomie *lernen* sie die Landschaften⁹⁶.

Die sich kontinuierlich verändernde Form und das netzartige Verhalten der Pilze, findet nicht nur auf und unter der Erdoberfläche statt. Das Pilz-Netz, wovon ein Teil auch die

91 Vgl. »The best estimate suggests that there are between 2.2 and 3.8 million species of fungi in the world – six to ten times the estimated number of plant species – meaning that a mere 6 per cent of all fungal species have been described. We are only just beginning to understand the intricacies and sophistications of fungal lives.« Sheldrake 2020, S.11.

92 Vgl. Tsing 2015, S.47.

93 Vgl. »What if our indeterminate life form was not the shape of our bodies but rather the shape of our motions over time? Such indeterminacy expands our concept of human life, showing us how we are transformed by encounter.« Tsing 2015, S.47.

94 Vgl. »For fungi simply do not conform to our normal intuitions of what living organisms should be. They do not have insides or outsides, nor do they interact with the environment along any external boundary. Rather, the fungal mycelium is a web of linear fibres, radiating in all directions, with no inside or outside, no coherent skin, permeating its surroundings rather than set over against them.« Ingold, Tim: *Lines. A Brief History*. London: Routledge Classics 2016, S.xvi.

95 Vgl. »What if we were to take the mycelium as our exemplar of the organism? Arguably, the whole of biological science would be different. And so, too, would the science of society be different, were every person to be considered – like the mycelium – as a thing of lines, and the social as the domain of their entanglement.« Ingold 2016, S.xvi.

96 Vgl. »Through its indeterminate growth, the fungus *learns* the landscape.« Tsing 2015, S.50, meine Hervorhebung.

Sporen sind, reicht bis zur Atmosphäre. Die Sporen erweitern den *Raum* um eine *un-*fassbare Dimension. Sie überschreiten und überwinden den Ort, wodurch sie auch die Vorstellung eines nicht zu lokalisierenden und sich verzweigenden *Raum* anregen. Für Anna Tsing sind Sporen Figuren der Fortbewegung, welche unerwartete Topologien erforschen und gelegentlich neue Organismen hervorbringen. In den Wissenschaften seien sie »Modelle für schrankenlose Kommunikation und Überschuss«⁹⁷. Tsing betrachtet die Matsutake-Sporen als Ausdruck der Multidimensionalität und Komplexität des nicht lokal Fixierten und Fixierbaren.

Im Bereich der Landschaftsökologie, wird eine Landschaft mittels Patches analysiert. Patches sind dynamische Einheiten, die sich »verbreiten [...], mutieren, verschmelzen, [sie] stoßen einander ab und sterben«⁹⁸, sie *entfalten* die Landschaft. Die Sporen sind das Element, welches die intensiven, vielfältigen und widersprüchlichen Dynamiken einer Matsutake-Landschaft saturieren⁹⁹. Tsing macht darauf aufmerksam, dass Patches als Figuren heterogener und multioperativer Entwicklung auch auf wissenschaftliche Produktion übertragen werden können: »The hard work – and the creative, productive play – of science, as well as emerging ecologies, happens in patches«¹⁰⁰.

Die offenen, multidimensionalen, komplexen Netzwerke der von Anna Tsing gezeichneten Landschaften sind – wie Mykorrhiza – immer im Werden. Sie bieten Neuorientierungen an, öffnen unerwartete – auch verwirrende – Richtungen. Diese Verwirrungen, Störungen, *disturbances*, betrachtet Tsing jedoch als Bereicherungen, die Ökosysteme verändern, »erneuern oder auch vernichten«¹⁰¹ können¹⁰². Die Autorin betont die vitale Kraft solcher Störungen und Kontaminationen und betrachtet sie als Ansammlungen – *gatherings* –,

97 Tsing 2018, S.305. Vgl. auch »Both in forests and in science, spores open our imaginations to another cosmopolitan topology. Spores take off toward unknown destinations, mate across types, and, at least occasionally, give rise to new organisms—a beginning for new kinds. Spores are hard to pin down; that is their grace. In thinking about landscapes, spores guide us to in-population heterogeneity. In thinking about science, spores model open-ended communication and excess: the pleasures of speculation.« Tsing 2015, S.227-228.

98 Tsing 2018, S.305.

99 Vgl. »Landscapes and landscapes knowledge develop in patches. Matsutake shiro (mycelial mats) model the process: Patches spread, mutate, merge, reject each other, and die back. The hard work—and the creative, productive play—of science, as well as emerging ecologies, happens in patches. But one might also sometimes wonder: What moves beyond them, making them? For matsutake, there are also flying spores.« Tsing 2015, S.227.

100 Tsing 2015, S.227.

101 Tsing 2018, S.215.

102 Vgl. »Disturbance is a change in environmental conditions that causes a pronounced change in an ecosystem. Floods and fires are forms of disturbance; humans and other living things can also cause disturbance. Disturbance can renew ecologies as well as destroy them.« Tsing 2015, S.160.

welche Ereignisse – *happenings* – hervorbringen¹⁰³. Solche Dynamiken aktivieren auch das Geschichten- und *Welten*-generierendes Potential der Landschaften, die wiederum den Ort für die Entfaltung dieser Geschichten – dieser *Abenteuer* – anbieten und zugleich aber als deren Protagonisten agieren: »To enlarge what is possible, we need other kinds of stories—including adventures of landscapes«¹⁰⁴. Solche Geschichten, die sich über das Mögliche und Gewohnte hinausstrecken, brauchen jedoch auch neue Protagonisten. Eine solche Protagonistin ist die Landschaft.

In den von Anna Tsing evozierten Landschaften treffen die angesprochenen kontroversen Dynamiken der heterogenen Geflechte von Handelnden und Handlungen zusammen. Sie sind keine passiven Hintergründe, sondern können auch »Welten gestalten«¹⁰⁵. Deshalb bezeichnet sie Tsing als *aktiv*¹⁰⁶. Aktive Landschaften sind Intensitäten, welche tradierte Orientierungskordinaten destabilisieren. Sie sind »puzzles, turning nature-as-we-knew-it on its head«¹⁰⁷. Darin liegt auch ihr Potential neue Ordnungen zu imaginieren und zu ermöglichen, und unerwartete Orientierungsvektoren – der Zeit, des Raums – zu aktivieren. Das ist der Stoff der Geschichten, welche die Landschaften erzählen: Sowohl *Geschichten* als auch *Geschichte* werden in den aktiven Landschaften lesbar.

Die komplexen, multidimensionalen und Spezies-übergreifenden Verflechtungen der aktiven Landschaften werden durch die von Anna Tsing vorgeschlagene Figur der »polyphonic assemblages«¹⁰⁸ aktiviert. Zunächst begründet die Autorin das Potential des Begriffs »Ge-

103 Vgl. »How does a gathering become a ›happening‹, that is, greater than a sum of its parts? One answer is contamination. We are contaminated by our encounters; they change who we are as we make way for others. As contamination changes world-making projects, mutual worlds—and new directions—may emerge.« Tsing 2015, S.27.

104 Tsing 2015, S.156.

105 Tsing 2018, S.205.

106 Vgl. »As sites for more-than-human dramas, landscapes are radical tools for decentering human hubris. Landscapes are not backdrops for historical action: they are themselves active. Watching landscapes in formation shows humans joining other living beings in shaping worlds.« Tsing 2015, S.152.

107 Tsing 2015, S.148.

108 In der deutschen Übersetzung als »polyphone Gefüge« figurierend. In einer Anmerkung zum ersten Kapitel »Die Kunst der Wahrnehmung« (Anm.9, S.392-393), erläutert Anna Tsing ihre Deutung des Begriffs »assemblage«. Auf Deutsch wird der Begriff sowohl als »Gefüge« als auch als »Assemblage« übertragen. Um die Nuancen oder die Austauschbarkeit der beiden Varianten nachzuvollziehen, vgl. die deutsche Übersetzung der Anmerkung: »Sozialwissenschaftler verwenden den Ausdruck ›Gefüge‹ (Assemblage), um damit eher etwas in der Art einer Foucault'sche Diskursformation zu bezeichnen [...]. Solche ›Assemblagen‹ sind räumlich ausgedehnt und besetzen Orte; sie sind nicht durch Unbestimmtheit begründet. Da in meinen Augen die Annahme konstitutiver Begegnungen entscheidend ist, verstehe ich unter einem Gefüge ein Gebilde gleich welcher Größenordnung, das an einem Ort entsteht. Andere ›Assemblagen‹ oder ›Gefüge‹ bezeichnen Netzwerke, wie in der Akteur-Netzwerk-Theorie [...]. Ein Netzwerk ist eine Kette von Verknüpfungen, die weitere Verknüpfungen strukturiert. In den Ge-

füge« als einen, für ihr Forschungsvorhaben besonders gut geeigneten:

»The concept of assemblage is helpful. Ecologists turned to assemblages to get around the sometimes fixed and bounded connotations of ecological ›community.« [...] Assemblages are open-ended gatherings. They allow us to ask about communal effects without assuming them. They show us potential histories in the making. [...] Assemblages don't just gather lifeways; they make them. Thinking through assemblage urges us to ask: How do gatherings sometimes become ›happenings,‹ that is, greater than the sum of their parts? [...] Patterns of unintentional coordination develop in assemblages. To notice such patterns means watching the interplay of temporal rhythms and scales in the divergent lifeways that gather.«¹⁰⁹

Die Figur des polyphonen Gefüges *verkörpert* das Wesen der Landschaften, und fungiert gleichzeitig als Leseangebot, als Partitur, mit deren Hilfe, die sich verflechtenden Dynamiken des aktiven und generativen Austausches zwischen Organischem und Nicht-Organischem, Räumen und Zeiten, Geschichte und Geschichten, gelesen und interpretiert werden können. Die polyphonen Gefüge fassen die produktive Interaktion verschiedener Protagonisten, Aktionen und zeitlichen Ebenen, räumlich zusammen. Auch wenn »landschaftsbasiert«¹¹⁰, sind sie nicht nur Orte, sondern auch Handlungen, vor allem aber bezeichnen sie die Wirkungskräfte, durch welche diese Handlungen und Orte hervortreten. Der Landschaftsraum erschließt sich durch die sich darin entfaltenden Aktivitäten, er ist ohne sie nicht zu denken¹¹¹. Die Entscheidung, die Dynamik solcher Gefüge als *polyphon* zu bezeichnen, begründet Anna Tsing, indem sie die heterogene Art der Assemblagen mit der Verflechtung mehrerer selbstständigen melodischen Linien eines polyphonen Satzes vergleicht¹¹². Aktive Landschaften oder *landschaftsbasierte Gefüge* sind solche polyphone Sätze des Zusammenkommens von Lebewesen, Lebensweisen und Lebensrhythmen, die eine

fügen oder Assemblagen, wie ich sie meine, versammeln sich Seinsweisen, ohne dass eine Struktur der Interaktion vorausgesetzt wird. Assemblage ist die Übersetzung von *agencement* in der Verwendung Gilles Deleuzes, der damit verschiedene Bestrebungen angestoßen hat, das ›Soziale‹ zu öffnen.« Tsing 2018, S.392-393.

109 Tsing 2015, S.22-23.

110 Vgl. Tsing 2018, S.212.

111 Vgl. »By taking landscape-based assemblages as my object, it is possible to attend to the interplay of many organisms' actions. [...] If we are interested in livability, impermanence, and emergence, we should be watching the action of landscape assemblages. Assemblages coalesce, change, and dissolve: this is the story.« Tsing 2015, S.158.

112 Vgl. »When I first learned polyphony, it was a revelation in listening; I was forced to pick out separate, simultaneous melodies and to listen for the moments of harmony and dissonance they created together. This kind of noticing is just what is needed to appreciate the multiple temporal rhythms and trajectories of the assemblage.« Tsing 2015, S.24.

mit harmonischen und dissonanten Dynamiken bereicherte Textur hervorbringen. Als Beispiel solcher polyphonen Gefüge, nimmt Anna Tsing die Satoyama-Landschaften. In der japanischen Tradition verankert, sind das Plätze der Zusammenkunft unterschiedlicher Anbaukulturen. Die Satoyama konfigurieren sich *in* und *um* zerstörte, für Holzproduktion nicht geeignete Wälder, die sich letztendlich als die perfekten Orte für das Gedeihen von Matsutake-Pilzen erschließen¹¹³. Die Pflege der Satoyama-Landschaften ist auch eine faszinierende soziale Praxis¹¹⁴, die darin besteht, gemeinsam den Zustand der *Störung* der Landschaft aufrechtzuerhalten. Auch wenn sie dem westlichen Denken als kontraintuitiv erscheinen mag, entfaltet sich diese Praxis als ein Beispiel dafür, wie Wald und Menschen aufeinander achten und ein gemeinsames Ökosystem – ein polyphones Gefüge – bilden können.

Haunted Landscapes: Re-Kon-Figurationen des Un*Sichtbaren

Mit der Bezeichnung *haunted landscapes* – ein von Karen Barad stammender Terminus – markieren die Herausgeber*innen von »Arts of Living on a Damaged Planet«¹¹⁵ die Vielzahl räumlicher und zeitlicher Schichten, welche nicht nur Verflechtungen¹¹⁶ lebendiger menschlichen und nicht-menschlichen Bewohner*innen erfassen, sondern auch Spuren erloschener Spezies und vergangener Ereignissen berücksichtigen. Die multiple Vergangenheit der multiplen Wesen ist auf multiple Weisen in der Gegenwart präsent¹¹⁷: »Our ghosts are the traces of more-than-human histories through which ecologies are made and unmade«¹¹⁸. Als Geister bezeichnen die Autor*innen genau diese Rückkehr (und das Wahrnehmen) der multiplen Vergangenheiten¹¹⁹. Somit sind Geister die Spuren ausgestorbener Lebewesen und Lebensarten, mittels welcher die Landschaften *gelesen* werden können; gleichzeitig

113 Vgl. Tsing 2015, S.151-152.

114 Vgl. Tsing 2015, S.263.

115 Vgl. Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Burbant, Nils, Eds.: *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. Mit der Bezeichnung »haunted landscapes« fasst Karen Barad die Orte zusammen, wo sich Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und ihre – u.a. auch zerstörerischen Dynamiken – miteinander verschränken. Vgl. Barads Beitrag in Tsing et al. 2017, S.G103-120.

116 Diese Verflechtungen bezeichnen die Autor*innen als »overlaid arrangements of human and nonhuman living spaces« [Überlagerungen von (An-)Ordnungen humaner und nicht-humaner Lebensräume]. Tsing et.al. 2017, S.G1.

117 Vgl. die Einleitung zu einem der zwei simultan verlaufenden Teile der Publikation »Ghosts of the Anthropocene« mit dem Tiltel »Haunted Landscapes of the Anthropocene«. In: Tsing et. al. 2017, S.G1-14.

118 Tsing et.al. 2017, S.G1.

119 Vgl. »We call this return to multiple pasts, human and not human, »ghosts.« Every landscape is haunted by past ways of life.« Tsing et.al. 2017, S.G2.

sind sie aber auch Figuren, die eine andere *Sicht* auf die chronologische als auch historische Zeit – die zwei Zeit-Modi, welche die Gegenwart und ihrer Herausforderungen markieren – ermöglichen. Als Figuren des Multiplen – als *Theoretische Figuren* – zeigen und vermitteln die Geister Schichten »unbändiger Zeitlichkeiten«¹²⁰, die sich Chronologie und Kausalität entziehen. Sie sind die Bewohner*innen der vom Anthropozän¹²¹ gezeichneten *haunted landscapes*: Die zerstörten und widerspenstigen Orte, welche als Differenzen der Sichtbarkeit figurieren und somit auch eine neue *Sicht* auf das Lebendige und seine Umgebung – auf eine neue *Ökologie* – freigeben¹²². Wir erinnern uns an die von Anna Tsing beschriebenen Sanoyara-Landschaften – eine Variante gespenstischer Landschaften – die besonders gut für die Fortpflanzung von Matsutake-Pilzen geeignet sind. Bemerkenswerterweise wird ihr Zustand der Zerstörung absichtlich gepflegt – eine Tätigkeit, die darüber hinaus als eine wohltuende soziale Praxis betrachtet wird.

Ein spekulatives und performatives Verfahren der *Lektüre* gespenstischer Landschaften, schlägt Andrew S. Mathews in seinem Aufsatz »Ghostly Forms and Forest Histories« vor. Sein Projekt beschreibt der Autor folgendermaßen:

»Through my practices of walking, looking, and wondering, I have been tracing the ghostly forms that have emerged from past encounters between people, plants, animals, and soils. These ghostly forms are traces of past cultivation, but they also provide ways of imagining and perhaps bringing into being positive environmental futures«¹²³.

120 Vgl. »[G]hosts show us multiple unruly temporalities.« Tsing et.al. 2017, S.G8, sowie: »The ghosts of multispecies landscapes disturb our conventional sense of time, where we measure and manage one thing leading to another.« Tsing et.al. 2017, S.G9.

121 »Antropozän« ist die gängige Bezeichnung des gegenwärtigen, durch die (privilegierte) Haltung als dominierendes Spezies und (profitorientierte) Handlung der Menschen markierten Zeitalter. Rosi Braidotti fasst die Bedeutung des Begriffs folgendermaßen zusammen: »The term ›Anthropocene‹, coined in 2002 by Nobel Prize winner Paul Crutzen, describes the current geological era as dominated by measurable negative human impact on the Earth, through technological interventions and consumerism.« In: Braidotti 2019, S.183. Andrew Mathews vertritt die Position von multiplen Anthropozän-Artikulationen: »I prefer to think of ›Anthropocenes‹ as irreducibly multiple rather than of a singular ›Antropocene‹.« Mathews konturiert auch eine sprachliche Wendung in der Deutung des Begriffs: »I suggest that one way of looking at the Antropocene[s] is to pay attention to the coemergence of material forms and linguistic terms, of casual accounts, and of histories that can multiply our ways of thinking and acting in the face of overwhelming environmental change.« Vgl. Andrew S. Mathews: »Ghostly Forms and Forest Histories«. In: Tsing et.al. 2017, S.G145-156, hier S.G153-154.

122 Vgl. »To track the histories that make multispecies livability possible, it is not enough to watch lively bodies. Instead, we must wander through landscapes, where assemblages of the dead gather together with the living. In their juxtapositions, we see livability anew.« Tsing et.al. 2017, S.G5.

123 Mathews 2017, S.G145.

Auch wenn die Landschaften (der Nussbaum- und Kiefern-Wälder), welche Mathews in seinem Text evoziert, aus einer menschlichen Perspektive als *leer* beschrieben werden könnten, ist ihre Leere eine *spezifische*: Sie macht Spuren vergessener Lebensformen und vergangener menschlichen Handlungen sichtbar und *lesbar*¹²⁴. Das *Wandern* durch die (von Menschen) verlassenen Wälder ist Mathews' performativer Zugang zu der Erkundung der Landschaft, der sowohl sich als ein Akt der Imagination als auch der körperlichen Erfahrung entfaltet. Ein Vorgang, der eine »permanente Aufmerksamkeit für die Form, Textur und Farbe«¹²⁵, sowie ein *permanentes Spekulieren* über ihre Ordnung und Struktur verlangt. »This is mentally exhausting work that requires close attention, and yet, paradoxically, it also contains an element of speculation. [...] What kind of thing is this tree?«¹²⁶ fragt der Autor. Diese Frage beantworten die Bäume selbst – jeder einzelne davon, so Mathews, erzählt eine Geschichte: »If you know how to see, you can see fascinating stories of human-animal-plant communication embedded in the forms of living and dead trees«¹²⁷. Der Anthropologe unternimmt auch die Erkundung sprachlicher Aspekte der Kategorisierung und Beschreibung der *haunted landscapes*. Für Mathews sind Worte »an index of the degree to which people and plants are entangled«¹²⁸. Seine *Lesepraxis* betrifft nicht nur die Aufmerksamkeit für das Erkennen von Strukturen und Muster [patterns], sondern auch das Benennen von »categories through which I see and describe these things to other people«¹²⁹.

Die Methode der Wanderung Andrew Mathews' als Praxis des Lesens von Sichtbarem und Unsichtbarem korrespondiert mit der Methode der *randonnée* Michel Serres' als nicht systematische Systematik – oder als Anti-Methode – für die Erkundung einer Landschaft. Beide Verfahren vertreten eine nicht Subjekt-dominierte und präkonzipierte Forschungsmethodologie, sie folgen den Konturen (Serres) und den Erzählungen (Mathews) der Landschaft. Diese *andere* Strategie der Erkenntnisproduktion ermöglicht auch eine *andere* Sichtweise der Dinge, der *Räume* und ihre Unvorhersehbarkeiten. Eine Praxis, die auch *neue* Wörter braucht:

124 Vgl. »Although these forests are often empty of people, *they are empty in a particular way*; evidence of former human use is omnipresent. This is a place where people, trees, and other nonhumans have been entangled for a very long time. Traces of these past relationships are visible in the forms of trees, or areas of forest, of drystone terrace walls and of drainage systems.« Mathews 2017, S.G145, meine Hervorhebung.

125 Vgl. »[I]t requires constant attention to form, texture, and color, constant speculation as to pattern. I walk with a dozen speculative possibilities in mind«. Mathews 2017, S.G147.

126 Mathews 2017, S.G147.

127 Mathews 2017, S.G148.

128 Mathews 2017, S.G152.

129 Mathews 2017, S.G153.

»A practice of reading landscapes helps us see plants and landscapes differently; knowledge of changing landscapes gives us words for describing how forests have been used in the past and how they might be used in the future. These words are resources for contemporary environmental politics and for producing different vision of livable futures«. ¹³⁰

Karen Barad beschreibt *haunted landscapes* – im Rahmen der Quantenfeldtheorie – als Orte der Verschränkung, worin sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überlagern. *Haunting* ist eine der Materie innewohnende Eigenschaft, insofern als Erinnerungen, Virtualitäten, Unbestimmtheiten, Möglichkeiten in einer zeit-räumlichen Materialisierung [spacetime-mattering] erfahrbar werden¹³¹. Als Beispiel für gespenstische Landschaften nimmt Barad die Orte (als auch die Menschen – *Hibakusha*¹³²), welche die Zerstörungsspuren von Nuklearkatastrophen in sich tragen: Hiroshima, Nagasaki, Fukushima¹³³. Solche Landschaften sind Gleichzeitigkeiten von Erinnerungen/Gedächtnis, Raum, Zeit – vergangene und kommende – und Materie: »These devastated *landtimescapes* are surely haunted, but not merely in the sense that memories of the dead, of past events, particularly violent ones, linger there. *Hauntings are not immaterial*. They are an ineliminable feature of existing material conditions«¹³⁴. Abwesenheit und Verlust werden als Präsenzen – als gespenstige Anwesenheiten – spürbar: »Loss is not absence but a marked presence, or rather a marking that troubles the divide between absence and presence«¹³⁵. In den gespenstischen Landschaften – genauer: »spacetime-mattering-scape[s]«¹³⁶ – werden die Umrisse, die Begriffe, Zustände, aber auch einen statischen Raum beschrieben, unscharf und unlesbar. Barad bezieht sich auf den Essayfilm »The Radiant« aus dem Jahr 2012 des Künstlerkollektivs *The Otolith*

130 Mathews 2017, S.G153.

131 Vgl. »[A]ccording to Q[uantum] F[ield] T[heory], *hauntings are lively indeterminacies of time-being, materiality constitutive of matter itself*—indeed, of everything and nothing. Hauntings, then, are not mere remembering of a past (assumed to be) left behind (in actuality) but rather the dynamism of ontological indeterminacy of time-being/being-time in its materiality.« In: Barad 2017, S.G.113, Hervorhebung im Original. Vgl. auch: »Matter is spectral, haunted by all im/possible wanderings, an infinite multiplicity of histories present/absent in the indeterminacy of time-being.« Barad 2017, S.G.113, sowie Abschnitt »Die Materialität(en) der Theorie« in dieser Arbeit.

