

Humane Unruhen und Science Fiction

Folgt man Susan Sontags Essay *The Imagination of Disaster* (1965), funktioniert Science Fiction wie ein Seismograf für die Ängste einer Zeit. In den bildgewaltigen Untergangsszenarien der Nachkriegsära erkannte die Autorin eine tiefsitzende Furcht vor Entmenslichung, davor, «dass der Mensch in eine Maschine verwandelt werden»¹ könnte: in eine entindividualisierte, willen- und seelenlose Kreatur, die mit einer nahezu militärischen Disziplin ihre Aufgaben verrichtet. Galt die Beunruhigung um die Mitte des 20. Jahrhunderts vornehmlich dem Überhandnehmen des *Anti-Humanen*, befinden wir uns inzwischen eher im Denkfeld des *Posthumanen*. Was die Gegenwart umtreibt, sind Fragen nach dem Zusammenhang zwischen technologischer Entwicklung und Evolution.² Gerade an der Maschine, die für die Selbstdefinition des Menschen ein traditionsreiches Gegenüber bildet, lässt sich die Problematik allfälliger Statusbestimmungen gut nachvollziehen. In der jüngeren SF erscheinen artifizielle Wesen als kreativ, intelligent und emotional kompetent, sodass sich die Frage aufdrängt, worin genau der Unterschied besteht: Was bedeutet Menschsein, wenn wir bestimmte Fähigkeiten nicht länger ausschließlich für uns reklamieren können? Posthumane Ängste drehen sich um immer feinere Differenzen und Differenzierungsversuche und darum, dass letztere scheitern. Sie scheitern, wenn man darauf insistiert, Differenzen auf eine essenzialistische Art und Weise zu fassen. Denn sobald die klassisch humanistischen Alleinstellungsmerkmale «des» Menschen (wie Vernunft, Sprachfähigkeit, Gefühl etc.) als solche nicht mehr umstandslos funktionieren, wird es zunehmend schwierig, im bewährten begriffslogischen Modus spezifische Differenzen zu den üblichen Verdächtigen (wie Tier, Frau, Monster, Alien, Maschine etc.) zu ermitteln.

Die Absage an binäre Oppositionen ist in den Kulturwissenschaften mittlerweile auch über die Kreise der kritischen posthumanistischen Theorie und ihrer Impulsgeber*innen (wie Donna Haraway, Karen Barad oder Bruno Latour) hinaus deutlich zu vernehmen. In der breiteren Rezeption dieser Denktradition wird die genannte Absage jedoch nicht selten mit einer Überwindung von Differenzen verwechselt. Darum kann es freilich nicht gehen, denn, um es mit Gabriel Tarde auszudrücken: «Existieren heißt differieren»³. Demnach ist die Frage nicht, wie Differenzen überwunden, sondern wie sie sinnvoll und zeitgemäß gedacht werden können. In Anschluss an die genannten Theoretiker*innen wird hier eine relationale Sicht der Dinge präferiert, die sich zugleich kritisch gegen die Ordnung der Repräsentation wendet und mittels einer deleuzianischen Lektüre von Jeff VanderMeers *Annihilation* (2014, dt. *Auslöschung*, 2017) über diese hinaus zu gehen versucht. Welchen Unterschied ein solcher Schritt im Denken der Differenz ausmacht, lässt sich anhand einer skizzenhaften Gegenüberstellung des Romans mit dessen filmischer Adaption durch Alex Garland im Jahr 2018 veranschaulichen.

Romanvorlage und filmische Bearbeitung erzählen gleichermaßen, dass sich eine fremde Lebensform in einem Gebiet irgendwo an der amerikanischen Küste dem Ökosystem der Erde anverwandelt. Anstatt aber eine wesenhafte Ähnlichkeit mit diesem zu produzieren, erzeugt sie radikale Andersheit. Im Film markiert den äußersten Rand der einverleibten Welt ein rätselhafter Schimmer, der sich räumlich-geographisch ausbreitet. Überdies affiziert das Wesen des Fremden alles, womit es in Berührung kommt. Um die besagte Anverwandlung zu inszenieren, setzt der Film vor allem auf eklatante, sichtbare Differenzen, die *auf der Basis* von Ähnlichkeiten und Identitäten entfaltet werden. Spektakuläre Chimären und monströse Mutanten betreten die Bühne des Geschehens. Ihre biologischen Ursprünge sind dennoch gut erkennbar, die Abweichungen vom Normalzustand der irdischen Lebewesen manifestieren sich phänotypisch. In der szientistischen Rhetorik der SF werden die tiefgreifenden Veränderungen als prismatischer Brechungseffekt gedeutet, der Licht- und Radiowellen ebenso zu erfassen vermag wie die DNA aller Arten und Spezies. Beim Gegenüber des Menschen handelt es sich letztlich weniger um Aliens denn um ein *Environment*, das im Prozess seiner Neudefinition begriffen ist und dem der Mensch konfrontativ bis feindlich begegnet.