132 Als *Hibakusha* werden die Überlebenden der Atombomben von Hiroshima und Nagasaki bezeichnet. Vgl. Barad 2017, S.G106.

133 Vgl. Barad 2017, S.G106-108. Die Verschränkung naturwissenschaftlicher Fortschritten – in diesem Fall derjenigen der Quanten Physik – und deren zerstörerischen Potential ist ein im Werk Barads allgegenwärtiges Motiv.

134 Barad 2017, S.G106-107, meine Hervorhebung.

135 Barad 2017, S.G106.

136 Vgl. »A speaking silence permeates the spacetime-mattering-scape, like the forgotten movements of the wind that trouble any static notion of landscape.« Barad 2017, S.G106.

Group¹³⁷, worin die Filmemacher*innen eine kritische Haltung zum Begriff der Landschaft einnehmen: »The word landscape is a bit strange, it gives the impression of static. But for the Japanese, landscape is not static image. Landscape is *hu-kai*, wind-scape. So, landscape is always moving, trembling by wind«¹³⁸

»The Radiant« untersucht die Folgen der Nuklearkatastrophe in Fukushima am 11. März 2011. Das Künstlerduo beschreibt das Projekt als »[a] film essay burdened by the difficult task of representing the invisible aftermath of nuclear fallout«¹³⁹ und arbeitet sowohl mit Dokumentationsmaterial der jüngsten nuklearen Verwüstung als auch mit Archivbeständen, welche die Auswirkungen der Atombomben des Zweiten Weltkriegs und den Wiederaufbau der zerstörten japanischen Städte aufzeichnen. In einer Nebeneinandersetzung von Aufnahmen von Tokyo, *The City of Light* und der Landschaft der Honshu-Küste (wo sich Fukushima befindet), untersucht der sechzigminütige Essayfilm die Machtverhältnisse, welche durch die radioaktive Strahlung und ihre »ghostly quality«¹⁴⁰ zustande kommen.

»The Radiant are those people who feel themselves to be all-powerful because of their identification with the power of the nuclear. The Radiant is Japan itself, and within that, Tokyo, the City of Light [...]. Tokyo is something like the evil twin of Fukushima, way up there on the north-east.«¹⁴¹

Das Unsichtbare und das Immaterielle – als Träger der heimsuchende Bedrohung der ra-

137 Eine konzise Präsentation der *The Otolith Group* und ihr Schaffen bietet die Kuratorin Ruth Erickson: »Founded in 2002 by Anjalika Sagar and Kodwo Eshun, The Otolith Group has crafted a distinctive body of films that weave together archival and documentary footage with the highly abstract, the fictional, and the personal. The groups's approach to filmmaking—developing a set of ideas rather than following a conventional plot—continues the tradition of the ›essay film.« As Eshun has written, ›We can think of the essay film as a space-time in which to realize the adventure of thinking.« Hier zitiert Erickson einen Satz aus Kodwo Eshuns Artikel: »The Art of the Essay Film,« DOT DOT DOT 8 (Oktober 2004): 53-59. Vgl. Ruth Erickson: »on The Otolith Group, *The Radiant* (2012)«, in: Scott, Emily Eliza / Swenson, Kristen (Eds.): *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*. Oakland: University of California Press, 2015, S.67-69, hier S.67.

138 The Otolith Group: *The Radiant* 2012, Vfrome video. Zitiert nach Barad 2017, S.G106/G118, Hervorhebung im Original. Vgl. auch die unten beschriebene Film-Szene, in welcher der Fotograf Chihiro Minato die Zusammensetzung des japanischen Worts für Landschaft *fuukei* kommentiert. Vgl. Erickson 2015, S.68.

139 Kodwo Eshun and Anjalika Sagar: *The Radiant* 2012 <https://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=143> [zuletzt aufgerufen am 13.6.22].

140 Erickson 2015, S.69.

141 Vgl. Eshun/Sagar 2012, o.S., sowie Sven Lüttickens Kommentar: »The bright lights of the big city represent the lure of the nuclear regime; this is the hypervisible obverse of the malignant waves that have now made part of Japan uninhabitable.« In: Lütticken, Sven: »Apokalypse (Not) Now«. In: *The Nordic Journal of Aesthetics* No.49-50 (-) 2015, S.39-61, hier S.53.

radioaktive Strahlung – sind darüber hinaus auch in der lokalen Mythologie der Honshu-Landschaften *gespenstisch* verankert¹⁴². In der Absicht, der *Materialität* dieses Unsichtbaren nachzugehen, arbeiten die Filmemacher*innen sowohl visuell-essayistisch als auch mit den ästhetischen Mitteln des Films – als Material und Prozess – selbst. Der Kunsthistoriker Sven Lütticken beschreibt den kritischen Zugang des Künstlerkollektivs zu und den ästhetischen Umgang mit der Problematik des Nuklearen und seiner unsichtbaren und un-greifbaren *Materialität* folgendermaßen: »Throughout *The Radiant*, the film hovers around the edge of visibility, suggesting a partial transmutation of the infra-sensible into the photosensitive«¹⁴³. Das *Infra-Sensible* habe allerdings auch »sichtbare und materielle Konsequenzen«, die letztendlich das Nukleare zu einem »ästhetisch-politischen Problem«¹⁴⁴ entfalten. In einer Szene des Films werden »Landschaft« und »Fotografie« als *Figuren (Figurationen?)*, die Unsichtbares einfangen und artikulieren, miteinander verschränkt: Der Photograph Chihiro Minato betrachtet Landschaftspostkarten und weist währenddessen auf die Zusammensetzung des japanischen Worts für Landschaft – »fuukei, which combines ›air‹ or ›wind‹ (fuu) with ›scape‹ (kei)«¹⁴⁵ – hin. Gleichzeitig werden in dieser Sequenz Aufnahmen von den Händen einer Person, die eine Photokamera auseinander baut, eingeflochten. Die Kuratorin Ruth Erickson kommentiert die Szene:

»The segment creates a parallel between the landscape and the camera as bodies that register the immaterial and invisible (that is, air and light). Photography and landscape are thus metaphorically related to radiation, which is also absent to the eye and relies on surrogate bodies—the land, produce, animals, humans—to exhibit its damaging effects«¹⁴⁶.

Die Filmemacher*innen begründen die Szene als »a demonstration of the limits and impotence of the camera«¹⁴⁷. Sie machen außerdem auf die Bemerkung Chihiro Minatos aufmerksam, der eine radioaktive Landschaft als *doppelt unsichtbar* bezeichnet: »[Minato] says that radiation adds a second level of invisibility to that of local gods, which creates what he calls ›a double invisible landscape‹. When you go there your camera is useless. It cannot

142 Vgl. »The Honshu coast, and Fukushima within that, holds on to the beliefs in an invisible layer of local gods, household gods, gods of sea, rain, soil, whom different households pay tribute to.« Eshun/Sagar 2012, o.S.

143 Lütticken 2015, S.53, Hervorhebung im Original.

144 Vgl. »As an infra-sensible phenomenon that can, however, result in very visible physical consequences, the nuclear is an aesthetic-political problem.« Lütticken 2015, S.53.

145 Erickson 2015, S.68.

146 Erickson 2015, S.68.

147 Lütticken 2015, S.54.

perceive any of these dimensions«¹⁴⁸.

Als Strategie zur Annäherung an das Unsichtbare, verwenden die Künstler*innen die Technik der *sonimage* um sowohl visuell als auch auditiv die *zweite* unsichtbare Schicht der gespenstischen Landschaften zu erfassen¹⁴⁹. Die Bilder des *strahlend* beleuchteten Tokyo – die visuelle Übersetzung der nuklearen Energie – gemeinsam mit der klanglichen Materialisierung der mittels eines Geigerzählers aufgenommenen Strahlungen, trassieren die Spuren und Erzählungen der Radioaktivität. Eshun und Sagar stellen fest, dass das Geiger-Messgerät sich als ein *ästhetisches* Mittel, um dieser spezifischen Art des Unsichtbaren näher zu kommen, besonders gut eignet:

»The Geiger counter is not just a sound; it's a reading. It's a sonic guide, which is maybe better than a camera. A camera can't see hotspots but a Geiger counter can read the points where radiation connects – in drains, in gutters, in the points where water is stagnant. It's where radiation is most intense and dangerous. A lot of Fukushima looks quite banal and overgrown; it doesn't look like a terrifying catastrophe has happened. [...] That's because radiation doesn't have a visual presence, unlike an earthquake. And so the sonic descriptions are more useful. In a sense the visual is blocking a lot of the understanding«¹⁵⁰.

Die von Karen Barad und The Otolith Group evozierten gespenstischen, von ihrer Unsichtbarkeit heimgesuchten Landschaften, bringen auch eine politische Schicht hervor, die sowohl naturwissenschaftlich (Barad) als auch ästhetisch (The Otolith Group) verhandelt wird.

Barad argumentiert das Unsichtbare, die Leere (die auch stark mit einem historisch belasteten Konzept des leeren Raums – der leeren Landschaft – als eine zu kolonisierende Unsichtbarkeit konnotiert wird), mittels des Konzepts der *spacetime mattering* als Fülle, als anwesende Abwesenheit. Während The Otolith Group das Unsichtbare mit den ästhetischen Mittel des Visuellen und Auditiven ertastet – indem Instrumente des Sichtbar-Machens buchstäblich dekonstruiert werden (das Auseinanderbauen der Fotokamera) und durch den Einsatz des Geigerzählers, der die unsichtbaren radioaktiven Strahlungen klanglich zeichnet. Im Essayfilm sind die gespenstischen Landschaften die Orte, worin Machtver-

148 Eshun/Sagar 2012, o.S. Vgl. auch Lütticken: »For [Minato], the traditional gods inhabiting the landscape and radiation are two conflicting forms of invisibility.« Lütticken 2015, S.54.

149 Vgl. »In *The Radiant* (2012), The Otolith Group investigates the wake of Fukushima through a sonimage that makes audible and visible radiation and its effects – for instance through the sounds of Geiger counters and avant-garde sonic performances, and through luminous images of nocturnal Tokyo.« Lütticken 2015, S.53, Hervorhebung im Original.

150 Eshun Sagar 2012, o.S.

hältnisse als Schichten des Krieges, der Zerstörung, des wirtschaftlichen Wachstums, der Ausbeutung und der Verwüstung ihre Spuren hinterlassen. Das Unsichtbare wird als eine kritische Sichtbarkeit praktiziert, die gespenstische Landschaften entfalten sich als *theoretische* Landschaften – als theoretische Figurationen.

Eine weitere Variation gespenstischer Landschaften entfaltet das Projekt »Terra Forma«¹⁵¹. Als Voraussetzung für und Verfahren einer Potentiellen Kartographie werden im Rahmen des Projekts sieben Modelle entwickelt, welche ein herkömmliches Verständnis von Raum und seiner Darstellbarkeit in Frage stellen und folglich erweitern. Im Modell »Mémoire(s)«¹⁵² [Gedächtnis / Erinnerungen] werden *Ruinen* – meistens als Figuren der Verwüstung und als Endphase einer Entwicklung (und in diesem Zusammenhang für gewöhnlich als unbrauchbar und sinnlos) gelesen – als Intensitäten, welche durchaus mit regenerativem Potential ausgestattet sind, neu untersucht. Sie sind *Schrift*-Spuren in einer Landschaft, welche die Bewegungen des Bodens, von seiner Konstruktion bis zu seiner Erzeugung aufzeichnen. Diese von (und *in*) den Ruinen hinterlassenen Spuren entschlüsseln die Autorinnen als eine *neue Topographie*, welche die Reaktivierungsmöglichkeit einer Landschaft und das Wiederbeleben der Verbindung zum Erdboden resoniert¹⁵³. Das »Terra Forma«-Team macht auf eine besondere Art von Ruinen aufmerksam – die *unsichtbaren* Ruinen. Als Beispiele für solche, führen sie »unfruchtbare Böden, getarnte nukleare und industrielle Abfälle und Sandaustragungen aus dem Meeresboden, die das Gleichgewicht der *flüssigen Welt* gefährden«¹⁵⁴, an. Die Annahme, dass auch Landschaften ein Gedächtnis, eine DNA haben, macht die (Lese-)Spuren von Ruinen und Zerstörungen zu Mitteln der (und Hoffnung für)

151 Eine Ausführliche Analyse des Projekts erfolgt im Abschnitt »Potentielle Kartographie« in dieser Arbeit.

152 Es handelt sich um das siebte und letzte Modell im Rahmen des Verfahrens der potentiellen Kartographie. Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.166-179.

153 Vgl. »Traditionnellement, les ruines signalent un récit qui touche à sa fin, une accumulation de traces qui ne font plus sens. Mais on pourrait aussi bien envisager les ruines comme inscrites dans un mouvement allant de la construction à la fabrication d'un sol. C'est ce mouvement qui nous intéresse ici: considérer les ruines comme une *nouvelle topographie*, les assimiler au sol naturel pour en renouveler les formes habitables.« Aït-Touati et al. 2019, S.169, meine Hervorhebung. Vgl. auch Abschnitt »Potentielle Kartographie« in dieser Arbeit.

154 Vgl. »Il existe aussi des ruines invisibles: les terres inertes et non fertiles, les déchets nucléaires et industriels camouflés, les extractions de sables dans les fonds marins qui fragilisent les équilibres au sein du monde liquide.« Aït-Touati et al. 2019, S.169. Exemplarisch für das Lebens- und Erneuerungspotential einer in und aus der Ruinen sich entfaltende Landschaft sind die von Anna Tsing oben beschriebenen, von Matsutake-Pilzen bewohnten *polyphonen Assemblagen* der Sanoyara-Landschaften. Eine bemerkenswerte und gespenstische Eigenschaft der Matsutake, ist ihre Fähigkeit in zerstörten Gegenden zu wachsen und zu gedeihen. Vgl. »Active Landscapes, Polyphonic Assemblages. Anna Tsings räumliche Figurationen« in dieser Arbeit.

Reaktivierung, Revitalisierung, Regenerierung. Es ist das Gedächtnis (und ihre Produktion) – so Aït-Touati, Arènes und Grégoire – das eine Landschaft, ein Territorium am Leben hält und bewohnbar macht¹⁵⁵. Aus diesem Grund unternehmen die Autorinnen den Versuch Werkzeuge zu entwickeln, mit deren Hilfe Abfälle der Vergangenheit als recycelbares Material verwendet werden können, um Zukunftsvisionen zu generieren¹⁵⁶. Deshalb handelt es sich hier weniger um eine *Archäologie des Desasters*, als viel mehr um ein *lebendiges Gedächtnis*¹⁵⁷, das gepflegt und als Quelle der Zukunft betrachtet werden sollte.

155 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.170.

156 Vgl. »[N]ous avons imaginé ici un outil qui utilise les déchets du passé comme une matière à recycler pour fabriquer des futurs, permettre des mutations.« Aït-Touati et al. 2019, S.171.

157 Vgl. »Il s’agit moins de lire le passé que de penser de nouvelles fondations, moins d’une *archéologie du désastre* que d’une *mémoire vive*.« Aït-Touati et al. 2019, S.171, meine Hervorhebung.

9. Mehr-als-Text

Mehr-als-Text ist der Vorschlag für eine weitere Figuration, welche das Verhältnis zwischen Text und Raum bzw. ihre wechselseitige Bedingtheit mehrdimensional – oder *mehr-schichtig* – zu adressieren versucht. Dabei lassen sich zwei Annäherungsmodi herausarbeiten: Erstens, aus einer räumlich-akzentuierten Perspektive betrachtet¹, wird *Mehr-als-Text* als eine Alternative und kritische Hinwendung zu gängigen Repräsentationstechniken entfaltet, die sich im Verhältnis von Raum und Text (als dessen *lesbare* Artikulation und Erweiterung hier auch die *Karte* argumentiert wird) manifestieren. Der Fokus dieser Untersuchung wird auf das jüngste Projekt einer Potentiellen Kartographie gelenkt, welches die Wissenschaftshistorikerin Frédérique Aït-Touati und die Architektinnen Alexandra Arènes und Axelle Grégoire in ihrer Monografie »Terra Forma«² zusammenfassen. Die zweite thematische Nuancierung der Figuration betrifft den Text als Körper und Handlung sowie das Papierblatt als der konkrete Ort seiner Produktion, was besonders deutlich in den Arbeiten der konkreten und potentiellen Dichter*innen zur Geltung kommt. Dabei werden drei Aspekte der *Mehr-als-Text*-Produktion bemerkbar, die als Motive in die Argumentationen eingeflochten werden: Text als Lesbarkeit (Zeichen, Medium), Text als Körper (Materialität, Objekt) und Text als Handlung (Schreiben, Performativität, Öffnung).

Die oben beobachteten aktiven, polyphonen, nicht-systematischen, posthumanen, gespensischen und unsichtbaren räumlichen Vielheiten erschließen sich als *theoretische Landschaften*. Als solche aktivieren sie nicht die Außen-Position eines erkennenden Subjekts, das die Welt (hier: die Landschaft) als ein zu erkennendes Objekt betrachtet, sondern die Erkenntnis – *théorétique*³ – wird *mit* und *in* der Welt *praktiziert*. Wie kann die auf *diese* Weise erfahrene, gesehene und erkannte Welt kartografiert, gezeichnet, beschrieben, benannt werden? Die theoretischen Landschaften erkennen Welt, Text und Raum auf eine *neue* Art und Weise, die eine *neue*, mit Prozess und Methode ihrer Produktion unauflöslich verbundene *Theorie* hervorbringt. Dies artikuliert sich *im* und *durch* den *Text* dieser Landschaften. Wenn *Text* als etwas Lesbares, das nicht zwingend aus »Buchstaben, Sätzen und sprachlichen For-

1 Es handelt sich dabei nicht um eine Ausgangsposition im Sinne einer Zentralperspektive, aus deren Mitte eine Fragestellung adressiert wird, sondern um eine leichte Hervorhebung einer spezifischen Schicht innerhalb der Figuration, die der thematischen Untersuchung ihre Färbung gibt.

2 Vgl. Aït-Touati, Frédérique / Arènes, Alexandra / Grégoire, Axelle: *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Paris: Éditions B42, 2019. Weiterführende Informationen finden sich unter <http://s-o-c.fr/index.php/object/terraforma/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.22].

3 Vgl. Hadot 1995, S.128-129, sowie Abschnitt »Von *Theoria* zu Theorie« in dieser Arbeit.

men«⁴ besteht, aufgefasst werden kann, wäre folglich auch die Karte ein Text, der die Landschaft *beschreibt*⁵; ein Text, der als *Teil* dieser Landschaften aktiviert wird. Dabei ist das Ziel dieser *Mehr-als-Text*-Argumentation nicht das kategorische Verneinen von Repräsentation⁶, sondern es geht darum den Text – als Lesbarkeit, Körper und Handlung – von seiner nur repräsentativen Funktion zu *befreien*⁷ und als Membran zwischen Welt und konkretem Ort der Textproduktion – als *Hautraum* – zu entfalten.

»... In jenem Reich erlangte die Kunst der Kartographie eine solche Vollkommenheit, daß die Karte einer einzigen Provinz eine ganze Stadt einnahm und die Karte des Reichs eine ganze Provinz. Mit der Zeit befriedigten diese maßlosen Karten nicht länger, und die Kollegs der Kartographen erstellten eine Karte des Reichs, die die Größe des Reichs besaß und sich mit ihm in jedem Punkt deckte.

4 Vgl. »[Für das Textverständnis] bedeutete, als ›Text‹ auch zu fassen, was sich nicht unmittelbar in Buchstaben, Sätzen und sprachlichen Formen präsentiert, sondern außerdem Phänomene wie Unausgesprochenes, Ungeschriebenes und doch Einsichten und Verständnisse Vermittelndes – ja, Sinnerschließendes – als ›Text‹ anzuerkennen, als Medium, das Botschaften und Informationen transportiert.« Enno Rudolph: »Zu diesem Buch – oder Text zu der Frage ›Was ist Text?‹«. In: Wagner, Franc (Hg.): *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*. Basel: Schwabe Verlag 2016, S.9-12, hier S.11.

5 Tatsächlich pflegte der Text in der Antike einen direkten Umgang mit dem Raum im kartographischen Genre der Chorographie. Der Archäologe Christopher Witmore erläutert den Begriff in seinem Buch »Old Lands: A Chorography of the Eastern Peloponnese«: »[The] term ›chorography‹ is rooted in the Greek word chorographia, a combination of chôra (›place‹, ›land‹, ›country‹) or chôros (›a definite space or place‹) and graphia (›writing‹). Thus, the term accommodates an alternative between two nouns, chôra or chôros, and the mode of engagement, graphia. Ancient chorographies described, delineated, and documented a country, land, or region. In the seventeenth and eighteenth centuries, antiquarians embraced chorography in their studies of community and history, memory and ruins, places both vanished and extant.« Witmore, Christopher: *Old Lands: A Chorography of the Eastern Peloponnese*. London: Routledge 2020, S.xiv-xv.

6 In ihrer Monographie »Diffractive Technospaces« behandelt Federica Timeto das Verhältnis von Raum und Repräsentation in Bezug auf *technospaces* indem sie einen performativen, nicht-repräsentativen Zugang zum Raum wählt, jedoch das Repräsentative nicht ablehnt, sondern neu definiert: »Here, representation is not refused, but performed differently and in reciprocity with an articulation of technospaces. I argue the latter (defined here as the sociotechnical environments in which humans and machines relate and intersect) are dynamic and contingent formations whose emergence cannot be disjoined from the generativity of the mediations that traverse them, making recourse to external, preformed representations impossible since technospaces develop together with representations thanks to the *creative capacity* at their core. Whereas the conflation of representation and spatialisation has usually been employed to suppress the dynamism of both, acknowledging the conjoined performativity of space and representation gives dynamism back to both of them. This acknowledgement also allows a politics of spatial engagement which, as I argue through several examples in the course of the book, is precluded when space is, on the contrary, considered as an already-there quantifiable dimension, devoid of any movement. Representations of technospaces cannot be made to correspond, resist or transcend the spaces they represent because they actually *do not have space outside space*: in fact, they do not exist in a separate domain waiting to be picked up when needed, but only together with the spatial performances that they enact and within which they conversely take place.« Timeto 2016, S.1, Hervorhebung im Original.