Garlands *Annihilation* schlägt eine gegenläufige Richtung als die Buchvorlage ein. Der Roman nähert sich der invasiv-assimilierenden Differenz in *Area X*, indem er sukzessive *Figuren der Wiederholung* entfaltet: Mimese und Mimikry, Rollenspiel und Reenactment, Täuschung und Spiegelung, Doppelgänger und Zitat. Erst allmählich erahnen die Figuren hinter der unheimlichen Ähnlichkeit der Lebewesen und der Dinge die ebenso schreckliche wie wunderbare Präsenz von etwas Anderem und dessen unfassbare Differenz. Mit Gilles Deleuze ließe sich diese als eine *begriffslose* Differenz denken, die – entgegen aller Intuition – der Qualität der Ähnlichkeit gerade nicht untergeordnet, sondern davon befreit wird: zu einer Differenz *an sich*.⁴ Zudem wird das Andere im Roman auch nicht negiert oder bekämpft. Die Protagonistin gibt sich der unnatürlichen Natur von *Area X* hin, geht mit ihr eine Verbindung ein, ohne jedoch dabei als Subjekt ausgelöscht zu werden.⁵

Bisherige Romananalysen tendieren dazu, *Annihilation* als Echo oder Affirmation aktueller Debatten zu interpretieren: Sie befragen den Text im Hinblick auf den Anthropozän-Diskurs und dessen Monstren, auf Hyperobjekte im Sinne Timothy Mortons, auf nonhumane Ethik usw.⁶ So erhellend derartige Zugänge mitunter auch sind, so gehen sie doch am genuin poetischen Beitrag des Werkes zu einem differenztheoretischen Denken vorbei. Genau hier möchte ich ansetzen. Denn die in *Annihilation* entfaltete tentakuläre Schreibszene zeigt, dass Kunst in der (nicht als mechanisch, sondern deleuzianisch verstandenen) Wiederholung vergangener und aktueller Diskurse etwas Neues hervorbringt: Indem der Roman durch das Material der Sprache und die Sprache des Materials steigt, erschafft er eine spezifische ›Choreographie‹ der Begegnung mit dem Anderen im Denken.

Weird & tentakulär: Lovecraft im Cthuluzän?

Dass unruhige Denker*innen gerade im Roman *Annihilation* begriffslose Differenz ausmachen können, ist kein Zufall. Das Andere, jenes unaussprechliche und unbegreifliche Andere, das die alltägliche Welt mitsamt ihren Naturgesetzen aus den Angeln zu heben, und die, die ihm begegnen, an die Grenzen des Verstandes zu treiben vermag, ist in einem gewissen Genre seit Langem zu Hause. Es bewohnt den *abyssus intellectualis* des Horrors, der dann entsteht, «wenn Unterscheidungen,

die für unser Weltverhältnis unverzichtbar sind, sich verschieben oder als haltlos erweisen.»⁷ Einer seiner Namen ist Cthulhu.

Annihilation ist vor diesem Hintergrund zu situieren: Das Werk lässt sich einer neueren Strömung der spekulativen Fiktion namens *New Weird* zuordnen, die in vielerlei Hinsicht der von H. P. Lovecraft geprägten Traditionslinie der *Weird Fiction* folgt. Allerdings wird das visionäre Grauen des Cthulhu-Schöpfers entscheidend modifiziert: Grenzgänge zwischen SF und Fantasy verquicken sich fortan mit einem Faible für Groteskes, aus dem eine Akzeptanz für das – zuvor weithin obskure und phobisch gefürchtete – Monster erwächst.⁸ Mit dieser Hingabe an das Seltsame geht ein akutes politisches und ökologisches «Bewusstsein für die moderne Welt»⁹ einher. So gesehen impliziert das Label *New Weird* im Bereich spekulativen Dichtens etwas Vergleichbares wie das, was Donna Haraway in *Staying with the Trouble* (2016) ganz explizit macht: Um ihr immer schon sehr SF-affines Denken sowohl vom Begriff des Anthropozäns als auch von «Lovecrafts misogynem Rassenalbraummonster Cthulhu»¹⁰ zu distanzieren, verändert sie die Schreibweise im Namen ihres erkenntnisleitenden Spinnendämons *Pimoa chtulhu* zu *chthulu*.¹¹ Ihr Konzept des *Chthuluzän* signalisiert so bereits auf der morphologischen Ebene, dass sich die irdischen Wirkungszusammenhänge zwischen Arten, Worten und Dingen deutlich komplizierter gestalten, als dass ein anthropozentrisch benanntes Erdzeitalter ihnen entsprechen könnte.