7 Vgl. Ilse und Pierre Garnier »Manifeste pour une poésie visuelle et phonique« (1963). Zitiert nach Bernard 2022, S.62-64. Vgl. auch Abschnitt »Ptyx« in dieser Arbeit.

Die nachfolgenden Geschlechter, dem Studium der Kartographie minder ergeben, hielten diese ausgedehnte Karte für unnützlich und überließen sie, nicht ohne Ruchlosigkeit, den Unbilden der Sonne und der Winter. In den Wüsten des Westens überdauern zerstückelte Ruinen der Karte, behaust von Tieren und von Bettlern; im ganzen Land gibt es keine andere Reliquie der Geographischen Disziplinen. Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, IV. Buch, Kapitel XLV, Lérida, 1658.«⁸

Die Karte im Borges' Bericht legt sich wie eine Haut⁹ über das zu beschreibende Land so eng und so exakt, dass zwischen Welt und Karte sich keinen Abstand – in Größe und Bedeutung – zu räumen vermag. Die Karte – und ihre Funktion als Repräsentationswerkzeug – wird von der Welt, die sie sichtbar gemacht hat¹⁰, okkupiert. Linien und ihre Bedeutung verblassen: Es sind nicht mehr die Koordinaten eines leeren Raums, die aufgezeichnet und gelesen werden. Die Karte, die als Instrument und Modell die Welt (be-)zeichnen und beschreiben sollte, *schreibt* die Welt¹¹ und wird zur Haut. Sie verwandelt sich in einen von der Welt bewohnten Ort, in eine gespenstische Landschaft, welche die Wissenschaftler*innen und ihre Aufzeichnungsverfahren heimsucht. Hat sich die Welt in die Karte verwebt oder die Karte in die Welt?

Potentielle Kartographie

Mit der Bezeichnung *Potentielle Kartographie* schlägt das »Terra Forma«-Team einen neuen Zugang *zu* und Umgang *mit* Raum und seiner kartographischen Darstellung vor. Sowohl die Technik der Herstellung von Karten als auch das Verständnis von Raum – und nicht

8 Jorge Luis Borges: »Von der Strenge der Wissenschaft«. In: Borges/Manguel 2003, S.265.

9 In seinem Buch »Les cinq sens« beobachtet Michel Serres die Topographie der tätowierten Haut, die ähnlich einer Karte zu lesen ist: »La peau sait explorer les voisinages, les limites, les adhérences, boules et nœuds, côtes ou caps, les lacs, promontoires et plis. La carte sur l'épiderme exprime certes plus que le toucher, elle plonge profondément dans le sens interne, mais elle part du tact. Ainsi le visible dit plus que le visible.« Serres, Michel: *Les cinq sens*. Paris: Grasset 1985, S.23.

10 Vgl. »Die Karte repräsentiert nicht einfach eine bestehende Realität, sondern visualisiert immer schon etwas an sich Unsichtbares, indem sie eine topographische Ordnung vor Augen stellt, die sich als transparenten Verweis auf eine referentielle Wirklichkeit ›da draußen‹ ausgibt. [...] [D]as Medium Karte [macht] etwas sichtbar, das man zumindest *so* nirgendwo anders sehen kann als auf der Karte selbst.« Dünne 2013, S.238, Hervorhebung im Original.

11 Die Architektin und Theoretikerin Jane Rendell entwickelt die Praxis der *Site-Writing* und beschreibt ihre Motivation folgendermaßen: »I became increasingly intrigued by taking the act of criticism be a form of critical spatial practice, a writing practice which makes sites between work and critic, essay and reader; that remakes works in textual forms; and *rather than write about sites, aims to write sites*.« Jane Rendell: »When Site-Writing becomes Site-Reading. Or How Space Matters Through Time«. In: Feireiss, Lukas (Hg.): *Space Matters: Exploring Spatial Theory and Practice Today*. Wien: Ambra Verlag 2013, S.48-59, hier S.53, meine Hervorhebung.

zuletzt die Repräsentationsproblematik, die im Verhältnis der beiden Instanzen zueinander hervortritt – werden im Projekt »Terra Forma« neu verhandelt. Die Notwendigkeit eines alternativen Zugangs zur Kartographie begründen die Autorinnen mit der krisenbelasteten Gegenwart und ihrer Verbindung zur Welt; ein Umstand, der auch eine *Krise des Raums* hervorhebt¹². Das Projekt fordert tradierte kartographische Verfahren heraus, die den Raum als leer und statisch behandeln – als eine von der Welt, seinen humanen und nicht-humanen, organischen und nicht-organischen Bewohner*innen getrennte, leblose Fläche. Während traditionelle Karten den Raum als eine finite Ausdehnung (in einer leeren Welt) abbilden und vermessen, strebt die Potentielle Kartographie eine multifokale und multioperative Annäherung an – als »Paysages vivants«¹³ [lebendige Landschaften] bezeichnete – aktive und dynamische Raum-Texturen. Für das Erforschen solcher Landschaften ist das herkömmliche, auf allgemein gültige, einheitliche Repräsentationsverfahren basierende, kartographische Instrumentarium unzulänglich. Im Projekt »Terra Forma« zeichnet jede Landschaft ihre Karte und jede Fragestellung entfaltet ihre eigene visuelle Grammatik um einen spezifischen thematischen Fokus, um ein bestimmtes Problem zu adressieren. Die experimentelle Herangehensweise der Potentiellen Kartographie erkundet den Raum – das zu kartographierende Territorium – fragmentarisch und Schritt für Schritt¹⁴. Genauso wie die Karte ist auch der Raum mit dem Potential des Lebendigen, des Unvorhersehbaren, des Provisorischen ausgestattet: »ein lebendiger, flimmernder, aus tausenden Überlagerungen und Handlungen zusammengesetzter Ort«¹⁵. Dieses Raumverständnis erinnert an die von Doreen Massey im Rahmen der politischen Geographie situierten Deutung des Begriffs¹⁶. Massey argumentiert *Raum* als ein offenes, sich sowohl auf die Geschichte als auch auf die Zukunft beziehendes Ereignis¹⁷. Ihre Argumentation korrespondiert insofern mit derjenigen von Aït-Touati, Arènes und Grégoire, als die Autorinnen Raum und seine Re-

12 Vgl. »La ruine des territoires provoquée par la crise climatique génère une *crise de l'espace* qui interdit de nous contenter d'un relevé physique selon les paramètres anciens et nous impose de questionner nos outils de description.« Aït-Touati et al. 2019, S.182, meine Hervorhebung.

13 Vgl. »Modèle III: Paysages vivants« Aït-Touati et al. 2019, S.72-95.

14 Vgl. »Progressivement, nous avons découvert une méthode de visualisation qui rend caduque toute saisie totalisante. Au fur et à mesure de l'exploration, les mondes se sont compliqués, l'outil statique de la carte est devenue cartographie potentielle, inachevée, offrant des modèles-outils provisoires.« Aït-Touati et al. 2019, S.14.

15 Vgl. »[L'espace] n'est plus simple contenant, mais *milieu vivant, vibratile, composé des mille superpositions et actions* des êtres qui nous entourent, constamment et indéfiniment produit par les mouvements et les perceptions de ceux qui le font.« Aït-Touati et al. 2019, S.6-7, meine Hervorhebung.

16 Vgl. Abschnitt »Raum-werden-mit-« in dieser Arbeit.

17 Vgl. »Not only history but also space is open. In this open interactional space there are always connections yet to be made, juxtapositions yet to flower into interaction (or not, for not all potential connections have to be established), relations which may or may not be accomplished.« Massey 2005, S.11.

präsentationsmöglichkeiten als unvollständig und wandelbar betrachten – worin auch das Potential ihrer *Offenheit* liegt. Für Massey ist ein solches Raumverständnis auch politisch motiviert, da notwendig für die Versprechung einer *offenen Zukunft*¹⁸.

Im Rahmen des Projekts »Terra Forma« wird das Räumliche partiell und situativ¹⁹ und durch unterschiedliche Operationen und Konzepte (Orientierung, Perspektive, Bewegung, Angrenzung, Zugehörigkeit und (Mit-)Bewohnbarkeit, Ressourcen, Gedächtnis, Erinnerungen) praktiziert. Es sind vor allem die Körper unterschiedlichster Lebensformen und ihre Aktivitäten, welche den Raum und die Karte komponieren. Der heterogene Raum materialisiert sich – wird hervorgebracht – durch das kollektive Bewohnen eines Territoriums, einer Landschaft. Sich in einem solchen Raum (neu) zu orientieren, würde bedeuten, zu versuchen mit anderen Entitäten, die mit uns gemeinsam die Erde teilen und gestalten – *terraformen*²⁰ – zusammen zu leben. Die Autorinnen weisen dennoch darauf hin, dass die Bezeichnung Terraforming ein *ultra-technisierter* und in einem strikt humanen Kontext verwendeter Begriff ist. Als Beispiel hierfür führen sie das hypothetische Terraforming von Mars an und vor allem die Versuche den Planeten – seine Atmosphäre, sein Klima – für Menschen *bewohnbar und kolonisierbar* zu machen. Im Gegensatz dazu adressiert die im Buch beabsichtigte Verwendung des Begriffs eine Praxis, welche *alle* (humanen und nicht-humanen, organischen und nicht-organischen) Erdbewohner*innen einbezieht²¹.

Aït-Touati, Arènes und Grégoire positionieren ihre experimentelle Herangehensweise in Bezug auf die historische Entwicklung räumlicher Darstellungen sowie (auf) gängige Modelle und Technologien des Kartographierens²²: In ihren Ursprüngen war die Technik der Raumrepräsentation viel mehr ein künstlerisches Unterfangen – Wandererfahrungen wurden als mündliche Berichte von Künstler*innen und/oder Wissenschaftler*innen weiter-

18 Vgl. »Space can never be that completed simultaneity in which all interconnections have been established, and in which everywhere is already linked with everywhere else. A space, then, which is neither a container for always-already constituted identities nor a completed closure of holism. This is a space of loose ends and missing links. For the future to be open, space must be open too.« Massey 2005, S.11-12.

19 Hier beziehen sich die Autorinnen auf Donna Haraways Konzept von »Situated Knowledge«.

20 Vgl. »Se repérer, ce sera donc ici tenter d'habiter un espace peuplé d'autre vivants, d'autres entités qui partagent et façonnent avec nous la Terre, la *terraformer*.« Aït-Touati et al. 2019, S.16, Hervorhebung im Original.

21 Vgl. »La terraformation est généralement conçue comme ultra-techniciste et humaine – ainsi de l'hypothétique terraformation de la planète Mars censée transformer son atmosphère et son climat pour la rendre habitable et colonisable par les humains. On définira au contraire ici le fait de »*terraformer*« comme une pratique éminemment terrestre, partagée avec les autres vivants.« Aït-Touati et al. 2019, S.16, Hervorhebung im Original.

22 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, Abbildungen 2 und 3 auf S.8-10.

gegeben um die Topographie eines unbekanntes Terrains zeichnerisch zu erfassen²³. Das Ziel und die Funktion einer Karte war unbekanntes (und deshalb leeres und unsichtbares) Gelände für ihre *Nutzung* vorzubereiten. Heutige Technologien (wie z. B. das Global Positioning System – GPS) aktivieren »den objektiven und überragenden Blick der Maschine«²⁴: Mehrere Satelliten trassieren die Bewegungen mobiler Körper und übertragen die auf diese Weise aufgenommenen Daten auf ein *a priori* festgelegtes, kartographisches Raster²⁵.

Dabei werden zwei unterschiedliche Raumzugänge greifbar: Die traditionellen Karten zeichnen einen leeren (zu besetzenden und zu besitzenden), statischen Raum, ohne die an den zu kartographierenden Orten wirkenden (menschlichen, nicht-menschlichen, organischen, nicht-organischen) Kräfte zu berücksichtigen²⁶. Die zeitgenössischen (und frei zugänglichen) globale Positionsbestimmungssysteme fokussieren dagegen die *Akteur*innen* und ihre Bewegung im Raum, deren erfasste Daten sie schließlich in *vordefinierte Karten* (d. h. auch in vordefinierte Räume) übertragen²⁷.

In beiden kartographischen Modi wird eine Trennung zwischen Raum und an diesem Raum teilnehmenden Lebewesen, Materialitäten und Prozessen vorausgesetzt. Die im Projekt »Terra Forma« vorgeschlagene Alternative ist ein modifiziertes GPS – *Gaia* Positioning System²⁸: Eine kartographische Technik, welche Raum und Akteur*innen (d. h. alle den Raum bewohnenden organischen und nicht organischen Entitäten, sowie im Raum wirkenden geologischen, meteorologischen und ökologischen Ereignissen) als sich wechselseitig bedingend verzeichnet.

Der tradierte, *objektive* Blick, der die Karte von *Außen* erfasst, wird nach *Innen* verlegt und von den Autorinnen als »Point de vie«²⁹ [Standpunkt des Lebens] definiert. Der neue Blick von Innen ist kein universeller – er verbindet und verschränkt sich mit anderen im Raum wirkenden Blickpunkten. Er bestimmt und lässt sich bestimmen von einer Erde, die nicht mehr als träge Materie erkennbar und erfahrbar ist³⁰.

23 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.6.

24 Vgl. »Le dessin du cartographe disparaît et laisse place à l'œil ›objectif‹ et ›surplombant‹ de la machine.« Aït-Touati et al. 2019, Abbildung 2 auf S.8, meine Hervorhebung.

25 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.6.

26 Vgl. »Les cartes telles que nous les connaissons disent un rapport à l'espace vidé de ses vivants, un espace disponible, que l'on peut conquérir et coloniser.« Aït-Touati et al. 2019, S.4.

27 Vgl. »Le GPS trace l'activité des *acteurs*, capte les déplacements des vivants sur une *carte prédéfinie*, leur permet de se repérer dans l'espace.« Aït-Touati et al. 2019, S.6, meine Hervorhebung.

28 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, Abbildung 3 auf S.10.

29 Vgl. »Modèle II. Point de vie« in Aït-Touati et al. 2019, S.48-71.

30 Vgl. »En modifiant l'espace autour de lui, le point, appelons-le ›point de vie‹, influence et se fait influencer par les autres points de vie habitant le même territoire. La Terre n'est plus une matière inerte.« Aït-Touati et al. 2019, Abbildung 2 auf S.9.

Das »Terra Forma«-Team strebt das Entwickeln eines Notationssystems an, welches die *Polyphonie* des neuen Blicks, der *neuen* Erde und ihre wechselseitige Produktion erfasst. Dabei werden nicht nur alternative Aufzeichnungstechniken, sondern auch eine andere Aufmerksamkeit und eine sensibilisierte Lesart der Erde benötigt. Die Autorinnen evozieren Anna Tsings »Arts of Noticing«³¹ – ein Vorgang, der gleichzeitig Beobachtung, Wahrnehmung und deren Aufzeichnung aktiviert. Diese *Kunst der Wahrnehmung* ist die Lesart einer auf eine komplexe Weise sichtbaren Landschaft. Sie ist eine Praxis der Vielfalt, die, so die Autorinnen, derjenigen indigener Kulturen, in der Art und Weise wie die Aufmerksamkeit auf multiple räumliche Ereignisse gelenkt wird, ähnelt³². Das Sichtbar-Machen – die *Notation* – dieser vielfältigen Vorgänge, definiert das Forschungsteam als »visualisation spéculative«³³ [spekulative Visualisierung] – eine Bezeichnung, die in Anlehnung an Donna Haraways »narration spéculative«³⁴ [speculative fabulation] verwendet wird.

Diese mit dem Raum (und mit der Welt) entstehende Notation, welche im Rahmen des Projekts »Terra Forma« hervorgebracht wird, definiert die Karte als Verfahren sowohl des Lesens als auch des *potentiellen* Schreibens neu³⁵. Bei dem Erfinden und Entwickeln der neuen kartographischen Werkzeugen, gehen die Autorinnen folgendermaßen vor: Zunächst werden Informationen, Daten, Proben konkreter Orte gesammelt, dokumentiert, in Schemen und Diagrammen festgehalten, analysiert und verallgemeinert. Dadurch werden *Modelle* erarbeitet, welche als neue Aufzeichnungsstrategien die Erde – ihre Dynamiken und Pro-

31 Die Autorinnen beziehen sich auf das erste Kapitel von Anna Tsings »The Mushroom at the End of the World«. Vgl. Tsing 2015, S.17-25, sowie Aït-Touati et al. 2019, S.17.

32 Vgl. »La plupart de ces cartes, reconnaissons-le, ne sont pas facile à lire si l'on ne s'acclimate pas d'abord à leurs codes et à leurs légendes. Tout comme une carte aborigène reste muette si l'on n'est pas instruit par les autochtones de sa signification. Une carte à l'occidentale est justement faite pour se passer des autochtones et de leur manière de conduire l'attention vers un paysage multiple.« Aït-Touati et al. 2019, S.16, meine Hervorhebung.

33 Aït-Touati et al. 2019, S.17.

34 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.17. Donna Haraway markiert einen Unterschied zwischen der französischen Wendung *narration spéculative* und ihrer englischen Entsprechung *speculative narration*. Die Auffassung von *narration* im Französischen, so Haraway, ist breiter, denn darin die alltägliche Erzählpraxis, auch außerhalb eines theoretischen Kontexts, umfasst ist. Im Gegensatz dazu fokussiert die englische *narration* einen spezifischen Zweig der Literaturkritik. Aus diesem Grund übersetzt Haraway die französische *narration* mit dem englischen Wort *fabulation*. Folglich, in ihrem Verständnis und Praxis der *speculative fabulation*, schwingt die französische Bedeutung der Wendung *narration* mit. Auf diesen Unterschied verweist Haraway in einem Videoausschnitt aus dem vorbereitenden Material zu Fabrizio Terranovas Film »Story Telling for Earthly Survival« (2016). Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg> [zuletzt aufgerufen am 27.07.22].

35 Vgl. »A l'aube d'une réinvention globale des relations au vivants s'engage ainsi une double redéfinition: celle de la cartographie comme mode de lecture et d'écriture *potentielle*.« Aït-Touati et al. 2019, S.184, Hervorhebung im Original.

zesse – unter der Berücksichtigung diverser geologischer, geopolitischer, ökologischer und ökonomischer Probleme erfahren und erfassen. Jedes Modell adressiert einen Schwerpunkt nicht nur thematisch, sondern auch operativ. Jeder spezifische kartographische Vorgang benötigt spezifische Figuren, verlangt nach seinen eigenen visuellen Metaphern. Im Folgenden betrachten wir die sieben Modelle des Projekts »Terra Forma« – »Sol« [Erdboden], »Point de vie« [Standpunkt des Lebens], »Paysages vivants« [Lebendige Landschaften], »Frontières« [Grenzen], »Espace-temps« [Zeitraum], »(Re)sources« [Ressourcen (und ihre Ursprünge)], »Mémoire(s)« [Gedächtnis/Erinnerungen] – im Detail.

Das erste als Modell konfigurierte Element, das auch den ersten Schritt Richtung einer Potentiellen Kartographie markiert, ist der Erdboden. Entgegen einer tradierten europäischen kartographischen Intuition, ist der Boden nicht fest und stabil, sondern – wie die Erde selbst – *heterogen, fragil und aktiv*³⁶. Dieser Boden kann nicht mehr im Modus eines Grundrisses von oben gesehen und gelesen werden, er verlangt nach neuen »gestes graphiques«³⁷ [grafischen Gesten] und kartographischen Verfahren, welche seine Schichten, Geschichte(n), Bewegungen³⁸, Wandlungen und Störungen auffangen. Hier erfassen die Autorinnen den Boden nicht als eine sich horizontal ausbreitende Fläche, sondern als einen vertikalen Einschnitt, der die Erde als Palimpsest erfahrbar macht, auf dem sich auch Spuren menschlicher Handlungen erkennen lassen³⁹.

Dargestellt als ein umgestülpter Globus, platziert das neue Modell die Atmosphäre in seinem Zentrum, während die Ebenen des Bodens als konzentrischen Kreisen nach außen geschichtet werden – somit wird die tiefste Schicht des Bodens die äußerste des Modells: Der Boden wird von *unten* gesehen⁴⁰. Diese Art der Darstellung macht auch eine deutliche Unterscheidung zwischen organischen und nicht-organischen, menschlichen und nicht-menschlichen Spuren schwer lesbar. Die Autorinnen unterstreichen diese Beobachtung durch ein Zitat von Lynn Margulis, in welchem die Biologin feststellt, dass, aufgrund der

36 Vgl. »[L]e sol se dérobe sous nos pieds. Nous pensions démarrer notre périple d'une marche assurée, parcourir d'un bon pas un terrain ferme et stable, et voilà qu'il se révèle hétérogène, fragile, actif.« Aït-Touati et al. 2019, S.25, meine Hervorhebung.

37 Aït-Touati et al. 2019, S.15.

38 Beispiele solcher Bewegungen des Erdbodens sind: »Glissement, Effritements, Écoulements, Effondrements, Propagations, Affaissements« [Gleitung, Erosion, Abströmung / Ausfluss, Zusammenfallen, Verteilung, Rutschung] Vgl. Aït-Touati et al. 2019, Abbildung 5 auf S.26.

39 Vgl. »Les effets de ce nouveau référentiel sont multiples. En premier lieu, il rend mieux visible une Terre palimpseste en mettant au jour la stratification de l'exploitation des sols. L'extension de l'emprise humaine est lisible non seulement horizontalement mais verticalement, dans l'accumulation des actions humaines qui ont pénétré le sol jusqu'aux strates les plus profondes.« Aït-Touati et al. 2019, S.33, meine Hervorhebung.

40 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.33.

vitalen Verbindung der Umgebung mit ihren Bewohner*innen eine Trennung zwischen lebendiger und nicht-lebendiger Materie unmöglich sei⁴¹. Das »Terra Forma«-Projekt schlägt also vor, die Erde als *Erde* – als eine lebendige, sich wandelnde und wandernde Textur, als ein fließender Übergang zwischen Lebewesen und Umgebung – und nicht als *Globus* kartographisch zu erforschen⁴². Das neue, vertikale Modell des Erdbodens ermöglicht auch die genaue Beobachtung und Analyse seiner äußersten, dünnen Schicht, welche den Bereich zwischen Felsformation und unterer Atmosphäre umfasst. Das ist die Schicht, die im Bereich der Erdsystemwissenschaften idiomatisch als *Kritische Zone* bezeichnet wird⁴³. Mit dem selben Begriff erfassen Aït-Touati, Arènes und Grégoire die Summe der Schichten, die das neu konfigurierte Modell des Erdbodens konstituieren⁴⁴.

Nicht zuletzt, so die Autorinnen, bildet dieses neue Modell auch eine erste Vorbedingung politischer Verhandlungen⁴⁵. Es entfaltet sich als eine sich permanent entwickelnde, verändernde und atmende *Haut*⁴⁶; als ein vielschichtiges, heterogenes, poröses und aktives Ereignis, welches das Konzept eines stabilen, festen, klar umrissenen Territoriums verunsichert⁴⁷.