Außer dieser kritischen Haltung teilen Haraways wissenschaftliche Fabeln und die Geschichten im Modus des Seltsamen die Begeisterung für die Trope des Tentakels. China Miéville, der wohl prominenteste Praktiker und Theoretiker des *Weird*, macht daran sogar einen Paradigmenwechsel in der kulturellen Repräsentation von Monstrosität fest: «The spread of the tentacle – a limb-type with no Gothic or traditional precedents (in «Western» aesthetics) – from a situation of near total absence in Euro-American teratoculture up to the nineteenth century, to one of being the default monstrous appendage of today, signals the epochal shift to a Weird culture.»¹² In der feministischen Theorie hingegen erweitern tentakuläre Figuren das Methodenrepertoire jener, die Wissensräume anhand konkreter, verkörperter, situierter Praktiken zu erschließen bestrebt sind. Schließlich kommt das Wort «Tentakel» «vom lateinischen *tentaculum* [...], was «Fühler» bedeutet, und von *tentare*, das tasten und ausprobieren meint».¹³ Für die Analyse bedeutet die skizzierte genre- und theoriegeschichtliche Gemengelage, dass die Annäherung an das Seltsame in *Annihilation* auf eine tentakuläre Art erfolgen muss: Es gilt also, die Fühler nach den Fühlern – den *Tentakulären* in VanderMeers Roman – auszustrecken. Die Frage ist nur noch, wie.

Die Theorie eines seltsamen Denkstücks

Deleuze schreibt, er sei nicht sicher, ob nur der Schlaf der Vernunft Ungeheuer gebären könne. Eine mögliche Quelle sei auch das Wachen, «die Schlaflosigkeit des Denkens». Denn: «Das Denken «macht» den Unterschied, die Differenz aber ist das Ungeheuer.»¹⁴ Wichtig ist zunächst, dass Denken Deleuze zufolge nicht als harmonischer, müheloser oder «natürlicher» Prozess vorausgesetzt werden darf. Am Anfang des Denkens stehe vielmehr stets «der Einbruch, die Gewalt, der Feind»,¹⁵ die *Begegnung* mit Etwas, das uns «zum Denken nötigt, um die absolute Notwendigkeit eines Denkakts, einer Leidenschaft zum Denken aufzureizen und anzustacheln.»¹⁶ Das provokative Potenzial dazu besitzt allerdings nur das, was sich der Rekogni-

tion widersetzt, was nicht wiedererkannt werden kann. Identisches, Ähnliches, Analoges und Entgegengesetztes, jene «vier Äste des Cogito», die die Differenz in eine «vierfache Zwangsjacke»¹⁷ stecken, entbehren seines Erachtens einer solchen Kraft. Im Fortspinnen dieser Gedanken erschließen sich unmittelbare Parallelen zum *Weird*, wie Mark Fisher es versteht, nämlich als ein Modus der Faszination für, Furcht vor und Heimsuchung durch ein Außen, das uneinholbar ist. Symptomatisch für den Umgang mit dem Seltsamen sei dessen Einfaltung in die Fabel des Unheimlichen, die Freud so wirkmächtig erzählt, dass es für Fisher schon einem Bann gleichkomme.¹⁸ Zwar ist das Konzept des Unheimlichen für das Denken des *Weird* verführerisch, aber inadäquat, weil es das Seltsame auf das Ähnliche zurückbezieht, domestiziert und das uneinholbare Außen doch im Inneren verarbeitet: Schließlich kehrt im Unheimlichen das verdrängte Vertraute zurück.

Diese metaphorischen Reden von «innen» und «außen» lassen sich nachvollziehen, wenn man probeweise den zwar alten, im westlichen Denken aber weiterhin präsenten Porphyrischen Baum des Wissens erklimmt. Rasch kehrt dabei die Einsicht ein, dass Monster, Pilze, Viren, Cyborgs eine solche Ordnung gleichsam aus dem Außen herausfordern und bedrohen, weil sie sich innerhalb des essenzialistischen Regimes der Repräsentation nicht unterbringen lassen. Zugleich verdeutlichen solche grobschlächtigen epistemischen Kletterübungen auch, dass das gewohnte Denken von Differenzen dem Denken «in» Identitäten, Ähnlichkeiten, Analogien und Gegensätzen – ergo der «begriffsstutzigen» Suche nach einem gemeinsamen Nenner um des Vergleichs willen – unterworfen bleibt und nicht «außerhalb» davon gelangt. Der Common Sense ist daher schlicht Gefangener der etablierten Episteme, ohne diese auf ihre Bedingungen hin be- oder gar hinterfragen zu können. Hierarchische Wissensbäume, die Deleuze und Félix Guattari in *Mille plateaux* (1980) nomadisch-rhizomatisch unterwandern, sind mit ihren imperativischen Kategorien gewaltige Gebilde, die in der Repräsentation des Wissens (zum Beispiel in den Baumstrukturen computerbasierter Datenbanken¹⁹) nach wie vor intensiv fortwirken.

Der Modus des *Weird* funktioniert grundlegend anders als das Unheimliche (*uncanny*). In scharfer Abgrenzung dazu hat Miéville den Begriff des *abccanny* vorgeschlagen, um derart zu einem Denken vorzustoßen, das sich auf Alteritäten einlässt: In «abheimlichen» Monstren äußern sich ihm zufolge nichtrepräsentierbare und nichtwissbare Phänomene.²⁰ Der Inbegriff des *abccanny* ist das Tentakel, das qua seiner Formlosigkeit ins Jenseits des Diskursfähigen und Denkbaren kippt. Für die Befragung des Seltsamen ist dieses «Ausscheren» aus der Episteme tatsächlich grundlegend. Mindestens ebenso relevant sind hierfür aber auch ontologische, performative, ästhetische und praxeologische Momente (Seinsweisen, Verkörperung, Wahrnehmung, Lernen u. a.) – ein Fächer von Aspekten, für den Miévilles Heuristik keine analytischen Anhaltspunkte bietet.

Umso lohnender erweisen sich deleuzianische Lektüren. Einbruch, Fremdheit, Begegnung sind wichtig, hieß es schon weiter oben. Denn das Objekt der Begegnung lässt «wirklich die Sinnlichkeit im Sinn entstehen. [...] Das ist keine Qualität, sondern ein Zeichen. Kein sinnliches Sein, sondern das Sein *des* Sinnlichen.»²¹ Das Neue, wofür es in der Wahrnehmung keine Präzedenz oder Routine gibt, «erschüttert die Seele, macht sie «perplex», d. h. zwingt sie, ein Problem zu stellen.»²² Parallel dazu ist auch Seltsames mit Perplexität verbunden, muss jedoch nicht zwingend Horror evozieren. Fisher hebt insbesondere das vage Gefühl hervor, dass etwas irgendwo *nicht hingehört*, ja *verkehrt* ist – eine Reaktion, die sich bei der Betrachtung