Das Modell »Sol« [Erdboden] greift die Annahme einer lebendigen und dynamischen Erdoberfläche, eines aktiven Territoriums auf, das im Gegensatz zu traditionellen kartographischen Darstellungsverfahren, nicht die Ausdehnung eines unveränderlichen, leeren, messbaren Raum repräsentiert, sondern die Tiefe des Bodens und seine Lebendigkeit schichtenweise erfahrbar macht. Die zwei folgenden Modelle »Point de vie«⁴⁸ [Lebens-

41 Vgl. »De fait, la biogéochimie nous apprend que la frontière entre matière animée et matière inanimée est un habitus de classification naturaliste. En réalité, explique Lynn Margulis, »le lien vital entre l'environnement terrestre et les organismes qui l'habitent met les biologistes dans l'impossibilité pratique de donner une définition claire et concise de la différence entre la matière vivante et la matière non vivante«». Aït-Touati et al. 2019, S.34, meine Hervorhebung. Margulis' Anmerkung zitieren die Autorinnen aus: Margulis, Lynn/Sagan, Dorion: *L'univers bactériel*, Paris: Albin Michel 2002 [1986].

42 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.34.

43 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.34, sowie: »La »zone critique« est la mince pellicule superficielle de la Terre où l'eau, le sol, le sous-sol et le monde du vivant interagissent. Cette zone a été nommée »critique« par les géochimiste, parce que s'y concentrent la vie, les activités humaines et leurs ressources.« Aït-Touati et al. 2019, S.40.

44 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.40.

45 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.38.

46 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, Abbildung 5 auf S.26.

47 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.25.

48 Die Bezeichnung »Point de vie« [Lebenspunkt, Standpunkt des Lebens], als klangliche Anspielung auf »Point de vue« [Standpunkt, Ansicht] entnehmen die Autorinnen Emanuele Coccia, der in seiner Monographie »Die Wurzeln der Welt« die Annahme vertritt, dass die Erkenntnis der Welt nur aus einer innenweltlichen Position – das heißt, *mit* dem Lebendigen – erlangt werden und nicht außerhalb der Welt angesiedelten Perspektive erfolgen kann. Vgl. »Alle kosmische Erkenntnis geht nur aus *vom Stand-*

punkt] und »Paysages vivants« [Lebendige Landschaften] schlagen zwei weitere Verfahren – zwei Werkzeuge – vor, mittels welcher nicht nur die Darstellung, sondern auch das Verständnis vom Raum neu konfiguriert wird.

Das Modell »Point de vie« bringt die aktive gestalterische Rolle der Lebewesen, ihre diverse Beobachtungspositionen und ihre Bewegungen in Bezug auf den Erdboden⁴⁹ ins Spiel. Der *Standpunkt des Lebens* ist nicht zuletzt ein kritischer Kommentar der Art und Weise der Repräsentation von Lebewesen: Karten, sobald sie Lebendiges darzustellen anstreben, berücksichtigen sein inhärentes »potentiel de croissance«⁵⁰ [Wachstumspotential], der Veränderung, der Wandlung nicht. Die Potentielle Kartographie versucht gerade diese weggelassenen Aspekte des Lebendigen wieder aufzunehmen – zu *beleben* – und zeichnet die Textur *aktiver Körper-Räume*⁵¹.

Das »Terra Forma«-Team illustriert das Konzept des Modells »Point de vie« anhand der Figur des Baums – genauer: die Autorinnen untersuchen Repräsentationsmöglichkeiten, welche die Wandelbarkeit einer solchen Figur – und ihre Entwicklung in der Zeit – trassieren. Dies ist eine Figur, die darüber hinaus unauflöslich vom Modell »Erdboden« zu denken ist. Deshalb brauchen die oben erwähnten Aspekte und Prozesse »des Wachstums, [sowie] des Atmens, des Flusses, der Vervielfältigung, des Zusammenlebens, der Verbundenheit/ Verankerung«⁵² auch neue Darstellungsverfahren. In diesem Sinne ist die Figur des Baums »weder eine Miniatur, noch eine Legende, noch ein Symbol, noch ein Objekt, sondern ein *Lebenspunkt*«⁵³. Als eine solche Figur, ermöglicht der Baum »das Denken eines neuen *Refe-*

punkt des Lebens (und ist nicht lediglich Ansichtssache), jede Wahrheit ist nur die Welt, wie das Lebendige sie vermittelt. Die Welt an sich wird man nie erkennen können, ohne dabei auf die Vermittlung von etwas Lebendigem zurückzugreifen.« Coccia, Emanuele: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen* [Übersetzung: Elsbeth Ranke]. München: Carl Hanser Verlag 2018, S.34, meine Hervorhebung. Aït-Touati, Arènes und Grégoire zitieren aus der französischen Ausgabe Coccias Werk: »Toute connaissance cosmique n'est qu'un point de vie (et non seulement un point de vue), toute vérité n'est que le monde dans l'espace de médiation du vivant. L'on ne pourra jamais connaître le monde en tant que tel, sans passer par la médiation d'un vivant.« Coccia, Emanuele: *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris: Éditions Payot & Rivages 2016 (=Bibliothèque Rivages), S.51. Zitiert nach Aït-Touati et al. 2019, S.51.

49 Vgl. »Le modèle pose en outre la question du rapport entre le sol et le mouvement, et entre le sol et la vie.« Aït-Touati et al. 2019, S.58.

50 Aït-Touati et al. 2019, S.54.

51 Vgl. »Le deuxième modèle est une tentative pour représenter le monde à partir d'un corps animé, [...] pour tenter d'esquisser une carte *des espaces-corps actifs* – pas d'espaces sans corps ni de corps sans espace.« Aït-Touati et al. 2019, S.51, meine Hervorhebung.

52 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.54.

53 Vgl. »[L]un des meilleurs exemples d'ancrage dans le sol pour un être vivant, c'est l'arbre. Imaginons un instrument optique capable de déplier toutes ses qualités, et traçons tout ce que l'instrument

renz-Raums«⁵⁴. Dieser *neue* Raum entsteht am Ort, vor Ort, ist im Boden verankert, jedoch unter der Berücksichtigung seiner – des Orts, des Erdbodens – innewohnenden Eigenschaften und Prozesse, welche auch eine zeitliche Dimension in Anspruch nehmen⁵⁵.

Die sich im Rahmen des Modells »Point de vie« entfaltende potentielle Karte, zeichnet das zu kartographierende Territorium mit einer hautähnlichen Sensibilität⁵⁶. Diese Oberfläche als Zone der Berührung, die auch als *kritische Zone* gelesen werden kann (wie in der Besprechung des Modells »Erdboden« bereits erwähnt), behandelt das Terrain als ein Raumkontinuum, das sich letztendlich als *globaler Raum* erschließt; nicht linear, sondern als »enveloppes emboîtées«⁵⁷ [ineinandergefügte Umhüllungen], was die Umkehrung der herkömmlichen Annahme einer räumlichen Differenzierung zwischen dem Innenraum des Individuums (Menschen, Pflanzen, Tiere...) und dem Außenraum der Welt bedeuten würde⁵⁸. Darüber hinaus argumentiert dieses Modell, dass die Welt – also der *Außenraum* – sich bereits im *Inneren* des *Standpunkts/Point de vue* eines jeden Individuums befindet⁵⁹ und sich somit zu *Standpunkt des Lebens/Point de vie* entfaltet. Folglich ist die *Haut* keine Grenze, sondern eine aktive Fläche der Berührung zwischen Individuum und Welt, zwischen *Point de vue* und *Point de vie*. Die Haut – die *Haut-Karte* – ist ein aktives Instrument der Erkenntnis, der Raumbildung; vielmehr eine Kontaktzone als eine Trennlinie⁶⁰.

Während das Model »Point de vie« die aktive Rolle einer aus dem *Inneren* der Welt und *mit* der Welt beobachtende Instanz übernimmt, wobei die Umhüllung – als Gegensatz zu Linearität – durch die Figur der *Haut* sich als räumliche Komponente entfaltet, fokussiert das Modell »Paysages vivants« die räumliche Textur, die in der Verbindung diverser Lebensformen, Lebenswege, und Laufbahnen hervorgebracht wird. In den beiden Modellen wird

rendrait visible: ses potentiels de croissance (en profondeur, en hauteur, en largeur – volume et ramification), de respiration (le bilan carbone), de flux (la sève), de multiplication (la photosynthèse), de cohabitation (organismes, insectes et animaux habitants), d'attachement (la terre). En suivant ces consignes de dessin, l'arbre tracé ne sera ni une miniature, ni une légende, ni un symbole, ni un objet, mais un »point de vie«: une manière singulière de déployer l'existant, l'espace, le monde autour de lui.« Aït-Touati et al. 2019, S.54, meine Hervorhebung.

54 Vgl. »Par ses caractéristiques, l'arbre permet de penser un nouvel espace de référence. Schème structurel, il possède une capacité exploratrice qui lui offre la possibilité de se développer dans toutes les directions de l'espace, et d'intégrer en sus la quatrième dimension, celle du temps.« Aït-Touati et al. 2019, S.54, meine Hervorhebung.

55 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.55.

56 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.56-57.

57 Aït-Touati et al. 2019, S.55.

58 Vgl. das Diagramm »Modèle II: Point de vie« in Aït-Touati et al. 2019, S.64-65.

59 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.64.

60 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.64, sowie S.55.

ein Raumbegriff herausgearbeitet, welcher dem Lebendigen nicht präexistent ist⁶¹, sondern gerade durch die Interaktionen humaner und nicht-humaner, organischer und nicht-organischer Akteur*innen zustande kommt.

Aït-Touati, Arènes und Grégoire untersuchen mit dem Modell »Paysages vivants« das Verhältnis von *Lebenspunkt/Point de vie* und Umgebung, und vor allem, wie eine solche, mittels Lebewesen und Lebenspunkten aktivierte Umgebung, sich im Rahmen der Potentiellen Kartographie darstellen und interpretieren lässt⁶². Die Autorinnen entwickeln das Modell, indem sie zunächst dem von Philippe Descola erarbeiteten Landschaftskonzept folgen. Für den Anthropologen konsolidiert eine Landschaft keinen homogenen Raum, sondern erschließt sie sich aus der *Figuration* der Vernetzungen, die in der Heterogenität diverser (organischen und nicht-organischen) Formationen aktiviert werden – die *Lebendigkeit* solcher Landschaften schwingt entsprechend auch in der Art und Weise ihrer Repräsentation mit⁶³. Die sich in »Terra Forma« entfaltenden *lebendigen Landschaften*, machen den Raum der Lebensformen, der Lebenspunkte und ihrer Vernetzungen sichtbar. Und umgekehrt – die Summe der Lebensformen, ihre Spuren und die Überlagerung der Schichten ihrer Lesbarkeit, *komponieren* die lebendigen Landschaften⁶⁴.

Im Projekt »Terra Forma« ist nicht der Raster einer Grundkarte – *fond de carte* –, derjenige, der das Modell *gründiert*. Das Forschungswerkzeug ist die Wanderung, der Spaziergang, der den »Lebewesen in ihrer Bewegung geduldig zu folgen«⁶⁵ vermag. Die Autorinnen beziehen sich mit der Behauptung, dass *lebendige Landschaften* nicht durch den Blick, sondern mit dem Körper erfahrbar werden auf Francesco Careri⁶⁶. Somit – anstatt bloß eine Kulisse zu sein – ist die Landschaft das Terrain andauernder, durch die Wirkung ihrer Bewoh-

61 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.80-81.

62 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.75.

63 Die Autorinnen zitieren Descolas »Anthropologie de la Nature« (Cours au Collège de France, 2000-2017), »Figures des relations entre humains et non-humains«, »Ontologie des images«. Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.75. Vgl. auch Abschnitt »Theoretische Landschaften. Michel Serres: *la randonnée*« in dieser Arbeit.

64 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.75-76.

65 Vgl. »Pour distinguer les contours de ce paysage, inutile de s'équiper de relevés topographiques ou d'un *fond de carte*: il faut enquêter, c'est-à-dire *suivre patiemment les êtres dans leurs déplacements*. Une telle entreprise impose *la marche comme outil*, le parcours comme mode d'appréhension (voire de préhension) du monde«. Aït-Touati et al. 2019, S.76, meine Hervorhebung.

66 Die Autorinnen verweisen auf Careris Land Art-Referenz: »À propos du Land Art, Careri écrit que certains artistes »ont transformé l'espace géographique en espace cartographique, en surface d'écriture« et qu'ils se servent de leur corps comme d'un instrument de l'espace et du temps«. Pour lui, »sur le corps en mouvement se reflète la structure physique du territoire«. Zitiert nach Aït-Touati et al. 2019, S.77. Vgl. auch Abschnitt »Landschaften als theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

ner*innen initiiertem Entwicklungen und Veränderungen⁶⁷. Eine Strategie der Wiedergabe solcher Landschaften erkennen die Autorinnen im historischen Aufzeichnungsverfahren der Portolankarten, in denen der Weg, die Strecke, diejenige Komponente sind, welche die Karte komponieren⁶⁸. Auf das Projekt »Terra Forma« angewendet, verzeichnen die Portolankarten der Potentiellen Kartographie die Bewegungen und Überlagerungen mehrerer Lebenszonen: Sie *schreiben* ein System der Orientierung, das sowohl die Erde als auch ihre Bewohner*innen berücksichtigt⁶⁹. Die in einer *lebendigen Landschaft* wirkenden sichtbaren und unsichtbaren Prozesse entfalten eine *neue Topographie*⁷⁰, welche den *neuen Raum*, der *in* und *aus* dem Gewirr der Interventionen diverser Lebewesen und Lebenszonen zustande kommt, hervorhebt. Eine Raum-Figuration, welche, neben dem Lebendigen und seinen Dynamiken, auch verschiedene »Modi und Aktivitäten«, »Metapher und Affekte«⁷¹ in sich aufnimmt, oder vielmehr – gerade dadurch generiert wird.

In den folgenden Modellen »Frontières« [Grenzen], »Espace-temps« [Zeitraum], »(Re)sources« [Ressourcen (und ihre Ursprünge)], »Mémoire(s)« [Gedächtnis/Erinnerungen] werden weitere Strategien des Zusammenlebens *auf* der Erde (und *mit* der Erde) als raumgenerierend beobachtet und entwickelt. Gleichzeitig werden weitere Repräsentationsverfahren der Potentiellen Kartographie untersucht, welche die Materialität und Dynamik des Terrains situativ reflektieren.

Das Modell »Frontières« untersucht den Ort – den Grenzort –, der, gemäß der traditionellen kartographischen Zeichensprache, als Linie dargestellt wird⁷². Jedoch, so Aït-Touati, Arènes und Grégoire, ist die Grenze ein vielschichtiger Raum des intensiven Austausches, der durch verschiedene Dynamiken aktiviert wird. Dieser Grenzort ist von Lebewesen bewohnt und durch die Überlagerungen ihrer Aktivitäten und ihrer *Produktion*⁷³ konstituiert. Die

67 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.77.

68 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.76.

69 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.76.

70 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.78. Vgl. auch Abschnitt »*Haunted Landscapes*. Re-Kon-Figurationen des Un*Sichtbaren« in dieser Arbeit.

71 Vgl. »Dessiner ces nouvelles sortes de cartes, c'est tenter de prendre en compte les vies superposées et emmêlées qui construisent l'espace, envisager simultanément des lieux et des êtres différents, des modes et des activités, des métaphores et des affects.« Aït-Touati et al. 2019, S.80.

72 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.99.

73 Als Beispiele solcher Produktionen führen Aït-Touati, Arènes und Grégoire die Erosion, die Konkretion und die Konstruktion an. Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.100. Darüber hinaus identifizieren sie drei Arten von Grenzen: »limes« [Limes], »milieux« [Umwelten] und »confins« [äußerste Ränder]. Vgl. »Les limes correspondent aux frontières connues tandis que les confins désignent les mondes inconnus. Les

Kräfte – auch wenn divergierend oder konfliktbeladen – weisen, durch die gemeinsame *Grenzlinie*, Relations- und Interventionspotential auf⁷⁴. Die Grenze ist keine Gerade, kein *fixierter Rahmen* mehr, sondern eine verzerrte, gewundene Linie. Wie die Erde, die aus einer einzigen, kontinuierlichen, gekrümmten Oberfläche besteht, hat sie kein Anfang und kein Ende⁷⁵. Hier greifen die Autorinnen das Möbiusband als optische Geste für die kartographische Gestaltung des Modells auf. Diese visuelle Metapher erfasse *nahtlos* das heterogene Territorium und ermögliche – als *Anti-Atlas* – eine *immerwährende* Erfahrung der Grenze, dabei im gleichen Territorium bleibend. Ein Anti-Atlas sei ein kartographisches (Anti-)System, welches Karte, Lebewesen und Welt nicht als separate Instanzen beschreibe, sondern verschiedene Blickrichtungen *einer* Realität hervorbringe⁷⁶. *Anti-Atlas* wird auch das Ver-

milieux se situent entre ces deux extrêmes et correspondent à des territoires d’interfaces.« Aït-Touati et al. 2019, S.110 und S.103-105. Des Weiteren schlagen die Autorinnen vier *Grenzfunktionen* vor, welche als »zone d’échange« [Zone des Austausches], »zone de régulation« [Zone der Regulierung], »zone métamorphique« [Zone der Metamorphose] und »zone de conflit« [Zone des Konflikts] figurieren. Als eine fünfte Funktion führen sie die inklusiven Grenzen – »les frontières incluses« –, die eine Eigendynamik und Wirkungsmacht entfalten. Beispiele solcher Orte sind Flughäfen, Botschaften oder de facto-Grenzen. (Als Beispiel für de-facto-Grenzen führen die Autorinnen Lampedusa an, das seit der Aufhebung der Nationalgrenzen im Schengen-Raum ein Grenzterritorium geworden ist.) Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.102.

74 Vgl. »Habiter la frontière, c’est habiter des interfaces où se cristallisent des intérêts parfois divergents, des territoires distincts mais reliés par leurs bords communs. Ces bords sont les lieux d’échanges et de dynamiques, de conflits et de négociations soutenues.« Aït-Touati et al. 2019, S.101, meine Hervorhebung. Das Konzept der Grenze von Aït-Touati, Arènes und Grégoire erinnert stark an die von Susan Leigh Star erforschten Grenzobjekte. Das sind gleichzeitig konkrete und abstrakte Dinge einer sozialen Praxis, worin mehrere soziale (und im Kontext der Wissenschaften, auch Experten-)Gruppen zusammenkommen. Zum Beispiel können auch Karten solche Grenzobjekte sein, die (an sich haptische Gegenstände) in einer abstrakten Weise auf ein konkretes Territorium verweisen. Die Definition der Grenzobjekte ist an sich ein Grenzobjekt, da es keine einzige und allgemein gültige Bezeichnung, die solche Objekte beschreiben kann, gibt. Es ist vielmehr ihre »interpretive flexibility«, welche ihren Grenzcharakter hervorhebt. Vgl. Star, Susan Leigh: »This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept«. In: *Science, Technology, & Human Values*, Nr.35 (Vol.5) 2010, S.601-617, hier S.602. Vgl auch: »Objekte, die Grenzen sind, Objekte, die an Grenzen sind, grenzhafte Dinge – rückblickend erscheint der Begriff der Grenzobjekte (*boundary objects*) in seiner Mehrdeutigkeit als Marker einer Grenze wie auch als etwas, das diese durch fortwährende Übersetzung, Transport, Bewegung überschreitet, schon fast vertraut. [...] Zwischen (sozialen, technischen, dinghaften) Welten, ein besetzbares Ding zwischen Diskursen, aufladbar und gleichzeitig eigensinnig: Jetzt sehen wir solche Objekte unsere Umgebungen bevölkern.« Ulrike Bergermann/Christine Hanke: »Boundary Objects, Boundary Media. Von Grenzobjekten und Medien bei Susan Leigh Star und James R. Griesemer«. In: Star, Susan Leigh: *Grenzobjekte und Medienforschung*. Herausgegeben von Sebastian Gießmann und Nadine Taha. Bielefeld: transcript 2017 (=Locating media/Situierte Medien), S.219-245, hier S.219, Hervorhebung im Original. Vgl. auch Gustav Roßlers Erläuterungen zu Susan Leigh Stars Grenzobjekten in seinem Artikel »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe«. In: Kneer u.a. 2008, S.90-92.

75 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.99-100.

76 Vgl. »Le modèle Moebius figure un territoire sans couture, continu mais hétérogène, dont la forme, la taille et la nature se modifient constamment. Sorte de labyrinthe-monde et anti-atlas, cet outil permet de faire l’expérience perpétuelle de la limite sur un même territoire. Anti-atlas car il n’y a pas, au fond,

fahren benannt, welches dem gesamten Projekt »Terra Forma« und dessen partiellen Modellentwürfen zugrunde liegt⁷⁷.

Mit der Figur des Möbiusbands entfalten Aït-Touati, Arènes und Grégoire ihr Konzept der Karte als Haut, die das Kontinuum der Oberfläche als eine ununterbrochene, jedoch heterogene Textur erfasst. In diesem Zusammenhang machen die Autorinnen auf François Julliens Erläuterungen zu der (bereits erwähnten) chinesischen Übersetzung von *Landschaft* aufmerksam, die buchstäblich »Berg(e) – Gewässer / Berg(e) – Fluss (Flüsse)« bedeutet, und somit »ein Korrelat von Gegensätzen«, anstatt einer homogenen räumlichen Entität, »als ein Teil des Landes«⁷⁸ evoziert.

Eine weitere Figur, welche die Grenzlinie als *Dicke* und *Dichte* übersetzt, ist diejenige der Schraube. Diese Figur beschreibt die Dynamiken – der Trennung, aber auch der Gemeinsamkeit – die sich gleichzeitig entfalten und somit den komplexen und heterogenen *Raum* der Grenze hervorbringen⁷⁹.

Das Modell »Espace-temps« befasst sich mit der Annahme, dass *Zeit* durchaus als ein *geographisches Element*⁸⁰ verstanden und behandelt werden kann – als eine vom Raum nicht zu abstrahierende *Substanz*, als ein »matériau doté d’une forme et de propriétés physiques« [als ein mit einer Form und mit physischen Eigenschaften ausgestattetes Rohmaterial]⁸¹. Nicht nur die Räume (als Landschaft, Territorium oder Gelände greifbar) sind heterogen,

des cartes, des vivants et un monde séparés, mais des mises en perspective de la même réalité«. Aït-Touati et al. 2019, S.100.

77 Dass das Konzept *Anti-Atlas* das gesamte »Terra Forma«-Projekt charakterisiert, ist in der leicht bearbeiteten englischen Übersetzung des Buchs besonders deutlich greifbar: »In fact, for us this whole book is an anti-atlas because ultimately what we have are not maps, living things, and a world separate from them, but rather efforts at putting the same reality into perspective—this land / map / group of living things that we approach from a different point of view in each model.« Aït-Touati, Frédérique / Arènes, Alexandra / Grégoire, Axelle: *Terra Forma: A Book of Speculative Maps* [Übersetzung: Amanda DeMarco]. Cambridge, MA: The MIT Press 2022, S.104.

78 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.101-102., sowie Jullien 2016, S.36. Vgl. auch die Abschnitte »Denken mit Tierfiguren« und »Landschaften als theoretische Figurationen« in dieser Arbeit.