von experimenteller Kunst oft einstelle. Die Verkehrtheit (*wrongness*)²³ des Neuen hebt das repräsentative Vermögen aus den Angeln. Sie provoziert. Der so entfesselte Denkprozess läuft – Erinnerung, Empfindung und Imagination involvierend – auf eine Antwort auf das singuläre Ereignis hinaus. Nach Deleuze besteht diese Antwort in der Wiederholung. Das Objekt «wird gespielt, d. h. wiederholt, agiert anstatt erkannt.»²⁴ Damit wird das Bild des Denkens insgesamt «dramatisiert»: Denkende werden zu Akteur*innen, Repräsentationen zu Präsentationen, Vorstellungen zu Darstellungen.²⁵ Und wie Schauspieler*innen nicht einfach nur Texte repetieren und reproduzieren, sondern im Spiel Heterogenes hervorbringen, so machen Denkende in der Antwort auf das Neue – verstanden als dessen Wiederholung – ebenfalls einen Unterschied, den entscheidenden Unterschied nämlich, der sich als begriffslose Differenz der begrifflichen entzieht. Es ließe sich einwenden, dass es jene, die mit Texten arbeiten, immer schon mit Repräsentation zu tun haben. Das Material von Philolog*innen ist vor allen Dingen Sprache. Deshalb ist die Frage, wie man dem (falschen) Theater der Repräsentation entgehen und der begriffslosen Differenz gewahr werden kann, alles andere als trivial. Der springende Punkt im (echten) Theater der Wiederholung ist laut Deleuze die Verkleidung: «Tatsächlich ist die Wiederholung das, was sich verkleidet, indem es sich konstituiert, und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet. Sie liegt nicht unter den Masken, sondern bildet sich von einer Maske zur anderen.»²⁶ Wiederholung funktioniert demnach symbolisch. Die damit verbundenen differenziellen Mechanismen spielen sich in der Überlagerung der Masken ab. Deleuze bringt in diesem Zusammenhang Raymond Roussels und Charles Péguy's Texte als Beispiel: Während Roussel von Homonymien ausgehe und seine Geschichten zwischen den zwei Bedeutungen solcher Wörter aufspanne, nehme Péguy Synonymien zum Anlass, um den Innenraum der Wörter anhand von kleinen Differenzen zu erzeugen.²⁷ Literarische Untersuchungen von Wiederholung und Differenz beobachten folglich Sprache an ihre Grenzen getrieben, und zwar weniger in horizontaler (syntagmatischer) Hinsicht denn «in einer geheimen Vertikalität»²⁸, über die man «ins Innere der Wörter hinaufsteigt»²⁹. Wenn nun Denken als Drama aufgefasst wird, als Spiel und Bewegung in einem Bühnenraum, erfüllt durch Zeichen, Masken und Rollen, gestaltet sich die Leitfrage an einen Roman anders. Zu fragen ist dann nicht nur, wie im Werk eine Begegnung mit dem Seltsamen inszeniert, sondern auch, wie dabei eine Denkbewegung erzeugt wird, die «den Geist außerhalb jeglicher Repräsentation zu erregen vermag»³⁰. Die Analyse entspricht so einem heterogenetischen Denkstück, in dem nur wenig gewusst oder erkannt und stattdessen etwas gelernt wird.

Annihilation – Eine medien- und kulturtechnische Inventur

Der Roman beginnt mit dem Einbruch des Seltsamen schlechthin: mit einem Turm, «which was not supposed to be there.»³¹ Vier Frauen sind nach *Area X* aufgebrochen, um im Rahmen der angeblich zwölften Expedition das Gebiet zu erkunden: eine Biologin, eine Anthropologin, eine Landvermesserin und eine Psychologin. Bemerkenswerterweise hätte auch eine Linguistin zur Gruppe gehört, sie scheidet aber direkt vor dem Grenzübergang aus. Die Expertin der Sprache, Hüterin der etablierten symbolischen Ordnung der Dinge, findet aus mysteriösen Gründen keinen Zugang. Der Turm unterminiert dieselbe epistemische Ordnung aber gleich ein zweites Mal, da er sich nicht auf der Karte befindet, die den Expeditionsmitgliedern mitgegeben wurde. Auch in anderen Unterlagen wird er mit keinem Wort erwähnt.

Deshalb erscheint der Fund allen als ein Ding der Unmöglichkeit. Die Karte als eine der ältesten westlichen Kulturtechniken kann diesen Raum nicht repräsentieren und macht eben darum den Raum der Repräsentation selbst zweifelhaft.³²

Überhaupt ist die (medien-)technische Ausrüstung der Teilnehmerinnen äußerst dürftig: Uhr und Kompass sind ihnen verboten, Handys, Satellitentelefone, Computer, Camcorder und Hightech jeglicher Art ebenfalls. Die Auftraggeber befürchten, dass diese Technologien der unbekannten Instanz nützen könnten. Im späteren Verlauf gibt die Vermesserin eben diesen Umstand, den absoluten Mangel an intakten Objekten aus der Gegenwart, als Quelle ihrer fundamentalen Beunruhigung an: «*Nothing we brought with us is from the present. Not our clothes, not our shoes. It's all old junk. Restored crap. We've been living in the past this whole time. In some sort of reenactment.*»³³ Das zur Reinigung auseinandermontierte Gewehr entpuppt sich als ein *Mashup* aus dreißig Jahre alten Einzelteilen, dem kein Modell außerhalb von *Area X* entspricht. Maskierung findet daher auch auf Seiten des Menschen statt, und zwar präventiv, um einem assimilationsfähigen Wesen so wenig wie möglich von sich preiszugeben. Man könnte diese Strategie auch als *Counter Reverse Engineering* bezeichnen. Es werden lediglich einfache Mikroskope und Ferngläser mit ins Gebiet genommen sowie ein analoger Fotoapparat. Gespeist wird das fremdartige Areal also mit dem Veralteten, Ausrangierten und Obsoleten. Verlangt wird von den Auftraggebern, dass die Wissenschaftlerinnen über das Erlebte ein Tagebuch führen und jegliche Information so präzise wie möglich kontextualisieren. Der Roman entspricht dem in vier Tagen verschriftlichten Bericht der Biologin, die einen etwa einwöchigen Aufenthalt im Rückblick schildert.³⁴