79 Vgl. »La figure d’hélice permet de signifier l’ambivalence de la frontière comme espace séparateur et simultanément espace commun. Chaque hélice haut / bas est le point de départ des intérêts de chaque lieu frontière dans sa relation avec celui qui lui fait face, avec lequel il partage des enjeux et des bords.« Aït-Touati et al. 2019, S.108.

80 Vgl. »Penser le temps comme un élément géographique, une rivière par exemple, permet de réfléchir à son lit, son empreinte minimale, mais aussi à sa capacité d’extension spatiale et temporelle. En combinant emprise et durée, les espaces-temps trouvent la définition de leur empreinte au monde.« Aït-Touati et al. 2022, S.122, meine Hervorhebung.

81 Vgl. »En partant de l’hypothèse que le temps ne peut s’abstraire de l’espace dans lequel il est vécu, on propose de le considérer comme *substance*, matériau doté d’une forme et de propriétés physiques.« Aït-Touati et al. 2022, S.122, meine Hervorhebung.

sondern auch die in den Räumen stattfindenden Handlungen sind mit unterschiedlichen Rhythmen, Dauer und Geschwindigkeiten ausgestattet⁸². Die Autorinnen bedienen sich einer musikalischen Terminologie um die Gleichzeitigkeit dieser *pluralen Handlungen* und Orte – welche auch die Voraussetzung sind, um in der Welt *présent* zu sein⁸³ – als polyphone und polyrhythmische Zeiträume zu erfahren und zu erfassen.

Folglich sind auch die im Rahmen des Modells »Espace-temps« entstehenden potentiellen Karten Notationssysteme, die das Simultane und Vielschichtige der Zeit und der Räume artikulieren⁸⁴ – sie sind Partituren einer (hyper-)polyphonen und polyrhythmischen *Landschaft* des Zusammenlebens⁸⁵.

Mit dem Modell »(Re)sources« [Ressourcen (und ihre Ursprünge)] bringt das Projekt »Terra Forma« eine weitere räumliche Herausforderung hervor. Hier handelt es sich um die Nutzung der Erde, und spezifischer, um ihre Behandlung als Rohstoffquelle⁸⁶. Auch zu diesem Thema haben Aït-Touati, Arènes und Grégoire einen alternativen Vorschlag: Als ein visuelles Element, das ein Terrain, seine Ressourcen und die Vorgänge ihrer Gewinnung markiert, führen die Autorinnen die Saugglocke – *ventouse* – an⁸⁷. Mittels dieser Form, werden die Landteile ausgegrenzt, in welchen sich Ressourcen und Nutzungstechniken (die durchaus auch zerstörerische Konsequenzen mit sich bringen können) konzentrieren. Die auf diese Weise etablierten Territoriumsentsitäten werden als aktive, hybride – Natürliches und Künstliches vereinbarende – Ökosysteme betrachtet, die vom »Terra Forma«-Team auch als »biomes transnaturels«⁸⁸ [transnatürliche Biome] bezeichnet werden. Ihre Aufmerksamkeit lenken Aït-Touati, Arènes und Grégoire jedoch auf die Orte, die sich außerhalb und zwischen den Saugglocken-Figuren/Ökosysteme befinden – die *Raum-Gespenster*. Da nicht nutzbar, sind diese Orte auch unsichtbar. Jedoch sind sie nicht weniger mit Relationspoten-

82 Vgl. Aït-Touati et al. 2022, S.121-122.

83 Vgl. »Nos actions dans le domaine public, temps et espace, sont *plurielles* : se déplacer, se rencontrer, parcourir, jouer, manger, manifester, se reposer, attendre... Elles peuvent aussi *se résumer à un acte pré-sentiel : être au monde.*« Aït-Touati et al. 2022, S.124, meine Hervorhebung.

84 Vgl. Aït-Touati et al. 2022, Fig. 27, S.126.

85 Vgl. das Diagramm »Modèle V: Espace-temps«. In: Aït-Touati et al. 2022, S.136.

86 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.147.

87 Dieser Figur – und dem Modell »(Re)sources« – wendet sich auch Bruno Latour in seiner Einleitung zu der englischen Übersetzung des Buchs zu, indem er sie als Beispiel für das gekonnte Ausbalancieren im Umgang mit der Beschreibung traditioneller und spekulativer Räume nennt – worin sich auch politisches Potential offenbare –, das entlang des gesamten »Terra Forma«-Projekt – »a remarkable UFO of a book« – zu verfolgen ist. Vgl. Bruno Latour: »Foreword: How To Fight About Space« in Aït-Touati et al. 2022, S.4-8.

88 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.148.

tial ausgestattet – ihre *Unsichtbarkeit* bringt umso mehr die *Sichtbarkeit* der mit der Figur der Saugglocken markierten Raumentitäten hervor⁸⁹. Das Verhältnis zwischen Ökosystemen (oder *transnatürlichen Biomen*) und Raum-Gespensern materialisiert die aktuelle Lage der Ökologie der Ressourcen, die aus dem Zusammenkommen »intensiver Ausnutzung, der Wunsch nach Ökosystemdienstleistung, der Regenerierungsnotwendigkeit und der Verlockung, das Wilde zu verherrlichen«⁹⁰ resultiert. Diese Tendenz ist gekennzeichnet von der Spannung zwischen Ökonomie und Ökologie, die bereits von Anna Tsing in Zusammenhang mit dem *perikapitalistischen* Produktions- und Vermarktungssystem der Matsutake-Pilze tangiert wurde⁹¹.

Der Vorschlag des »Terra Forma«-Teams ist, die Zukunft der Erdressourcen gerade an den gespenstischen, sich zwischen den Biomen befindenden Orten, zu suchen. Dabei stellt sich auch die Frage der Darstellbarkeit solcher unsichtbarer und scheinbar *unbrauchbarer* Räume, die dennoch als *Transformationshebel* aktiviert werden können⁹². Aït-Touati, Arènes und Grégoire greifen Weberei-Techniken als Metapher für die kartographische Artikulation des Modells auf. Als eine nachhaltige Art und Weise der Pflege und des Ausbesserns, materialisiert diese »praktische Metapher« den Wunsch solche unbewohnten und unsichtbaren Terrains zu »reaktivieren«⁹³. Die *potentielle* Karte als Webmuster ist in diesem Sinne weniger eine räumliche Darstellung, sondern macht sie vielmehr die Relations-, Ressource- und Lebensmöglichkeiten der unbewohnten und unbewohnbaren *Raum-Gespenser* sichtbar⁹⁴.

Die Beschreibung des Modells »Mémoire(s)« [Gedächtnis / Erinnerungen] wurde bereits im Abschnitt »*Haunted Landscapes*. Re-Kon-Figurationen des Un*Sichtbaren« vorweggenom-

89 Vgl. »Autour de la ventouse se déploie en outre une zone d'espace fantôme: des espaces invisible, non comptabilisés dans le bilan d'espaces consacrés aux ressources, nécessaires cependant à l'efficacité de la ventouse. Ils en doublent souvent la surface. L'accès aux ressources, leur extraction et leur usage façonnent ainsi les territoires.« Aït-Touati et al. 2019, S.148-150, meine Hervorhebung.

90 Vgl. »Cette lecture par relations tente d'illustrer ce qu'est l'écologie actuelle des ressources, entre exploitation intensive, désir de service écosystémiques, nécessité de régénération et tentation de sanctuarisation du sauvages.« Aït-Touati et al. 2019, S.151.

91 Vgl. Abschnitt »*Active Landscapes, Polyphonic Assemblages*. Anna Tsings räumliche Figurationen« in dieser Arbeit.

92 Vgl. »Le futur des ressources est peut-être à chercher entre les biomes, telle est l'hypothèse que nous testons ici. Jamais considérée comme ressource, la zone qui s'étend entre les ventouses pourrait constituer un puissant levier de transformation. La carte que nous avons développée ici est moins descriptive que prospective. Elle s'intéresse à la mise en valeur et au développement de cette zone interbiome, zone de vie incluant des micro-ressources cachées dans les interstices du quotidien. C'est à travers la reconfiguration de cette zone que l'on pourrait expérimenter des actions d'insertion dans la dynamique des processus vivants.« Aït-Touati et al. 2019, S.154.

93 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.155-156.

94 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.156.

men. Hier wird die Komposition des Modells ausgeführt, das sich um die Figur der *Ruine* entfaltet. Ruinen sind mit Erneuerungs- und Transformationsmöglichkeiten ausgestattete (Text-)Spuren, die in der Landschaft *gelesen* werden können. Das »Terra Forma«-Team entwickelt ein Zeichensystem – eine *Semiotik der Ruine* – für das Lesen und Interpretieren eines Territoriums, mit dessen Hilfe das regenerative und revitalisierende Potential aus dem Gedächtnis der Ruine palimpsestartig entziffert werden kann⁹⁵. In einem Diagramm, das sich als ein »chantier du signe«⁹⁶ [Zeichenplatz] artikulieren lässt, verorten die Autorinnen die in den Ruinen aktiven Operationen, welche *von* und *mit* den Zeichen *gelesen* werden: »Effacement« [Ausradieren], »Réhabilitation« [Wiederherstellung], »Extraction« [Austragung], »Détournement« [Umleitung/Umdeutung], »Régénération« [Erneuerung]⁹⁷. Die sich auf diese Weise entfaltende *potentielle* Karte übersetzt die Ruine – die zerstörte und verlassene Landschaft – in eine Projektion möglicher und bewohnbarer Zukunftsorte. Nicht zuletzt ist diese Karte auch ein *politischer Kompass*, der – »aus den Trümmern einer verblüffenden Fossilen-Sammlung gemacht«⁹⁸ – die Navigation sowohl im (sich multipel entfaltenden) Raum, als auch in der unsicheren Textur der Zeit ermöglicht.

Das Modell »Memoire(s)«, welches das Erneuerungspotential von Ruinen und deren Spuren thematisiert, ist nicht zufällig die letzte Station des Entwurfs einer Potentiellen Kartographie: Die im Rahmen des Projekts »Terra Forma« generierten und hinterlassenen Spuren aktivieren Möglichkeiten multipler Anschlüsse und Fortsetzungen⁹⁹.

95 Vgl. »Les traces humaines inscrivent le territoire, mais la lecture en est difficile. Pour que ce sol palimpseste fasse signe et permette une forme de lecture et d'interprétation des territoires, il faudrait pouvoir encoder ce que l'on veut garder en mémoire: construire une *sémiotique des ruines*.« Aït-Touati et al. 2019, S.171, meine Hervorhebung.

96 Vgl. Aït-Touati et al. 2019, S.172.

97 Vgl. »Le chantier du signe: Effacement: faire disparaître le signe (la trace, la marque). Réhabilitation: remettre en état le signe (l'élément, la ruine). Extraction: retirer le signe (le fossile) de son territoire et le transporter ailleurs. Détournement: changer la destination du signe (de la trace, de l'élément). Régénération: faire revivre, renaître, renouveler le signe (la trace, la marque, le fossile, la ruine).« Aït-Touati et al. 2019, Abbildung 35 auf S.172.

98 Vgl. »Sur ces ruines, il faut imaginer une vie possible, projeter un futur habitable, non pas au sens cartographique classique d'une projection dans l'espace, mais au sens d'une projection dans le temps, afin d'esquisser, patiemment, une *boussole politique* faite des débris d'une stupéfiante collection de fossiles.« Aït-Touati et al. 2019, S.173, meine Hervorhebung.

99 Vgl. »Ce dernier chapitre est donc à la fois une conclusion et une ouverture.« Aït-Touati et al. 2019, S.187.

Das *mehr-als-* des Textes

Genauso wie *Raum* und *Landschaft* wird auch *Text* in den verschiedenen Disziplinen auf unterschiedliche Weise gedeutet¹⁰⁰. Auch wenn grundsätzlich und gängig die folgende Aussage gilt: »Ein Text ist nicht mehr und nicht weniger als ein lesbares Etwas«¹⁰¹, sind Eigenschaften zu berücksichtigen, welche aus diesem Etwas ein *mehr-als*-Text machen. Ein erster Schritt ist womöglich das, was Friederike Hassauer als Strategie der nicht nur *einer* Interpretation des Begriffs, sondern »perspektivenabhängige Weisen des Umgangs mit Texten«¹⁰² vorschlägt: »Damit stehen nicht rivalisierende Antworten auf die Fragen nach der richtigen Interpretation sich symmetrisch gegenüber, sondern *in asymmetrischer Weise* der Einheit der Interpretation eine Multiplizität interessenabhängiger Modi des Umgangs mit Texten«¹⁰³. Auch die materiellen und medialen Bedingungen der Textproduktion beeinflusst die Definition des Konzepts *Text*¹⁰⁴ – sie bestimmen seine »Sinnkonstitution«¹⁰⁵ mit: »[Es] stellt sich [...] die Frage, ob mit der Veränderung der technischen Präsentationsform

100 In seinem Aufsatz »Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie – zur Einleitung« erläutert Franc Wagner: »Jede Disziplin entwickelte eine eigene Perspektive auf ›Text‹, aber es hat sich bislang kein integrativer Ansatz einer interdisziplinären Texttheorie etabliert.« In: Wagner 2020, S.13-22, hier S.15-16. Vgl. auch »Zu umfangreich und bedeutsam ist der Begriff, als dass er sich unter eine einfache definitorische Formel subsumieren ließe. Unterschiedliche Herangehensweisen fokussieren verschiedene Aspekte von ›Text‹ und entwerfen jeweils eigene Kriterien für dessen Bestimmung.« Wagner 2020, S.13.

101 Vgl. Heiko Hausendorf: »Warum der Text ein lesbares Etwas ist. Überlegungen zu Lesbarkeit als Bedingung schriftsprachlicher Kommunikation«. In Wagner 2020, S.23-54, hier S.23. Franc Wagner zitiert in seinem Artikel die von »Verwertungsgesellschaft Wort« definierte Bezeichnung von Text: »Ganz allgemein ist ein Text als abgrenzbare, in sich geschlossene Darstellung in geschriebener Sprache definiert. Eine weitere allgemeine Unterscheidung ist in der Regel nicht möglich. Dabei kann ein Text ein einzelner Artikel in einer Zeitung, ein Roman, ein Gedicht, ein Fachbuch oder ein in sich geschlossenes Kapitel eines Sammelwerkes sein. Im Internet hat sich die Aufbereitung und Präsentation der Texte zwar verändert, aber die inhaltlichen Zusammenhänge eines Textes bleiben auch bei dieser Form der Darstellung erhalten.« Vgl. VG-Wort: Hinweise zu anonymen Zählmarken, 9, zitiert nach Wagner 2020, S.14.

102 Hassauer, Friederike: *Textverluste. Eine Streitschrift*. München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S.49.

103 Hassauer 1992, S.49. Im Einklang mit Tendenzen des feministischen Dekonstruktivismus schlägt Hassauer darüber hinaus vor: »›Text‹ soll mit Bezug auf ›Situation‹ kontextualisiert und im Gesamtrepertoire aller erhaltenen anderen Quellen – Bilder, Steine, Musik, Kleider – zu einem Befund unter anderen degeneralisiert werden.« Hassauer 1992, S.24.

104 Vgl. die Einleitung von Stephan Kammer und Roger Lüdecke und vor allem das Kapitel »Philosophische und medientheoretische Textmodelle« in: Kammer, Stephan/Lüdecke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005 (= RUB 17652).

105 Vgl. »[E]in Medium [ist] nicht als ›sinneutralen Träger‹, als materialitätsbestimmtes, aber sinnunabhängiges Speichermedium zu begreifen, sondern als einen ›Faktor der Sinnkonstitution‹ selbst.« Hassauer 1992, S.51. Hier bezieht sich Hassauer auf Gumbrechts »Materialität der Kommunikation« (1988) und McLuhans »Understanding Media – The Extensions of Man« (1965).

nicht auch inhaltliche Veränderungen verbunden sind«¹⁰⁶.

Diese materiellen Aspekte der Textproduktion finden ästhetische Resonanz in der Konkreten Poesie¹⁰⁷. In diesem Zusammenhang wird der Text jedoch primär als *Bild* rezipiert, was sich entsprechend auch in der Bezeichnung *Visuelle Poesie* manifestiert. An dieser Stelle ist es wichtig, den Unterschied zwischen Konkreter und Visueller Poesie zu präzisieren – zwei Definitionen, die häufig als wechselseitig austauschbar verwendet werden. »Concrete poetry must be distinguished from visual poetry, a more general term for poems that focus primarily on the visual arrangement of language«¹⁰⁸, formuliert Nancy Perloff in der von ihr unlängst herausgegebenen Anthologie *Konkrete Poesie*. Eine Tatsache, welche die Aktualität dieser Richtung für das zeitgenössische ästhetische Interesse an einer künstlerisch-literarischen Interdisziplinarität unterstreicht. »Unlike concrete poetry, visual poetry can refer to a history as old as writing itself. [...] [T]oday we understand visual poetry as a larger category that subsumes concretism.«¹⁰⁹ Perloff verweist auf die Differenzierung, die Augusto de Campos¹¹⁰ zwischen der Visuellen und Konkreten Poesie herausarbeitet. Was für ihn die

106 Wagner 2020, S.14.

107 Vgl. Abschnitt »Ptyx« in dieser Arbeit. Neben den oben erwähnten Einflüssen der medialen Materialität, die besonders in Marshall McLuhans Aussage »The Medium Is the Message« zur Geltung kommt, ist für die konkreten Dichter*innen auch Max Benses Struktur-Theorie der Sprache von Bedeutung. Vgl. Paul Bernard und Maurizio Nannucci: »À propos de poésie concrète. Entretien entre Maurizio Nannucci et Paul Bernard.« In: Bernard 2022, S.23-27, hier S. 25. Vgl. auch Max Benses *materieller* Textbegriff: »Wir gehen von einem erweiterten Begriff des Textes aus, der linear, flächig oder auch räumlich angeordneten Mengen von *material* und *diskret* gegebenen *Elementen*, die als Zeichen fungieren können, auf Grund gewisser Regeln zu Teilen oder zu einer Ganzheit zusammenfaßt. In dieser Weise konstituierte Texte heißen *materiale Texte* oder *Texturen*, sofern sie nur durch die Materialität oder Realität ihrer Elemente gegeben werden, aber nicht durch Zuordnungen von Bedeutungen, die außerhalb der Konstituierung liegen.« Max Bense: »Der materiale Textbegriff«. In: Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1969 (=rde 320), S.76, Hervorhebung im Original.

108 Perloff, Nancy (Hg.): *Concrete Poetry. A 21st-century Anthology*. London: Reaktion Books 2021, S.10. Perloff macht auf das Gegenteil der visuellen Poesie aufmerksam – die Lautpoesie: »At the opposite end of the spectrum from visual poetry lies the genre of sound poetry, which alters the characteristic relationship between sound and sense by ›multiplying, reducing, or denying semantic reference, while expanding the phonetic and aural properties of language.« Perloff 2021, S.11. Die Autorin zitiert Harris Feinsods Eintrag »Sound Poetry« in »The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics« (2012).

109 Perloff 2021, S.10.

110 Augusto de Campos ist gemeinsam mit Haroldo de Campos und Décio Pignatari Mitglied der in 1952 gegründete Gruppe »Noigandres« – eine der drei künstlerischen Positionen, die simultan und unabhängig voneinander die Zuwendung zur Konkreten Poesie vollziehen. Das erste Manifest *Konkrete Dichtung*, veröffentlicht in 1953, stammt vom schwedischen Dichter Öyvind Fahlström mit dem Titel »Hipy papy bthuthdththuthda bthuthdy. Manifesto for Concrete Poetry«. Eugen Gomringers Manifesto »vom vers zur konstellation« wurde 1955 verfasst. Nicht zuletzt ist die 1952 gegründete Wiener Gruppe eine der wichtigsten Formierung der Konkreten Poesie, besonders durch Gerhard Rühms Schwerpunktsetzung (neben dem Visuellen) auf das Klangliche. Zu den parallelen Ursprüngen der Konkreten Poesie vgl. Nannucci/Bernard 2022, S.23-27; Perloff 2021, S.9-43. Darüber hinaus verweist der Autor

Konkrete Poesie ausmacht, ist ihr »placement of semantic values on an equal footing with the material, visual and sonorous parameters of the poem«¹¹¹.

Einen Unterschied zwischen visuell und konkret könnte auch im Umgang mit dem Räumlichen im Gedicht (und des Gedichts) artikuliert werden – was sich im Zugang zum Text manifestiert. Eugen Gomringer arbeitet »zwei haupterscheinungsformen«¹¹² der konkreten Dichtung heraus – das Ideogramm und die (stark von Mallarmé beeinflusste) *Konstellation*¹¹³. In den Ideogrammen wird die Balance zwischen Sinn und Sichtbarkeit zum ästhetischen Ziel: Das Wort-Material wird als *Bild* fixiert. Vergleichsweise entfaltet eine *räumliche* Aktivierung des Textes verstärkt das Relationspotential des (Raum-)Gedichts: Indem das Papierblatt (oder die Wand, der Ausstellungsraum, die Wiese) nicht nur als Material, sondern auch als Aktionsfeld, als Handlungsort – worin Wort, Sinn, Material und Raum interagieren (genauer: *intraagieren*) – erfasst wird, formiert sich das Geflecht des Gedichts, die Textur des Textes als eine Dynamik im Werden (eine Dynamik des *Werdens-Mit-*, des *Mehr-Als-*), die sich nicht zuletzt immer in Verbindung mit dem außerhalb von ihr Stehenden erschließt. Das Räumliche hebt folglich den Text als *handelnd* hervor. Für Gerhard Rühm artikuliert sich dieses Potential in einem visuellen Kontext: »[D]er ›konkrete text‹ beschreibt nicht, er zeigt«¹¹⁴. In Zusammenhang mit dem Mallarméschen Material-Verständnis argumentiert Ferdinand Schmatz, dass für Mallarmé auch der Text – neben dem Laut, dem Buchstaben, dem Wort – als Material berücksichtigt werden kann. »Dieser Text ist mehr als bloß Lesbares, er ist Handlung, Erkenntnisarbeit, Baustein für einen Material-Raum des Geschriebenen, Gesprochenen und Gedachten.«¹¹⁵ In diesem Sinne ist der *Mehr-als-Text* bereits im Raum und *als* Raum zu denken – er ist *konkret* und, nicht zuletzt, er handelt.

Chris McCabe auf frühe Erwähnungen des Konkreten als ästhetisches Verfahren, wie zum Beispiel in einem Brief Ezra Pounds zu lesen ist: »The use of *concrete* as an approach to the language arts can be found earlier. Ezra Pound wrote a letter to Harriet Monroe as early as 1915 saying: ›Language is made out of concrete things. General expressions in non-concrete terms are a laziness; they are talk, not art, not creation.« Chris McCabe: »Feldspar of Symbols: A Motorway Journey into the New Concrete« In: Bean, Victoria/McCabe, Chris: *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. London: Hayward Publishing 2015, S.213-217, hier S.215, Hervorhebung im Original.

111 Perloff 2021, S.10.

112 Vgl. Eugen Gomringer: »[konstellation und ideogramm]«. In: Koppermann 1974, S.93.

113 Vgl. auch Abschnitt »Ptyx« in dieser Arbeit.

114 Gerhard Rühm: »der neue textbegriff«. In: Koppermann 1974, S.93-94, hier S.94. Für Rühm unterscheidet sich als Material und Zeichen erschließende Text darüber hinaus nicht mehr zwischen Lyrik und Prosa. Vgl. Rühm 1974, S.93.

115 Schmatz 1998, S.40.

»Concrete poetry's great gift was to demonstrate the multidimensionality of language, showing us that words are more than just words«¹¹⁶, konstatiert Kenneth Goldsmith und macht auf die erneute konkret-poetische Sensibilität der künstlerisch-literarischen Produktion der Gegenwart aufmerksam. Heute sind die Materialität der digitalen Technologie und ihre Einflüsse für die Textproduktion die Komponenten, die das Interesse für *The New Concrete* erregen. Goldsmith bezeichnet diese Tendenz als »post-digital concretism«¹¹⁷ und verortet das Verhältnis zu der ursprünglichen, Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts entstandenen Kunstrichtung:

»What seemed like a marginal and boutique pursuit in the twentieth century has turned out to be prophetic in the twenty-first. Language is exploding around us in ways that the founders of the movement could never have predicted, but would be delighted by«¹¹⁸.

Goldsmith beschreibt die Wendung zum Konkreten im 21. Jahrhundert folgendermaßen:

»Concrete poems being written in the twenty-first century have all been strained through the digital – and in some ways, have reacted to it; call it post-digital concretism. Even in cases where the poems might look similar to what was done in the last century, there's something different about them that responds to the digital in the ways they're produced, constructed, or distributed. Concrete poetry in the twenty-first century always winks at its twentieth-century precursors«¹¹⁹.

Eine Verschränkung von Text und Materie auch in einem *wissenschaftlichen* Kontext wird im Rahmen des *Material Ecocriticism* ausgearbeitet. Diese Forschungsrichtung wurde von Serenella Iovino und Serpil Oppermann als eine neumaterialistische Erweiterung des interdisziplinären, sich sowohl literarischen als auch ökologischen Themen widmenden *Ecocriticism*¹²⁰ entwickelt. Die Autorinnen konturieren die Grundzüge ihres Projekts: »The

116 Kenneth Goldsmith: »Make It New: Post-Digital Concrete Poetry in the 21st Century«. In: Bean/McCabe 2015, S.9-15, hier S.15.

117 Vgl. Goldsmith 2015, S.14.

118 Goldsmith 2015, S.15.

119 Goldsmith 2015, S.14. Eine Artikulation des »post-digital concretism« lässt sich in Vispo erkennen, das jedoch vielmehr im Kontext der Visuellen Poesie zu rezipieren ist. In seinem Aufsatz »Feldspar of Symbols: A Motorway Journey into the New Concrete« erläutert Chris McCabe: »Vispo: in one sense a compaction of ›visual poetry‹, but also – more than that – a making-new for a digital age, a reclaiming of current living energies in riposte to the concrete movement. [...] In ›The Last Vispo Anthology‹, Nico Vassilakis describes the movement – if it can be called that – as ›a mongrel of visual language and lexical image on steroids... vispo is all eyes, is the delirium of alphabet shift.‹ Speed and excess are the very essence of vispo«. McCabe 2015, S.216-217.

120 Vgl. »The idea here is to couple ecocriticism's interest in revealing the bonds between text and

conceptual argument of *Material Ecocriticism* is simple in its outlines: the world's material phenomena are knots in a vast network of agencies, which can be ›read‹ and interpreted as forming narratives, stories¹²¹. Folglich wird der Fokus des *Material Ecocriticism* auf die materiellen Aspekte der Textproduktion gelenkt, wobei die *Materie* ihren Ausdruck sowohl *im* Text, aber auch *als* Text findet¹²². Diese Untrennbarkeit von Text und Materie fasst Başak Ağin in Bezug auf Iovinos und Oppermanns Konzept als *mattertext* zusammen¹²³. Von den theoretischen Positionen Donna Haraways und Karen Barads beeinflusst, argumentieren Iovino und Oppermann, dass die Textualität eine der Materie innewohnende Eigenschaft ist, wodurch »the agentic dimension of matter expresses itself«¹²⁴.

Während Iovino und Oppermann (menschliche und nicht-menschliche) Körper als Ausdruck der Lesbarkeit der Materie erfassen (»Bodies, both human and nonhuman, provide an eloquent example of the way matter can be read as a text.«¹²⁵), betrachtet Jane Bennett Texte an sich als Körper – als *special bodies*: »Texts are bodies that can light up, by rendering human perception more acute, those bodies whose favored vehicle of affectivity is less wordy: plants, animals, blades of grass, household objects, trash«¹²⁶. Es ist vor allem der

world with the insights of the new materialist wave of thought.« Serenella Iovino und Serpil Oppermann: »Stories Comes to Matter«. In: Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil (Eds.): *Material Ecocriticism*. Bloomington, IN: Indiana University Press 2014, S.1-18, hier S.2.

121 Iovino/Oppermann 2014, S.1, Hervorhebung im Original.

122 Vgl. »[A] *material* ecocriticism examines matter both *in* texts and *as* a text, trying to shed light on the way bodily natures and discursive forces *express* their interaction whether in representations or in their concrete reality.« Iovino/Oppermann 2014, S.2, Hervorhebung im Original.

123 Vgl. »[W]hat lies at the core of the material ecocritical argument is that there is an intrinsic link between the material and the textual.« Ağin, Başak: »Animated Film as an Eloquent Body: Seth Boyden's ›An Object at Rest‹ as Mattertext«. In: *Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences. Environment and Literature Special Issue*, Vol. 16, Nr. 1-2, 2018, S.27-45, hier S.28. Vgl. auch: »[M]attertext [...] emphasises the inseparability of matter and text, thereby explicating the story-telling capacities of multiple life forms and the so-called inanimate matter. From biological organisms to igneous rocks, from volcanoes to hurricanes, from bee communities to whales, from metals to lithic compositions, mattertext is everywhere.« Ağin 2018, S.30.

124 Vgl. »Material ecocriticism argues that there is an implicit textuality in the becoming of material formations, and this textuality resides in the way the agentic dimension of matter expresses itself, as well as in the way bodies emerge in the combined and simultaneous action of material dynamics and discursive practices.« Iovino/Oppermann 2014, S.6-7.

125 Iovino/Oppermann 2014, S.6. Hier lässt sich auch ein direkter Verweis auf David Abrams *more-than-human* beobachten, woran ein *more-than-text*-Begriff anschließen könnte. Iovino und Oppermann beschreiben die Bezeichnung Abrams folgendermaßen: »Abram used [more-than-human] as a way to overcome the nature-culture bifurcation, suggesting that the human world should be considered a subset of the more-than-human world, as the subset of a material collective that contains, yet exceeds, all our human designs.« Iovino/Oppermann 2014, S.16.

126 Bennett, Jane: »Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton«. In: *New Literary History*, Nr.2 (Vol.43) 2012, S.225-233, hier S.232.

lyrische Text, der diesen Zugang zu einer mehr-als-menschlichen Welt ermöglicht: »Poetry can help us feel more of the liveliness hidden in such things and reveal more of the threads of connection binding our fate to theirs«¹²⁷. Auch Roland Barthes erfasst den Text (und die Lust daran) als »die Verknüpfung von *Körper* und Sprache, nicht von Sinn und Sprache«¹²⁸.

Nicht zuletzt artikuliert das *mehr-als-* des Textes die in der etymologische Text*ur des Wortes (vor-)programmierte operative Relationalität eines Netzwerks:

»[E]tymology informs us that *text* (thus also *texture* and *textile*) derives from the Latin *textum*: a web. Which means [...] that the text has a power of attraction, that it holds all it captures in a delicate, murderous tension. [...] The web is a means, a process, a tool, not a finished work«¹²⁹.

Im Kontext des wissenschaftlichen Schreibens, entfaltet sich die Text*ur *Mehr-als-Text* als eine Figuration non-finiten Formen der Theorieproduktion. Folglich ist auch dieser – hier stattfindende – Text eine Momentaufnahme eines *Mehr-als-*, das sich immer im Prozess seiner Verwirklichung befindet.

Potentielle Poesie: *la page*

Der nächste Schritt in der Untersuchung einer Mehr-als-Text-Produktion erfolgt im Rahmen der *Potentiellen Poesie* – und genauer, in Georges Perecs Auseinandersetzung mit der (Buch-)Seite und mit dem Schreiben als raumgenerierendes Ereignis¹³⁰. In seinem kurzen Text »La page« markiert Percec den Ausgangspunkt seiner *Raum-Taxonomie* (somit beginnt der Raum mit der Seite) und aktiviert eine Vielfalt an Vorgängen und Materialitäten, die letztendlich den Raum(-Begriff) als eine Figuration unterschiedlichster Raumdynamiken entfalten. Für Percec ist der Vorgang des Schreibens ein Materialisierungsprozess. Die Entfaltung, das *Werden* des Textes ist gleichzeitig seine Fixierung, seine *Erstarrung* – »Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige«¹³¹. Jedoch ist der Text auch der Impuls, der die Bewegung im Raum der Buchseite initiiert. Eine Bewegung, die nicht zwingend als Repräsentationsverfahren figuriert: Percec thematisiert den Text als solchen – als

127 Bennett 2012, S.232.

128 Barthes, Roland: *Die Lust am Text* [Übersetzung: Traugott König]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974 [1973] (=Bibliothek Suhrkamp 378), S.98, meine Hervorhebung.

129 Dillon, Brian: *Essayism*. London: Fitzcarraldo Editions 2018, S.72, Hervorhebung im Original.

130 Vgl. Georges Percec: »La page«. In: Percec, Georges: *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée 2000 [1974] (=L'espace critique), S.19-29.

131 Percec 2000, S.21.

Material und Bewegung –, der sich mit der (zunächst leeren) Seite verbindet. Das Schreiben – sein Schreiben – definiert er als Zeichnen (»J’écris: je trace des mots sur une page.«¹³²), als Trassieren von Spuren, ähnlich wie das Erstellen einer Karte. Eine, die jedoch nur provisorisch und unvollständig ist: mit dem Fortgang des Textes verändert sich auch die Karte, die den sich veränderten Raum der Buchseite zeichnet. »So beginnt der Raum, nur mit Wörtern, mit aufs weiße Papier gebrachten Zeichen.«¹³³ Wie eine Portolankarte wird der Raum bezeichnet und benannt, gefunden und erfunden – »espace invantaire, espace inventé«¹³⁴.

Es ist bemerkenswert, dass sowohl die Autorinnen der *Potentiellen* Kartographie als auch Perec – einer der prominenteste Vertreter der *Potentiellen* Poesie – sich der sonderbaren *Snark-Karte* zuwenden: eine in Lewis Carrolls »The Hunting of the Snark« vorkommende, eine leere Fläche wiedergebende (und für alle verständliche) Karte des Ozeans¹³⁵. In »Terra Forma« figuriert zu Beginn jedes Kapitels eine *Snark-Karte*, die auf den Neuentwurf, auf die neue Verwendung der kartographischen Werkzeuge hinweist. Diese *weißen, leeren* Karten bringen nicht zuletzt eine *neue* Orientierungsweise hervor, rekonfigurieren die tradierten Repräsentationsverfahren, um sich im *Ozean der Welt* neu zurechtzufinden¹³⁶. Auch Perec platziert die *Snark-Karte* zu Beginn seines Raumprojekts¹³⁷, um somit sein Vorhaben an-

132 Perec 2000, S.21. Vgl. die Übersetzung auf Deutsch: »Ich schreibe: ich *zeichne* Wörter auf eine Seite.« Perec, Georges: *Träume von Räumen* [Übersetzung: Eugen Helmlé]. Zürich: diaphanes 2013 [1974] (=bro-schur), S.19, meine Hervorhebung.

133 Perec 2013, S.24.

134 Perec 2000, S.26.

135 Vgl. »He [the Bellman] had bought a large map representing the sea,
Without the least vestige of land:

And the crew were much pleased when they found it to be
A map they could all understand.

›What’s the good of Mercator’s North Poles and Equators,
Tropics, Zones, and Meridian Lines?‹

So the Bellman would cry: and the crew would reply,

›They are merely conventional signs!

›Other maps are such shapes, with their islands and capes!

But we’ve got our brave Captain to thank‹

(So the crew would protest) ›that he’s bought us the best—

A perfect and absolute blank!‹« Carroll, Lewis: *The Hunting of the Snark*. Altenmünster: Jazzybee Verlag [2015] S.10.

136 Vgl. »C’est cette refonte des outils qu’enregistrent les cartes ›Snark‹ placées au début de chaque chapitre. Empruntées à Lewis Carroll, elles disent l’invisible, l’irreprésentable parcours tracé sur la mer: les anciens repères sont inutiles pour partir à la ›chasse au Snark‹. Ces cartes blanches posent la question de la disparition du fond de carte et offrent un lieu où expérimenter une nouvelle façon de s’orienter sur la mer du monde.« Aït-Touati et al. 2019, S.17-18.

137 Die *Snark-Karte* kommt bei Perec jedoch stark stilisiert vor: als ein mittels einer schwarzen Linie konturiertes Quadrat, das in der französischen Ausgabe 84x84mm (vgl. Perec 2000, S.10) und in der

zudeuten: »Das Thema dieses Buches ist nicht eigentlich *die Leere*, sondern vielmehr das, *was drum herum oder darin ist* [...]. Zu Anfang allerdings ist da nicht viel: so gut wie nichts, nichts Greifbares, praktisch nur Unstoffliches: Ausdehnung, Außenwelt«¹³⁸. Mit diesem *Nichts* oder *Nicht-Viel*, welches die *Snark-Karte* trassiert, befasst sich Perec auch später in seinem Buch und setzt das Nachdenken über das Nichts Mallarmés fort, indem es in eine pragmatischere Richtung des körperlich erfahrbaren Raums lenkt:

»Wie soll man das Nichts denken, ohne daß man automatisch an etwas um dieses Nichts herum denkt, das aus ihm ein Loch macht, in das man eiligst etwas hineintun will, eine Fertigkeit, eine Funktion, ein Schicksal, einen Blick, ein Bedürfnis, einen Mangel, einen Überschuß...?«¹³⁹

Durch den und mit dem Text verortet Perec die Gegenden im Raum der Buchseite, die Anhaltspunkte einer räumlichen Orientierung, einer Richtung – auch einer Leserichtung. Aber nicht nur. Perecs Erkunden der Seite (mit dem Text) ist nicht nur eine Orientierungsübung in einem vorhandenen Raum¹⁴⁰. Vielmehr wird »der Raum [...] *als* und *im* Text erst konstruiert«¹⁴¹.

deutschen 89,5x89,5mm beträgt (vgl. Perec 2013, S.7). Die Quadratkontur, die Linie, die das Innere als Ozean markiert, verhält sich ähnlich wie die *Textlinie* Perecs – »une ligne assez strictement horizontale se dépose sur la feuille blanche« (Perec 2000, S.21). Beide Linien trassieren *den* und handeln *im* Raum der Buchseite und begegnen sich im Verfahren der Portolankarte. »Den Raum beschreiben: ihn benennen, ihn abstecken, wie jene Hersteller von Portolankarten, die die Küsten mit Hafennamen, den Namen von Kaps und kleinen Buchten vollschrieben, bis die Erde am Ende nur noch durch ein fortlaufendes Textband vom Meer getrennt war.« Perec 2013, S.24.

138 Perec 2013, S.11, meine Hervorhebung.

139 Perec 2013, S.58.

140 Eine Übung, die Kant in seinem Aufsatz »Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum« durchführt: »Bei einem beschriebenen Blatte z. E. unterscheiden wir zuerst die obere von der unteren Seite der Schrift, wir bemerken den Unterschied der vorderen und hinteren Seite, und dann sehen wir auf die Lage der Schriftzüge von der Linken gegen die Rechte oder umgekehrt. Hier ist immer eben die selbe Lage der Teile, die auf der Fläche geordnet sind, gegen einander und in allen Stücken einerlei Figur, man mag das Blatt drehen, wie man will, aber der Unterschied der Gegenden kommt bei dieser Vorstellung so sehr in Anschlag und ist mit dem Eindrucke, den der sichtbare Gegenstand macht, so genau verbunden, daß eben dieselbe Schrift, auf solche Weise gesehen, daß alles von der Rechten gegen die Linke gekehrt wird, was vorher die entgegengesetzte Gegend hielt, unkenntlich wird.« Immanuel Kant: »Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume«. In: Kant, Immanuel: *Vorkritische Schriften bis 1768*. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960 (Werke in sechs Bänden, Bd.1), S.991-1000, hier S. 995. Somit liefert Kant einen *handfesten* Beweis für die Erfahrung eines »körperlichen Raume[s]«, der Leibniz' »Gedankending« der »Analysis situs« zu widerlegen bestrebt. (Vgl. »Zum wenigsten hat es den Anschein, daß eine gewisse mathematische Disziplin, welche er [Leibniz] zum voraus Analysis situs betitelte [...], wohl niemals etwas mehr als ein Gedankending gewesen sei.« Kant 1960, S.993.

141 Vgl. Werner Jung: »Raumtext und Textraum«. In: Jung, Werner: *Raumphantasien und Phantasieräume*. Essays über Literatur und Raum. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013 (=Aisthesis Essay, Bd.40), S.40-51, hier S.41, meine Hervorhebung.

In ihrem Buch »Diagrammatic writing«¹⁴² befasst sich Johanna Drucker mit der Dynamik der Textgestaltung und deren Konsequenz für die in den einzelnen Buchseiten stattfindenden Räume. Sie thematisiert sowohl die Statik¹⁴³ als auch das Potential der *Öffnung* der Buchseite, die einerseits als eine solide, unbewegliche Fläche, die durch den Schreibprozess in Bewegung gesetzt wird und andererseits als Potentialität und Akkumulation mehrerer Möglichkeiten figuriert: »What if the spaces of the page opened to show all the alternatives and variations, sources and materials, references and combinatoric possibilities latent within it?«¹⁴⁴ Wenn die auf der Seite platzierten Worte den Raum zu definieren versuchen, ist letztendlich der Prozess des Schreibens, so Drucker, der sich als ein diskursiver und nicht als ein deklarativer Vorgang erschließt¹⁴⁵ und den Raum der Buchseite erst hervorbringt. Bei Drucker wird der *potentielle* Umgang mit Text (und Raum) zu einem Verfahren *wissenschaftlicher* Produktion erhoben. Während Perec das raumgenerierende *Potential* des Textes (und das textgenerierende *Potential* des Raums) in einem poetischen Rahmen untersucht, geht Drucker dem Erkunden des »semantic system of graphical relations [and] [t]he graphical expression of semantic relations«¹⁴⁶ nach.

Perec spricht zwei Grundsatzverfahren (und -Probleme) im textuellen Umgang mit dem leeren Raum – als dessen Modell und Platzhalter die leere Buchseite figuriert – an. Das erste Verfahren behandelt die weiße Seite als ein durch den Text zu bewohnendes, zu besetzendes und anzueignendes Territorium, während im Rahmen des zweiten, der Text das Weiß des leeren Raums hervorbringt.¹⁴⁷ Die Behandlung des leeren (oder unbekanntes) Raums als ein zu besetzendes und zu besitzendes Territorium, was sich als ein ausschlaggebendes Merkmal des kolonialistischen Umgangs mit Raum erschließt, findet ihre *textuellen* Anfänge in den Ursprüngen der Kartographie¹⁴⁸. Die Beunruhigung, die den leeren Raum (die

142 Vgl. Drucker, Johanna: *Diagrammatic writing*. Eindhoven: Onomatopée 2013 (= Onomatopée 97, Cabinet Project). Drucker beschreibt ihr Projekt als »[...] a book that is as close as possible to being entirely about itself«. Drucker 2013, S.32. Für den Hinweis auf Johanna Druckers Arbeit danke ich Thomas Ballhausen.

143 Vgl. »The space of an apparently static page is a scene of vectors and forces. Stasis is the illusory effect of choices that bring the elements into balance.« Drucker 2013, S.4.

144 Drucker 2013, S.24.

145 Vgl. »The first words placed define the space. [...] Yet, the very writing makes [this] assertion into a different argument entirely, one that is discursive rather than declarative.« Drucker 2013, S.3.

146 Vgl. Drucker 2013, o.S.

147 Vgl. einerseits »J'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.« und andererseits »Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le seins: discontinuité, passages, transitions).« Perec 2000, S.23, Hervorhebung im Original.

148 Unbekannte, noch nicht vermessene Räume wurden als »Hic sunt dracones« bezeichnet. Eine produktive Annäherung an unbekanntes Territorien wird im gleichnamigen lyrischen Text von

leere Stelle, die leere Seite) verursacht, wird auch von Johanna Drucker hervorgehoben: »(The nothing that is here produces a certain anxiety, questions about what could, should, might be present. Expectations abound. We are caught up short by the blank space [...])«¹⁴⁹.

Die andere von Perec evozierte Erfahrung des Schreibens betrifft das *Hervorbringen* von leeren Räumen (auf dem Territorium der Buchseite) durch die Materialität und Bewegung des Textes. Hier schließt Perec an Mallarmés Umgang mit der weißen Seite an – »[d]as Papier schaltet sich jedesmal dazwischen«¹⁵⁰ – das *Weiß* wird nicht als Gestaltungselement, sondern »nachgestalterisch«¹⁵¹, als konstitutiver Teil des Gedicht, des Textes aktiviert: Nicht zuletzt auch zeitlich: Das *Weiß* gibt die Geschwindigkeit, das Tempo des Textes vor¹⁵² – auch die Kontinuität der Lektüre, die sich unabhängig von den Umrissen der Seite entfaltet¹⁵³.

Perec vermisst die Fläche des Papierblatts A4, das 623,7cm² beträgt. Dies ist also ein endlicher Raum – »[t]he space of a page is finite«¹⁵⁴, konstatiert auch Johanna Drucker. Der endliche Raum des Blatts Papier, der sich in die (mögliche) Unendlichkeit des Gedichts, des Textes »dazwischenschaltet«¹⁵⁵. Das sind die Grenzen, die Zwänge? – *contraintes* – des Ortes, in dem der Text *passiert*. Die *contrainte* ist ein ästhetisches Mittel, welches im Rahmen der Oulipo-Gruppe¹⁵⁶ als Verfahren experimenteller literarischer Produktion angewendet wurde. *Oulipo* konfrontiert tradierte Herstellungs- und Interpretationskriterien der Dichtung mit den materiellen Bedingungen ihrer Produktion. Ferdinand Schmatz fasst die Dichtungscharakteristika der Gruppe zusammen:

Thomas Ballhausen herausgearbeitet: »Worte passieren vermeintlich wie von selbst, aber unter jedem Schritt gestaltet sich der Raum, immer schon ein Neuland. Die sich ausbreitende Leere verlangt nach Aufzeichnungen, nach dem Anlegen von Skizzen, dem Verschwimmen zwischen Schrift und Zeichnung.« Vgl. Thomas Ballhausen: »Hic sunt dracones«. In: Peytchinska / Ballhausen 2018, S.179-187, hier S.182.