Wie die Bestandsaufnahme verdeutlicht, ist die medien- und kulturtechnische Palette in *Area X* auf das absolute Minimum beschränkt. Das Herzstück der Ausrüstung ist das Tagebuch, in dem auch der Aufschreibeprozess mitreflektiert und eine potenzielle Leser*innenschaft (inner-, aber auch außerhalb der Diegese) angesprochen wird. Kurzum: Der Roman ist eine Schreibszene, genauer gesagt eine Schreibszene hoch zwei: die Schreibszene einer Schreibszene – und zugleich auch eine potenzierte Leseszene.³⁵ Denn es schreibt und liest nicht nur die Biologin, sondern auch das Andere, von dem die unaufhaltsame Kolonisierung der Erde ausgeht. Und das Zentrum des monströsen Aufschreibesystems namens *Area X* ist der Turm.

Shifting Ground: Vom Leuchtturm zum Turm

Verortet wird der Turm an der Stelle des Übergangs von Wald zu Sumpf und Schilfrohr. Dies entspricht der Expertise der Biologin, die sich auf Habitate im Umbruch, d. h. auf ökologische Schwellenräume spezialisiert hat. Sie besteht von der ersten Zeile an darauf, das undefinierbare Bauwerk als «Turm» zu bezeichnen, während die Anderen es als «Tunnel» begreifen. Indes hat die Biologin gute Gründe für diese Unterscheidung und auch für die Schwindelgefühle, die sie beim ersten Betreten des Gebäudes empfindet. In einer «irrationalen», retrokognitiven Vision erlebt sie die Verschiebung, den *Shift* jenes Bodens mit, auf dem der Leuchtturm an der Küste steht.³⁶ Eben dieser Leuchtturm befindet sich, wie sie betont, im Mittelpunkt aller früherer Expeditionsberichte und Kartierungen. Wie dereinst für die Schiffe, sei dieser der alles überragende Bezugspunkt von Orientierung und Navigation in der Welt und somit das Symbol der alten Ordnung gewesen.³⁷ Mit Hans Blumenbergs Metaphorologie im Hinterkopf könnte man auch formulieren, dass der Boden von Leuchttürmen in der abendländischen Kultur- und Ideengeschichte jenen festen

Grund etablierten Wissens markiert, von dem aus Schiffbrüche an den Riffen unsicherer Erkenntnis beobachtet werden konnten.³⁸

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass der Turm und der Leuchtturm nicht in einer komplementären Oppositionsbeziehung zueinanderstehen, würde dies doch bedeuten, dass sie sich in derselben (repräsentativen) «Linie» des Denkens befinden. Und genau darin besteht das wohl originellste Moment in VanderMeers Roman: In der «Verkehrung» dieser Architektur in eine radikal andere Ordnung, die noch dazu so ausgestaltet wird, dass Episteme und Ontologie, Sprache und Materie gleichsam ineinandergeschoben werden. Dadurch, dass die Erzählerin auf den Ausdruck *tower* besteht, tut sich ein Raum für figurative Rede auf, den ihr Bericht stetig ausbaut. Gleichzeitig eröffnet das Wort eine buchstäbliche Vertikalität der Sprache, in die die Figur hinabsteigt.