149 Drucker 2013, S.10, Hervorhebung im Original.

150 Mallarmé 1995, S.51.

151 Mallarmé 1995, S.51, meine Hervorhebung.

152 Vgl. Abschnitt »Ptyx« in dieser Arbeit, sowie Mallarmé 1995, S.51.

153 Vgl. »Continuous reading and discontinuous reading occur in the same text spaces.« Drucker 2013, S.7.

154 Drucker 2013, S.11. Drucker präzisiert: »A distinction between practical finitude and conceptual or theoretical infinitude should be kept in mind. But for the purposes of legibility and basic functionality, the physical, literal page is finite.« Drucker 2013, S.11.

155 Vgl. Mallarmé 1995, S.51.

156 Oulipo ist das Akronym für »Ouvroir de Littérature Potentielle« – eine bis heute wirkende Künstler*innen-Gruppe, die 1960 von Raymond Queneau und François Le Lionnais gegründet wurde. Ihre Experimente befassen sich nicht zuletzt mit wissenschaftlichen Inhalten – der Mathematik, zum Beispiel – die als »Regel und Material« ihrer Dichtung fungieren. Vgl. Schmatz 1998, S.48. Zur Gründung der Oulipo-Gruppe vgl. Terry, Philip (Hg.): *The Penguin Book of Oulipo; Queneau, Perec, Calvino and the Adventure of Form*. London: Penguin Modern Classics 2019, S.xvii.

»Sie schreiben jene Poetik, die sich unter dem Dreigestirn von ›Regel – Intuition – Material‹ bewegt, und versuchen zumindest, einen anderen, vom Rande hereinbrechenden Dichtungsbegriff dem mächtigen der in der Mitte thronenden Erzähl- und Beschreibungsliteratur entgegenzustellen. Dabei nimmt je nach Arbeitsschritt eine der drei Ebenen den Vorrang gegenüber den beiden anderen ein: Rahmensetzung, Begrenzung des Materials, Versuch von Systematik, zyklische oder enzyklopädische Ausrichtung, sprachimmanente Verfahren einer sich im entstehenden Werk mitentwickelnden oder mitschreibenden Poetik [...] sollen nicht nur die Form dieser Dichtung, sondern auch den Inhalt auf sich gegenseitig dynamisierende Weise bestimmen.«¹⁵⁷

Regel, Intuition und Material sind die Instanzen, welche die Dynamik der *contrainte*¹⁵⁸ als ästhetisches – als *konkretes* – Verfahren am besten zu beschreiben vermögen. Von Heiner Boehncke und Bernd Kuhne als »Formzwang«¹⁵⁹ übersetzt, artikuliert die Methode die Reduktion auf vorgegebene Parameter, welche die Spiel- und Schreibregel der Produktion literarischer Texte (mit-)bestimmen. »[Daß] die Selbstreflexion des eingeschränkten Materials mitinszeniert wird, deutet auf die ästhetische Funktion des Formzwangs«, erläutern die Autoren. Somit wird die »Wahl der Erschwernis [zum] untrennbare[n] Teil des Schreibprozesses«¹⁶⁰ erhoben. Eine besondere Form der *contrainte* manifestiert sich in der Figur von Lukrez' *clinamen*: »For Oulipo, [the clinamen] represents a moment when a particular constraint is broken, usually for aesthetic reasons«¹⁶¹.

157 Schmatz 1998, S.48.

158 Vgl. »The most common description of Oulipo is that it explores constraint-based writing methods. [...] Thus Roubaud writes: ›The aim of Oulipo is to invent (or reinvent) constraints of a formal nature (contraintes) and propose them to enthusiasts interested in composing literature.‹ The word ›constraint‹, however, while it is hard to find a better single-word substitute, is arguably inadequate to bear the weight of the variety of techniques and approaches explored by Oulipo. [...] Hidden behind the word ›constraint‹ three principal methods stand out: (i) strict constraints, such as writing without the letter ›e‹, as in Perec's novel *La Disparition* (*A Void*) [...]; (ii) what Oulipo refer to as ›combinatorial literature‹, as in Raymond Queneau's *Cent mille milliards de poèmes* (*A Hundred Thousand Billion Poems*); and (iii) techniques of transforming or ›translating‹ existing texts, such as their famous N+7 method, where all nouns are changed by going on seven places in a dictionary: ›To be, or not to be, that is the quiche.‹« Terry 2019, S.xix, Hervorhebung im Original.

159 Vgl. »Wir übersetzen [contrainte] mit »Formzwang«, wobei stets zu bedenken ist, daß diese Beschränkung freiwillig erfolgt, daß die Wahl der Erschwernis untrennbarer Teil des Schreibprozesses ist.« Boehncke, Heiner/Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: manholt, 1993, S.9.

160 Boehncke/Kuhne 1993, S.9.

161 Terry 2019, S.xxv. Als Beispiel führt Terry die Struktur von Perecs »Das Leben Gebrauchsanweisungen« an: »In Perec's *Life A User's Manual* each chapter describes one of the visible spaces in a building with 100 such spaces, but the novel contains only 99 chapters. Perec's missing chapter is the clinamen.« Terry 2019, S.xxv, Hervorhebung im Original.

Das von Perec in »La page« untersuchte Räumliche findet im ästhetischen Verfahren der *contrainte* seine *konkrete* Artikulation. Die Materialität und Regel(-mäßigkeit) der Buchseite wird als Voraussetzung, als Methode für die Aktivierung der Text*ur, die als poröser *Hautraum* den Text im Raum und den Raum im Text als Sinn und Ereignis *in* und *mit* der Welt erfasst.

10. Hautraum: statt Conclusio. Oder Raum-werden-mit-mehr-als-Text

Der Weg der Figur des Theoretischen Tiers entlang der Tierlinie findet seine Fortsetzung im Aktionsfeld der Figurationen *Raum-werden-mit-* und *Mehr-als-Text*. Zu Beginn dieses Wegs wurde eine Lesart von *Theorie* argumentiert, die nicht *nur* als eine abstrakte und subjektbezogene Denk- und Erkenntnistätigkeit aufzufassen ist. Die von Pierre Hadot vorgeschlagene Interpretation von $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ als *théorétique* – eine sich der Welt zuwendende Lebenspraxis der griechischen Antike – wurde entlang der Arbeit in die weiteren Argumentationen des Theoretischen hineingeflochten. Darüber hinaus wurden materielle Aspekte der Theorieproduktion angesprochen, die in gegenwärtigen (bzw. in der Gegenwart wirkenden) materialistischen Auffassungen von Wissensproduktion präsent sind (z. B. Karen Barads materiell-diskursive Forschungspraxis, Michel Serres' *code-matter*). In diesem Zusammenhang ist es anzumerken, dass beide theoretischen Ansätze auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beruhen: Ihre jeweiligen Materie-Interpretationen wurden als Methodologie der geisteswissenschaftlichen Forschungsverfahren modifiziert.

Dass Objekte, Dinge, Gegenstände, Artefakte auf unterschiedliche Weise die Erkenntnisproduktion beeinflussen können, lässt sich auch mittels einer weiteren Beobachtung hervorheben, die auf die etymologische Textur von *episteme* zurückzuführen ist. Eine besondere Aufmerksamkeit bekommt die in Kafkas Erzählung vorkommende Ding-Figur *Odradek*. Dadurch wurde die Wirkmacht literarischer Figuren als selbstständig operierende Aktanten aktiviert und argumentiert: Es wurde nicht eine literaturwissenschaftliche Analyse durchgeführt, sondern eine im Rahmen eines neumaterialistischen Verständnisses situierte Lesart angeboten. Die Momente des Literarischen, des Fantastischen wurden als weitere Möglichkeiten der operativen Fähigkeit solcher Figuren betrachtet. Diese Merkmale wurden im Rahmen der Forschungspraxis der Figuration aufgefasst. Vor allem in der Arbeit neumaterialistischer feministischer Theoretiker*innen präsent, ermöglichen Figurationen einen *neuen* Umgang mit Kritik als auch Strategien, welche nicht nur Ziel und Gegenstand der Forschung berücksichtigen, sondern auch die Wege dahin, die Methoden und Prozesse als unauflösliche Teile der wissenschaftlichen Produktion thematisieren. Nicht zuletzt berücksichtigt diese Methodologie materielle Aspekte der Forschung im Gegensatz zu einer abstrakten Auffassung der Erkenntnisarbeit. Auch das Fabulative wurde im Rahmen der Figuration-Methodologie als ein konstitutiver Bestandteil der wissenschaftlichen Theorieproduktion und als eine Erweiterung deren Potentials berücksichtigt. Diese Eigenschaften fließen direkt und konkret auch in die Textproduktion ein – wie das Beispiel von Barads diffraktive Methode, die in den Texten nicht nur beschreiben, sondern auch *konkret* durchgeführt wird, illustriert.

Als Beispiele eines Denkens mit Figuren wurden des Weiteren die einflussreichen Begriffspersonen von Deleuze und Guattari berücksichtigt. Als entscheidender Einfluss für die Komposition der Figur des Theoretischen Tiers wurden jedoch die Figuren Michel Serres' fokussiert – insbesondere ihre Fähigkeit, beim Erkunden des Unbekannten als Singularitäten zu agieren und somit Forschungsfragen zu *konkretisieren*. Eine besondere Aufmerksamkeit wurde Tieren als Figuren, – als Figurationen aktivierende Operatoren – geschenkt: Erstens destabilisieren sie eine anthropozentrische, subjektorientierte Erkenntnisposition und zweitens – nicht zuletzt im Rahmen des Fabulativen –, entfalten und erweitern sie Forschungsmöglichkeiten, die im Rahmen des Nur-Menschlichen nicht möglich sind. Diese Operativitätserweiterung wurde besonders im Umgang mit Raum berücksichtigt, indem nicht von einem einheitlichen, sich nach den Gesetzen der Zentralperspektive richtenden, phänomenologischen Raumbegriff ausgegangen wurde. Vielmehr wurden Raum-Vielheiten aktiviert, die sich entlang der Argumentation und der (sich auf den *konkreten* DIN-A4-Seiten entfaltenden) Arbeit *räumten*.

In diesem Zusammenhang wurden die Un*sichtbaren Figuren als theoretische Figurationen nicht-*nur*-menschlicher Praxis der Wissensproduktion vorgeschlagen, womit auch der Argumentationsweg der Theoretischen Tiere vorbereitet wurde. Als Beispiel eines Theoretischen Tiers wurde *Ptyx* angeführt: ein Mallaramésches *objet pur*, ein Wort-Tier, welches durch seine Abwesenheit – und folglich Unsichtbarkeit – eine andere Ordnung des Sichtbaren, des Erkennbaren und somit des Theoretischen hervorbringt. (Das begriffliche Konturieren der Figur des Theoretischen Tiers ist jedoch nicht das Ende der in der Arbeit argumentierten theoretischen Figuration: Eine mögliche Fortsetzung der figuralen Erkenntnisproduktion könnte in den Un*denkbaren Figuren eine Erweiterung finden – Figuren, die womöglich nicht mit anderen textuellen und räumlichen Verfahren operieren würden, sondern auch mit solchen argumentierbar wären.)

Anschließend wurden zwei Figurationen – *Raum-werden-mit-* und *Mehr-als-Text* eingeführt, welche als Aktionsfelder der Theoretischen Tiere entfaltet wurden. Durch sie wurde die Inter- und Intraaktion von Text und Raum als ein Verfahren wissenschaftlicher Textproduktion argumentiert. Dabei wurde Raum nicht als ein Begriff, der eine (zusammenfassende) Raumentität beschreibt, berücksichtigt, sondern (anhand der Figur und Figuration der Landschaft) als ein *Raum-werden-mit-*, als eine sich im Prozess des sich Räumens hervortretende Vielheit akzentuiert. In der ausführlichen Analyse des Projekts »Terra Forma« (das sich mit Aufzeichnungsmodellen topographischer Vielheiten befasst, welche tradierte Repräsentationsverfahren eines statischen und vorgegebenen Raums infrage stellen), tritt dieses *sich Räumen* auf zweifache Weise hervor: durch die inhaltliche Beschreibung des Projekts (repräsentativ) und gleichzeitig *im Prozess* dieser Beschreibung (konkret). Das im Projekt »Terra Forma« thematisierte wechselseitige Komponieren von Raum und Karte/

Text wurde im Rahmen der Figuration *Mehr-als-Text* in den Poetiken der Potentiellen und Konkreten Dichtung weiterverfolgt, um in die Performativität und Materialität der (nicht zuletzt durch den Text hervorgebrachten) *weißen* Seite zu münden.

Der ästhetische Umgang mit Text und Raum im Rahmen der Konkreten Poesie ist der Ausgangspunkt der hier stattfindenden Argumentation, die das Berücksichtigen *konkreter* Aspekte für die wissenschaftliche Textproduktion als konstitutiven Teil des Forschungsablaufs hervorhebt. In diesem Zusammenhang wird der Schreibprozess nicht nur als ein Repräsentationsverfahren der Wiedergabe von Konzepten, sondern als ein aktiver Vorgang argumentiert, der im *konkreten* Raum des DIN-A4-Blatts (bzw. der Buchseite) stattfindet. Gerade *durch* den und *mit* diesem Raum wird der Text hervorgebracht. Genauer: Text und Raum im Rahmen einer *konkreten* Praxis wissenschaftlicher Forschung sind miteinander verschränkt – sie bringen sich wechselseitig hervor.

Diese Argumentation könnte sowohl durch künstlerische als auch durch wissenschaftliche Diskurse und Experimente (nicht zuletzt im Rahmen interdisziplinärer Kollaborationen) fortgesetzt werden. Einerseits ist die Arbeit an alternativen, mit künstlerischen Mitteln generierten Text-Artikulationen zu verfolgen, in deren Prozess, und gemeinsam mit einem raumsensibilisierten Umgang mit unterschiedlichen Formaten (im Bereich der Druckmedien als auch des Digitalen), weitere Erkenntnisse über die Verschränkung von Text und Raum erbracht werden könnten. Andererseits wäre der gegenwärtig relevante Fokus auf das digitale Konkrete, der Ausgangspunkt einer Untersuchung, die vielmehr in Bezug auf *Raum* und weniger in Bezug auf *Bild* entfaltet werden könnte: Was ist das digital Räumliche hinsichtlich der *fließenden* Textualität eines Hypertextes?

Eine Argumentationsrichtung könnte in körperlich erfahrbaren Räumen weiterverfolgt werden – Ausstellungsräumen, öffentlichen und szenischen Räumen – worin die Textmaterialität in einem körpersituieren (*embedded and embodied*) aber auch in einem körperüberschreitenden Kontext aufzufassen wäre.

Im Laufe der Arbeit hat sich die Auseinandersetzung mit dem leeren Raum der weißen Seite als eine Problematik artikuliert, die im Rahmen eines postkolonialistischen Diskurses weiterverfolgt werden müsste: Lässt sich das (Be-)Schreiben leerer Räume von einer Geste der Inbesitznahme in ein Verfahren des Hervorbringens leerer Räume – und zwar auf eine produktive Weise – neu denken?

Die Porosität der durch den Text hervorgebrachten und durch die Figur des Theoretischen Tiers aktivierten weißen Stellen im Raum werden von der Figuration *Hautraum* artikuliert. Das Theoretische Tier fügt die weißen Stellen – sich als eine Verschiebung einschleichend

– in die hier stattfindende Arbeit ein. Es bringt den kaum wahrnehmbare Riss in der Norm der wissenschaftlichen Argumentation im Norm-Weiß des Papierblatts hervor. Der Hautraum, wie das Theoretische Tier, das *hier* und *da* gleichzeitig sein kann, verbindet *Text* und *Welt*. Diese poröse Membran fasst einerseits den Text als »die mit Haut bedeckte Sprache«¹ auf und anderseits den Raum als »eine lebende Haut [...], die Informationen aufnimmt, sie speichert, verarbeitet, um sie weiterzugeben«²: »thought [...] *spaces itself* out in the world«³.

Die Textproduktion als konkrete theoretische Praxis *räumt sich* über das Papierblatt hinaus. Der Hautraum ist die Figuration des *weltwärts* gerichteten Textes.

1 Barthes 1974, S.97.

2 Vilém Flusser: »Räume«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2006 (=stw 1800), S.274-285, hier S.283.

3 Glissant, Édouard: *Poetics of Relation* [Übersetzung: Betsy Wing]. Ann Arbor: University of Michigan Press 1997 [1990], S.1, meine Hervorhebung.

11. Literatur- und Quellenverzeichnis

Bücher und Artikel:

Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books Editions 1997.

Ağın, Başak: »Animated Film as an Eloquent Body: Seth Boyden's »An Object at Rest« as Matteredtext«. In: *Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences. Environment and Literature Special Issue*, Nr.1-2 (Vol.16) 2018, S.27-45.

Agostini, Giulia (Hg.): *Mallarmé. Begegnungen zwischen Literatur, Philosophie, Musik und den Künsten*. Wien: Passagen Verlag 2019.

Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.

Aït-Touati, Frédérique / Arènes, Alexandra / Grégoire, Axelle: *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Paris: Éditions B42 2019.

Aït-Touati, Frédérique / Arènes, Alexandra / Grégoire, Axelle: *Terra Forma: A Book of Speculative Maps* [Übersetzung: Amanda DeMarco]. Cambridge, MA: The MIT Press 2022.

Althaus, Karin: *Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechniken*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2008.

Anzaldúa, Gloria: *Borderlands: The new Mestiza/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books 1987.

Balke, Friedrich / Engelmeier, Hanna: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018 (=Medien und Mimesis, Bd.1).

Ballhausen, Thomas: »L'Abécédaire de Gilles Deleuze von Claire Parnet, Pierre-André Boutang und Michael Pamart«. In: *Medienimpulse*, Nr.1 (Jg.50) 2012, <https://doi.org/10.21243/mi-01-12-20>.

Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Nr.3 (Vol.28) 2003, S.801-831.

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press 2007.

Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* [Übersetzung: Jürgen Schröder]. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012a (=edition unseld 45).

Barad, Karen: »Nature's Queer Performativity«. In: *Kvinder, Køn & Forskning*, Nr.1-2 (-) 2012b, S.25-53.

Barad, Karen: »Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Ge-

- wicht« [Übersetzung: Jennifer Sophia Theodor]. In: Bath, Corinna /Meißner, Hanna /Trinkaus, Stephan /Völker, Susanne (Hg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Münster: Lit Verlag 2013, S.27-67.
- Barad, Karen: »On Touching – The Inhuman That Therefore I Am« (v1.1). In: Witzgall, Susanne /Stakemeier, Kerstin (Eds.): *Power of Material/Politics of Materiality*. Zürich: diaphanes 2014a (=Publication series of the cx centre for interdisciplinary studies at academy of Fine Arts Munich), S.153-164.
- Barad, Karen: »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart«. In: *Parallax* Nr.3 (Vol.20) 2014b, S.168-187.
- Barad, Karen: *Verschränkungen* [Übersetzung: Jennifer Sophia Theodor]. Berlin: Merve Verlag 2015a (=Internationaler Merve Diskurs 409).
- Barad, Karen: »Die queere Performativität der Natur«. In: Riechelmann, Cord /Oetker, Brigitte (Hg.): *Toward an Aesthetics of Living Beings/Zu einer Ästhetik des Lebendigen*. Berlin: Sternberg Press 2015b (=Jahrbuch für Kunst, Jahresring 62), S.262-276.
- Barad, Karen: »No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime-mattering«. In: Tsing, Anna /Swanson, Heather /Gan, Elaine /Burbant, Nils (Eds.): *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, S.G103-120.
- Barad, Karen /Gandorfer, Daniela: »Political Desirings: Yearnings for Mattering (,) Differently«. In: *Theory & Event. Special Issue – Matterphorical*, Nr.1 (Vol.24) 2021, S.14-66.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text* [Übersetzung: Traugott König]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974 [1973] (=Bibliothek Suhrkamp 378).
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010.
- Bennett, Jane: »Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton«. In: *New Literary History*, Nr.2 (Vol.43) 2012, S.225-233.
- Bennett, Jane: »The Shapes of Odradek and the Edges of Perception« in: Klingan, Karin /Sepahvand, Ashkan /Rosol, Christoph /Scherer, Bernd M. (Eds.): *Textures of the Anthropocene: Vapor*. Cambridge MA: The MIT Press, 2015, S.13-28.
- Bennett, Jane: *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* [Übersetzung: Max Henninger]. Berlin: Matthes & Seitz 2020 [2010].
- Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1969 (=rde 320).
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999 (=re 55626).
- Berger, John: *About Looking*. London: Bloomsbury 1980.
- Bergemann, Ulrike /Hanke, Christine: »Boundary Objects, Boundary Media. Von Grenzob-

- jekten und Medien bei Susan Leigh Star und James R. Griesemer«. In: Star, Susan Leigh: *Grenzobjekte und Medienforschung*. Herausgegeben von Sebastian Gießmann und Nadine Taha. Bielefeld: transcript 2017 (=Locating media/Situierte Medien), S.219-245.
- Blanchot, Maurice: *Der literarische Raum* [Übersetzung: Marco Gutjahr und Jonas Hock]. Zürich: diaphanes 2012a [2007] (=transpositionen).
- Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard 2012b [1959], (=collection folio / essais).
- Boehncke, Heiner/Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: manholt 1993.
- Bonnefoy, Yves: *La Hantise du Ptyx. Un essai de critique en rêve*. Bordeaux: William Blake & Co. Edit. 2003.
- Borges, Jorge Luis: *Die Anthologien*. Jorge Luis Borges: Gesammelte Werke [Übersetzung: Gisbert Haefs, Maria Bamberg, Ulla de Herrera und Edith Aron]. München: Carl Hanser Verlag 1993 [1974].
- Borges, Jorge Luis/Manguel, Alberto: *Im Labyrinth* [Übersetzung: Karl August Horst, Gisbert Haefs, Curt Meyer-Clason, Chris Hirte]. München: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (=50632).
- Braidotti, Rosi: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity 2002.
- Braidotti Rosi: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press 2011a (=Gender and Culture).
- Braidotti, Rosi: *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press 2011b (=Gender and Culture).
- Braidotti, Rosi: *The Posthuman*. Cambridge: Polity 2013.
- Braidotti, Rosi: *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity 2019a.
- Braidotti, Rosi: »A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities«. In: *Theory, Culture & Society, Special Issue: Transversal Posthumanities* Iss.6 (Vol.36) 2019b, S.31-61.
- Braidotti, Rosi/Hlavajova, Maria (Eds.): *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury 2018.
- Brillouin, Léon: *Science and Information Theory*. Mineola, NY: Dover Publications 2013 [1956].
- Careri, Francesco: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Ames, IA: Culicidae Architectural Press 2017 [2002].
- Carroll, Lewis: *The Hunting of the Snark*. Altenmünster: Jazzybee Verlag [2015].
- Chan, Paul/Fletcher, Richard/Marta, Karen (Eds.): *Hippias Minor or the Art of Cunning. A new translation of Plato's most controversial dialogue* [Übersetzung: Sarah Ruden]. New York: Badlands Unlimited & Athens: DESTE 2015.
- Chlebnikov, Velimir: *Werke 1, Poesie* [Übersetzung: Hans Christoph Buch]. Hamburg: Rowolt 1972 (=dnb 8).

- Citton, Yves: »Überlebensaxiome für eine politische Rhythmoanalyse« [Übersetzung: Deborah Müller]. In: *Artist Network Theory* Nr.1-2 (o. Jg.) 2020, S.17-23.
- Clark, William R.: »Principles of Landscape Ecology«. In: *Nature Education Knowledge* Nr.10 (Vol.3) 2010: <https://www.nature.com/scitable/knowledge/library/principles-of-landscape-ecology-13260702/>
- Coccia, Emanuele: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen* [Übersetzung: Elsbeth Ranke]. München: Carl Hanser Verlag 2018.
- Cresswell, Tim: *Place: An Introduction*, Second Edition. Hoboken NJ: Wiley & Sons 2015.
- Deleuze, Gilles: *Negotiations 1972-1990* [Übersetzung: Martin Joughin]. New York: Columbia University Press 1995 [1990].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kafka: Für eine kleine Literatur* [Übersetzung: Burkhardt Kroeber]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1976 [1975] (= es 807).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Was ist Philosophie?* [Übersetzung: Bernd Schwibs und Joseph Vogl] Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996 [1991].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* [Übersetzung: Brian Massumi]. Minneapolis: University of Minnesota Press 2020 [1980].
- Deleuze, Gilles/Parnet, Claire: *Dialogues*. Paris: Flammarion 1996 (=Champs essais).
- Dempster, Beth: »Sympoietic and autopoietic systems: A new distinction for self-organizing systems«. Paper presented at World Congress of the Systems Sciences and ISSS, Toronto, July 16-22, 2000, <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.621.9187&rep=rep1&type=pdf>.
- Derrida, Jacques: *The Animal That Therefore I Am* [Übersetzung: David Wills]. New York: Fordham University Press 2008 [2006] (=Perspectives in Continental Philosophy).
- Despret, Vinciane: *Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen?* [Übersetzung: Lena Völkening]. Münster: Unrast 2019 [2012].
- Diewald, Gabriele/Steinhauer, Anja: *Handbuch geschlechtergerechte Sprache*. Berlin: Dudenverlag 2020.
- Dillon, Brian: *Essayism*. London: Fitzcarraldo Editions 2018.
- Dolphijn, Rick/van der Tuin, Iris: *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press 2012.
- Drucker, Johanna: *Diagrammatic writing*. Eindhoven: Onomatopée 2013 (= Onomatopée 97, Cabinet Project).
- Dünne, Jörg: »Die Unheimlichkeit des Mapping«. In: Picker, Marion/Maleval, Véronique/Gabaude, Florent (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*. Bielefeld: transcript 2013 (=Kultur und Medientheorie), S.221-240.
- Erickson, Ruth: »on The Otolith Group, The Radiant (2012)«, in: Scott, Emily Eliza / Swenson, Kristen (Eds.): *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*. Oakland: University of

- California Press, 2015, S.67-69.
- Ettlin, Annick: »Le sublime inlisible: ›Ses pure ongles...‹ de Mallarmé«. In: *Academia*
https://www.academia.edu/18014300/Le_Sublime_Illisible_Ses_purs_ongles_de_Mallarm%C3%A9.
- Vilém Flusser: »Räume«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2006 (=stw 1800), S.274-285.
- de Fontenay, Élisabeth: *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard 1998 (=Histoire de la Pensée) Kindle-Version.
- de Fontenay, Élisabeth: *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*. Paris: Éditions Albin Michel 2008 (=Collection biblio essais 32944).
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge* [Übersetzung: Ulrich Köppen]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1971 [1966] (=stw 96).
- Garnier, Pierre: »Poésie concrète et spatiale«. In: *Communication & Langages*, Nr.5 (-) 1970, S.13-25.
- Geerts, Evelien/ van der Tuin, Iris: »Diffraction & Reading Diffractively«. In: *Matter: Journal of New Materialist Research*, Nr.1 (Vol.2) 2021, S.173-175.
- Gennette, Gérard: *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil 1966 (=Tel Quel).
- Glissant, Édouard: *Poetics of Relation* [Übersetzung: Betsy Wing]. Ann Arbor: University of Michigan Press 1997 [1990].
- Goldsmith, Kenneth: »Make It New: Post-Digital Concrete Poetry in the 21st Century«. In: Bean, Victoria/McCabe, Chris: *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. London: Hayward Publishing 2015, S.9-15.
- Gomringer, Eugen: »[konstellation und ideogramm]«. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974 (=dtv; Wissenschaftliche Reihe 4266).
- Gomringer, Eugen: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997*. Wien: Edition Splitter 1997.
- Hadot, Pierre: *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Paris: Éditions Gallimard 1995 (=folio essais 280).
- Hadot, Pierre: *Wege zur Weisheit – oder was lehrt uns die antike Philosophie?* [Übersetzung: Heiko Pollmeier] Frankfurt a.M.: Eichborn.Berlin 1999.
- Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991.
- Haraway, Donna: *How Like a Leaf. An Interview with Thyrsa Nichols Goodeve*. New York: Routledge 2000.
- Haraway, Donna: *The Haraway Reader*. New York: Routledge 2004.

- Haraway, Donna J.: *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008 (=Posthumanities, Vol.3).
- Haraway, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften« (Auszug) [Übersetzung: Fred Wolf]. In: Bergmann, Franziska/Schlößer, Franziska/Schreck, Bettina (Hg.): *Gender Studies*. Bielefeld: transcript 2012 (=Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften/Bd.2), S.247-260.
- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016 (=Experimental Futures: Technological Lives, Scientific Arts, Anthropological Voices).
- Haraway, Donna J./Goodeve, Thyrsa: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse*. New York: Routledge 2018 [1997].
- Harrasser, Karin: »Donna Haraway: Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration«. In: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer 2011, S.580-594.
- Hassauer, Friederike: *Textverluste. Eine Streitschrift*. München: Wilhelm Fink Verlag 1992.
- Heuser, Marie-Luise: »Die Anfänge der Topologie in Mathematik und Naturphilosophie«. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2007 (=Kultur- und Medienwissenschaften), S.183-200.
- Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2021.
- Ingold, Tim: *Lines. A Brief History*. London: Routledge Classics 2016.
- Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil (Eds.): *Material Ecocriticism*. Bloomington, IN: Indiana University Press 2014.
- Juelskjær, Malou/Plauborg, Helle/Adrian, Stine W. (Eds.): *Dialogues on Agential Realism: Engaging in Worldings through Research Practice*. New York: Routledge 2020.
- Jullien, François: *Von Landschaft leben oder das Ungedachte der Vernunft* [Übersetzung: Erwin Landrichter]. Berlin: Matthes & Setz 2016 [2014].
- Jung, Werner: *Raumphantasien und Phantasieräume. Essays über Literatur und Raum*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013 (=Aisthesis Essay, Bd.40).
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002 (=Franz Kafka, Schriften Tagebücher, Kritische Ausgabe).
- Kaiser, Birgit Mara/Thiele, Kathrin (Eds.): *Diffractioned Worlds – Diffractive Readings. Onto-Epistemologies and the Critical Humanities*. New York: Routledge 2018.
- Kant, Immanuel: *Vorkritische Schriften bis 1768*. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960 (Werke in sechs Bänden, Bd.1).
- Kirchner, Andreas: »»Alles strebt nach Theorie«. Bemerkungen zu Plotins Konzept der

- Theoria«. In: Jürgasch, Thomas/Keiling, Tobias (Hg.): *Anthropologie der Theorie*. Tübingen: Mohr Siebeck 2017, S.65-97.
- Kohn, Eduardo: *How Forests Think*. University of California Press 2013.
- Kolhoff-Kahl, Iris (Hg.): *Odradek. Fetzen, Fussel, Fitzen*. Baden-Baden: Textum Verlag 2020.
- Langenscheidt-Redaktion (Hg.): *Taschenwörterbuch Altgriechisch*. Berlin: Langenscheidt 2007.
- Lewis, Tyson E./Owen, James: »Posthuman Phenomenologies: Performance Philosophy, Non-Human Animals, and the Landscape«. In: *Qualitative Inquiry* Iss.5 (Vol.26) 2020, S.472-478.
- Lorde, Audre: *Sister Outsider*. Berkeley: Crossing Press 1984.
- Lukrez: *Über die Natur der Dinge* [Übersetzung und Kommentar: Klaus Binder]. Berlin: Galiani 2015.
- Lütticken, Sven: »Apokalypse (Not) Now«. In: *The Nordic Journal of Aesthetics* No.49-50 (-) 2015, S.39-61.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945 (=Bibliothèque de la Pléiade).
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance complète 1862-1971. Lettres sur la poésie* [Herausgegeben und Kommentiert von Bertrand Marchal]. Paris: Gallimard 1995a (=collection folio classique).
- Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard/Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall* [Übersetzung: Wilhelm Richard Berger, Gestaltung: Klaus Detjen]. Göttingen: Steidl Verlag 1995b (=Typographische Bibliothek, Bd.2).
- Mallarmé, Stéphane: *Kritische Schriften* [Übersetzung: Gerhard Goebel, Christine Le Gal]. Gerlingen: Schneider 1998.
- Manchev, Boyan: *The New Athanor. Prolegomena to Philosophical Fantastic*. Sofia: Metheor 2019.
- Massey, Doreen: *for space*. London: SAGE Publications 2005.
- Massey, Doreen: »Landscape as a Provocation. Reflections on Moving Mountains«. In: *Journal of Material Culture*, Iss.1-2 (Vol.11) 2006, S.33-48.
- Mathews, Andrew S.: »Ghostly Forms and Forest Histories«. In: Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Burbant, Nils (Eds.): *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, S.G145-156.
- Maupassant, Guy de: *Le Horla. Préface, Commentaires et Notes de Philippe Bonnefis*. Paris: Librairie Général Française 1984.
- Chris McCabe: »Feldspar of Symbols: A Motorway Journey into the New Concrete« In: Bean, Victoria/McCabe, Chris: *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. Lon-

- don: Hayward Publishing 2015, S.213-217.
- Meillassoux, Quentin: *Die Zahl und die Sirene. Eine Entschlüsselung von Mallarmés ›Würfelwurf‹* [Übersetzung: Giulia Agostini]. Zürich: diaphanes 2013 [2011].
- Mertlitsch, Kirstin: *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*. Bielefeld: transcript 2016 (= Edition Queer Studies, Bd.2).
- Mersch, Dieter: »Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria«. In: Mersch, Dieter/Sasse, Sylvia/Zanetti, Sandro (Hg.): *Ästhetische Theorie*. Zürich: diaphanes 2019 (=Denkt Kunst), S.241-259.
- Mesch, Walter: »theôrein/theôria« in Horn, Christoph/Rapp, Christof (Hg): *Wörterbuch der antiken Philosophie*. München: C.H.Beck 2002, S.436-437.
- Metzger, Reiner: »Straße der Enttäuschung. Goyas Grafik und die Explosion der Moderne«. In: Leopold Museum (Hg.): *Francisco de Goya. Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen*. Oldenburg: Verlag Isensee 2004, S.8-20.
- Middelhoff, Frederike/Schönbeck, Sebastian/Borgards, Roland/Gersdorf, Catrin (Eds.): *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecozoetics*. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2019 (Rombach Wissenschaften, Reihe Cultural Animal Studies, Bd.3).
- Muris, Karin/Bozalek, Vivienne: »Diffraction and response-able reading of texts: the relational ontologies of Barad and Deleuze«. In: *International Journal of Qualitative Studies and Education* 2019: DOI:10.1080/09518398.2019.1609122.
- Nail, Thomas: *Theory of the Object*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2021.
- Neimanis, Astrida: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic 2019 (=Environmental Cultures).
- Noordzji, Gerrit: *The stroke. theory of writing*. London: Hyphen Press 2005.
- Perec, Georges: *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée 2000 [1974] (=L'espace critique).
- Perec, Georges: *Träume von Räumen* [Übersetzung: Eugen Helmlé]. Zürich: diaphanes 2013 [1974] (=broschur).
- Perloff, Nancy (Hg.): *Concrete Poetry. A 21st-century Anthology*. London: Reaktion Books 2021.
- Peytchinska, Elena/Ballhausen, Thomas: *Fauna. Sprachkunst und die neue Ordnung imaginärer Tiere/Language Arts and the New Order of Imaginary Animals*. Berlin: Walter De Gruyter 2018 (=Edition Angewandte).
- Platon: *Sämtliche Werke, Band 1*. Herausgegeben von Ursula Wolf [Übersetzung: Friedrich Schleiermacher]. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2004 (=re).
- Preisig, Barbara: »Umhausungen des Körpers. Die Räumlichkeit des Textilen im Werk von Heidi Bucher«. In: *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera* Nr.1 (Bd.62) 2011, S.20-29: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=kas-002:2011:62::359#23>.

- Rancière, Jacques: *Mallarmé. Politik der Sirene* [Übersetzung: Richard Steurer]. Zürich: diaphanes, 2012 [1996] (=transpositionen).
- Rendell, Jane: »When Site-Writing becomes Site-Reading. Or How Space Matters Through Time«. In: Feireiss, Lukas (Hg.): *Space Matters: Exploring Spatial Theory and Practice Today*. Wien: Ambra Verlag 2013, S.48-59.
- Rendell, Jane: »Marginal modes: positions of architecture writing«. In: *Architectural Review*, Ausgabe von 3. August 2020: <https://www.architectural-review.com/essays/marginal-modes-positions-of-architecture-writing>.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg/Lahn: Basilisken-Presse 1992.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein Verlag 2001.
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Zettelwirtschaft«. In: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2012 (=stw 2037), S.441-452.
- Rich, Adrienne: *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York: Norton 1994 [1986].
- Rosset, Clément: *Das Prinzip Grausamkeit* [Übersetzung: Peter Geble]. Berlin: Merve Verlag 1994 [1988] (=Internationaler Merve-Diskurs 183).
- Rosset, Clément: *L'invisible*. Paris: Les Éditions de Minuit 2012.
- Roßler, Gustav: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge«. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag 2008 (=stw1862), S.76-107.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Schriften. Band 2* [Herausgegeben von Henning Ritter]. München: Carl Hanser Verlag 1978.
- Ruden, Sarah: »Translator's Note«. In: Chan, Paul/Fletcher, Richard/Marta, Karen (Eds.): *Hippias Minor or the Art of Cunning. A new translation of Plato's most controversial dialogue* [Übersetzung: Sarah Ruden]. New York: Badlands Unlimited & Athens: DESTE 2015, S.35-41.
- Rühm, Gerhard: »der neue textbegriff«. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974 (=dtv; Wissenschaftliche Reihe 4266), S.93-94.
- Salem, Jean: *Les Atomistes de l'Antiquité: Démocrite, Épicure, Lucrèce*. Paris: Flammarion 2013 [1997] (=Champs essais, 1090).
- Schatz, Ferdinand: *Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung*. Wien: Sonderzahl 1998.
- Schatz, Ferdinand: »Das Abstrakte diskret konkret. Zur dichterisch-bildnerischen Arbeit von Heinz Gappmayr«. In: Galerie im Taxispalais/Silvia Eiblmayr (Hg.): *Heinz Gapp-*

- mayr: *Text Farbe Raum*. Wien: Folio Verlag 2000, S.63-68.
- Schmatz, Ferdinand: *Auf Sätze! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter 2016 (=Edition Angewandte).
- Schmidt, Ernst A.: *Clinamen. Eine Studie zum dynamischen Atomismus der Antike*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007 (=Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd.42).
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2006 (=stw 1761).
- Schweitzer, Doris: »Topologie und Struktur. Topologische Strukturen bei Michel Serres«. In: Alpsancar, Suzana / Gehring, Petra / Rölli, Marc (Hg.): *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S.193-202.
- Serres, Michel: *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: Les Éditions de Minuit 1977 (=collection ›critique‹).
- Serres, Michel: *Les cinq sens*. Paris: Grasset 1985.
- Serres, Michel: *Le Tiers-Instruit*. Paris: François Bourin 1991.
- Serres, Michel: *Les Origines de la géométrie. Tiers livre des fondations*. Paris: Flammarion 1993a.
- Serres, Michel: *Hermès IV: Verteilung*. Herausgegeben von Günther Rösch [Übersetzung: Michael Bischoff]. Berlin: Merve Verlag 1993b [1977].
- Serres, Michel (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* [Übersetzung: Horst Brühmann]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1994 [1989] (=stw 1355).
- Serres, Michel: *Éloge de la philosophie en langue française*. Paris: Fayard 1995.
- Serres, Michel: *Atlas*. Paris: Flammarion 1996 [Paris: Éditions Julliard 1994].
- Serres, Michel: *Atlas* [Übersetzung: Michael Bischoff]. Berlin: Merve Verlag 2005 [1995] (=Internationaler Merve Diskurs: Perspektiven der Technokultur 260).
- Serres, Michel: *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour* [Übersetzung: Gustav Roßler]. Berlin: Merve 2008 [1992] (=Internationaler Merve Diskurs 308).
- Serres, Michel / Léna, Pierre: »Science et Philosophie: Entretien de Michel Serres avec Pierre Léna«. In: *Cahier de l'Herne Michel Serres*. Paris: Éditions de l'Herne 2010, S.47-55.
- Serres, Michel: *Pantopie, de Hermès à Petite Poucette. Entretiens avec Martin Legros et Sven Ortolí*. Paris: Le Pommier 2014 (=Essai Le Pommier!).
- Serres, Michel: *Le Gaucher boiteux: puissance de la pensée*. Paris: Le Pommier 2015a (=Essai Le Pommier!).
- Serres, Michel: *Statues: The Second Book of Foundations*. London: Bloomsbury 2015b [1987].
- Serres, Michel: »Information and Thinking« [Übersetzung: Joeri Visser]. In: Braidotti, Rosi / Dolphijn, Rick (Eds.): *Philosophy After Nature*. Lanham: Rowman & Littlefield 2017a, S.13-20.

- Serres, Michel: *Geometry: The Third Book of Foundations*. London: Bloomsbury 2017b [1993].
- Sheldrake, Merlin: *Entangled Life*. New York: Random House 2020.
- Simon-Oikawa, Marianne: »Les métamorphoses du ciel: espaces et formats dans la poésie spatialiste«. In: *Interfaces. Image Text Language* Nr.45 (–) 2021. In: *Academia* https://www.academia.edu/76071289/Les_m%C3%A9tamorphoses_du_ciel_espaces_et_formats_dans_la_po%C3%A9sie_spatialiste.
- Singh, Julietta: *No Archive Will Restore You*. Santa Barbara, CA: punctum books 2018.
- Spinoza: *Die Ethik*. Stuttgart: Reclam 1977 (=Universal-Bibliothek Nr. 851 [9]).
- Star, Susan Leigh: »This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept«. In: *Science, Technology, & Human Values*, Nr.35 (Vol.5) 2010, S.601-617.
- Stein, Gertrude: *Writings 1932 – 1946*. New York: The Library of America 1998.
- Stengers, Isabelle: *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts* [Übersetzung: Michael Chase]. Cambridge, MA: Harvard University Press 2011 [2002].
- Telo, Hélder: »The freedom of $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ and $\sigma\chi\omicron\lambda\eta$ in Plato«. In: Jürgasch, Thomas/Keiling Tobias (Hg.): *Anthropologie der Theorie*. Tübingen: Mohr Siebeck 2017, S.11-27.
- Terry, Philip (Ed.): *The Penguin Book of Oulipo; Queneau, Perec, Calvino and the Adventure of Form*. London: Penguin Modern Classics 2019.
- Thiele, Kathrin: »Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis. Relationalität, Diffraktion und die Frage ihrer ›Nicht-Unschuldigkeit« [Übersetzung: Lisa Andergassen]. In: Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Naomie (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2020, S.43-61.
- Timeto, Federica: *Diffractive Technospaces. A Feminist Approach to the Mediations of Space and Representation*. New York: Routledge 2016 [2015].
- Timeto, Federica: »Becoming-with in a compost society – Haraway beyond posthumanism«. In: *International Journal of Sociology and Social Policy*. No.3-4 (Vol.41) 2021, S.315-330.
- Tsing, Anna Lowenhaupt: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton NJ: Princeton University Press 2015.
- Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Burbant, Nils (Eds.): *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017.
- Tsing, Anna Lowenhaupt: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus* [Übersetzung: Dirk Höfer] Berlin: Matthes & Seitz, 2018 [2015].
- van der Tuin, Iris: »Deleuze and Diffraction«. In: Braidotti, Rosi/Bignall, Simone (Eds.): *Posthuman Ecologies. Complexity and Process after Deleuze*. London: Rowman & Littlefield 2019, S.17-39.
- Wagner, Franc (Hg.): *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*. Basel: Schwabe

Verlag 2016.

Watkin, Christopher: *Michel Serres. Figures of Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020.

Witmore, Christopher: *Old Lands: A Chorography of the Eastern Peloponnese*. London: Routledge 2020.

Online-Quellen:

Abino Byrolle: Franz Kafka – Odradek (De Contrefaçons). In: *Academia*: https://www.academia.edu/74718711/Franz_Kafka_Odradek?email_work_card=thumbnail [zuletzt aufgerufen am 30.07.22].

Donna Haraway: Speculative Fabulation. Material zum Film »Story Telling for Earthly Survival« (2016) von Fabrizio Terranova: <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg> [zuletzt aufgerufen am 27.07.22].

Kodwo Eshun and Anjalika Sagar: *The Radiant* 2012 <https://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=143> [zuletzt aufgerufen am 13.6.22].

Que viene el Coco (1797-1799): Abbildung der Radierung im Katalog des Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-viene-el-coco/a2753754-2ff4-44fc-8f36-ad25c2a05643> [zuletzt aufgerufen am 14.7.22].

Que viene el Coco (1797): Zeichnung im Katalog des Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-viene-el-coco/aa69e2b0-165d-40d7-baea-44bea042d2af> [zuletzt aufgerufen am 14.07.22].

Queer Lexikon: <https://queer-lexikon.net/glossar/> [zuletzt aufgerufen am 29.08.2022].

Société d'Objets Cartographiques: Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles <http://s-o-c.fr/index.php/object/terraforma/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.22].

Zitterrochen: <https://de.wikipedia.org/wiki/Zitterrochen> [zuletzt aufgerufen am 12.08.22].

Kataloge:

Bean, Victoria/McCabe, Chris: *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. London: Hayward Publishing 2015.

Bernard, Paul: *Poésie concrète*. Genf: MAMCO 2022 (=Collection MAMCO).

Bihalji-Merin, Oto: »Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer« In: *Francisco Goya, Caprichos – Verborgene Wahrheit*. Belser Verlag, Stuttgart und Zürich 1980.

Galerie im Taxispalais/Silvia Eiblmayr (Hg.): *Heinz Gappmayr: Text Farbe Raum*. Wien: Folio Verlag 2000.

Leopold Museum (Hg.): *Francisco de Goya. Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen.*
Oldenburg: Verlag Isensee 2004.

Filme:

L'Abécédaire de Gilles Deleuze. Avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-André Boutang. Paris: Editions Montparnasse 2004.