Das Bauwerk, das die Biologin einen Turm nennt, ist ein lediglich wadenhoher, kreisrunder Steinblock von zwanzig Metern Durchmesser mit einem rechteckigen Schacht. Darunter bohrt sich der Bau senkrecht in die Erde, wobei eine spiralförmige Treppe in die Tiefe führt. Bei der ersten Erkundung des Gebäudes versucht die Protagonistin, Stille zu vermeiden. Sie plappert, da sie befürchtet, etwas könnte in die Zwischenräume ihrer Worte eindringen.³⁹ Die Treppen hinabsteigend wird sichtbar, dass die linke Wand von glitzernden grünen Ranken übersät ist, die Worte bilden. Die kursive Schrift besteht aus Fruchtkörpern, die in den Augen der Biologin Pilzen am nächsten kommen. Pilze gehören zum traditionellen Inventar der *Weird Fiction*, die gleichsam von fungalen intertextuellen Fäden durchzogen ist.⁴⁰ Zudem greift die dichterische Entscheidung, den seltsamen Turm gerade mit Pilzen zu bevölkern, erneut die Ordnung der Repräsentation an. Weder Pflanzen noch Tiere, sprengen sie die naturwissenschaftliche Taxonomie: «[F]ungi inhabit a space of apparently absolute ontological difference.»⁴¹ Ungeachtet dieser Differenz wurde die Erforschung dieser Organismen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hartnäckig der Botanik zugeschlagen. Das Denken in und mit Pilzen ist daher eine subversive Geste.

Die Buchstaben formen einen düsteren religiös-prophetisch anmutenden Text, den die Biologin sofort zu entziffern und verstehen versucht. Angesichts der materiell-semantischen Doppelnatur der Gebilde kommt sie sich vor, als wäre sie überlistet, zum Lesen verführt worden.⁴² Sie spürt förmlich, wie schon die ersten Textzeilen ihren Geist infiltrieren. Aus ihrem Bericht geht ein tiefes Begehren nach der Semantisierbarkeit und der Rationalisierbarkeit der Geflechte hervor. Sie merkt sogar an, das «falsche» Gehirn für diese Aufgabe zu haben.⁴³ Dabei sind die Buchstaben zugleich biologische Entitäten, denen – in der Disziplin der Protagonistin – anders als durch Sinnzuweisung zu begegnen wäre, etwa durch die Entnahme von Gewebeproben. Noch während sie diesen Schritt ausführt, erscheint ihr aber (auch) diese Methode als völlig unzulänglich. Neben den lebendigen Worten enthält das Mini-Ökosystem winzige durchscheinende Hände, eingebettet in eine Art Handgelenk, von Knöllchen an den «Fingern» (lat. *digitus*) gekrönt. Aufs Äußerste fasziniert, betrachtet die Biologin das Phänomen aus nächster Nähe und atmet dabei Pilzsporen ein. Mit dieser Kontamination beginnt die Integration ihres Körpers in *Area X*. Im Zuge dieser Assimilation wird sie zuerst «immun» gegen die hypnotischen Befehle der Psychologin, d. h. unabhängiger von den Kontrollmechanismen der menschlichen Sphäre. Parallel hierzu erlangt sie ein gesteigertes Wahrnehmungsvermögen und realisiert bald, dass der Turm an sich lebt, atmet, rhythmisch pulsiert und aus lebendigem Gewebe besteht.⁴⁴ Da die Schrift an der Wand mit zunehmender Tiefe

immer frischer erscheint, vermutet die Protagonistin einen Urheber dahinter, und zwar einen in sich verschachtelten: «We were exploring an organism that might contain a mysterious second organism, which was itself using yet other organisms to write words on the wall.»⁴⁵

Mit dem Turm wird das mythische Element der kosmischen Weltenleiter, das Mittelpunktmotiv par excellence, aufgegriffen, dabei aber dreifach verschoben und dezentriert: erstens durch eine wörtliche, räumliche Verschiebung des Leuchtturms im Gelände, zweitens durch eine ontologische Verschiebung von unbelebter zu belebter Materie und drittens durch die allegorisch-metaphysische Verschiebung des Turms insofern, als er seine ursprünglich weltenverbindende Funktion nicht mehr erfüllt. Der Bericht der Biologin kulminiert in der Beschreibung ihres Weges zum Fuß des Bauwerkes, wo sie einen Ausgang vermutet. Die leuchtende Öffnung, die sich tief unter der Erde aufzutun scheint, zieht sich aber immer weiter zurück, sodass die Heldin «unschlüssig» wird, umkehrt und in *Area X* verbleibt. Das heißt, es gibt keinen Rückweg mehr zur alten symbolischen Ordnung. Weder steht der Turm für eine dialektische Verbindung von Menschen und Aliens noch für eine Versöhnung ihrer jeweiligen Seinsweisen und Epistemen. Sie bleiben sich in ihrem Wesen und Wissen fremd. Doch diese fundamentale Andersheit und der darüber empfundene Schrecken resultieren (in Kontrast zum *Old Weird*) nicht in Paralyse.⁴⁶ Vielmehr mündet die Begegnung in eine Interaktion oder – mit Karen Barad – in eine Intraaktion, im Zuge derer die Beteiligten füreinander jeweils «real werden» und «Gewicht erlangen».⁴⁷

Verkleidungen, oder der Auftritt des *Crawlers*

Diese Interaktion wird in Figuren der Wiederholung entfaltet und ist exzellent zu beobachten vor allem an den vielfältigen Masken und Verkleidungen der fremden Intelligenz in *Area X*. Flora und Fauna erscheinen zunächst völlig gewöhnlich, wiewohl mit einigen unheimlichen Phänomenen, die sich alle um seltsam (menschlich) anmutende Blicke, Züge, Töne und Stimmen entspinnen. In einem Tagebuch aus einer der früheren Expeditionen stößt die Biologin auf penible Aufzeichnungen über eine Art Distel. Der Verfasser beschreibt die Pflanze und ihr unmittelbares Mikrohabitat so genau, als würde darüber hinaus nichts existieren. Die Biologin beschleicht aber das Gefühl, dass die totale Fixierung des Chronisten und sein «Schreiben an den Rändern der Dinge entlang» («writing around the edges of things»⁴⁸) nichts anderes als die Antwort auf die entsetzliche Präsenz hinter der vorgetäuschten Beobachtung der Distel darstellt.

Das Fremde verkleidet sich aber auch dann, wenn die Biologin ihm mit dem Mikroskop zu Leibe rücken will. Bei der Sichtung von Zellproben spielt sich nachgerade ein Mini-Drama ab, in dem sich wissenschaftliche Beobachtung mit magisch-animistischem Denken verquickt: Die Biologin tut so, als ob sie desinteressiert wäre, um das Andere bei der Verstellung zu ertappen. Die Beobachtung, genauer: die Beobachtung der Beobachtung, scheint alles zu verändern. Ihre Vermutung lautet daher auf ein mächtiges Ablenkungsmanöver, auf defensive Mimikry,⁴⁹ sodass man dem Fremden allenfalls dann gewahr werden kann, wenn man sich ebenfalls verstellt, tarnt und – wie in einem Guerillakrieg – mit dem Hintergrund verschmilzt: «You had to fade into the landscape, or like the writer of the thistle chronicles, you had to pretend it wasn't there for as long as possible. To acknowledge it, to try to name it, might be a way of letting it in.»⁵⁰ Die Furcht, dass die Benennung das Andere zu real werden lassen könnte, scheint an dieser Stelle paradox, weil nachträglich. Zu diesem Zeitpunkt hat

die Biologin das Monster, den *maker-of-words*,⁵¹ nicht nur erlebt, sondern längst auch benannt. Die Strategie der Besitzergreifung und Kontrolle des Unbekannten durch begriffliche Repräsentation lässt sich nicht so einfach abstreifen. Überdies verlangt die westliche Kultur seit dem 18. Jahrhundert nach einem Rückverweis auf Autor*innen von literarischen Texten. Wie Michel Foucault konstatiert, ist uns literarische Anonymität unerträglich.⁵² Selbst namenlos und dergestalt von ihren Auftraggebern auf ihre Profession und Funktion reduziert, lässt die Protagonistin das Monster als *Crawler* «real werden». Der vom englischen Verb *to crawl* («kriechen») inspirierte Name orientiert sich an den Fortbewegungsmustern des Monsters, die zunächst nur als Spuren auf den Treppenstufen des Turms angedeutet werden: als schimmernde, schleimige Gleitspuren eines riesigen Schneckenwesens. Neben der Lovecraft'schen Tradition kommt hier jedoch auch das Tentakuläre im Sinne Haraways ins Spiel. In der digitalen Medienkultur sind *Crawler* nämlich Computerprogramme, die sich im Internet automatisch von Webseite zu Webseite hangeln, um die dort ausgelesenen Daten in der Datenbank einer Suchmaschine zusammenzutragen, zu indexieren und für Auswertungen verfügbar zu machen. Im metaphorischen Feld des *Crawlers* überlagern sich demnach Organisches und Technisches, Altes und Neues. Letzteres darf keinesfalls vernachlässigt werden, denn die Arbeit des Monsters läuft tatsächlich im Modus eines Web-Crawlers ab.

Die poetologische DNA eines seltsam digitalen Monsters

Der Assimilation der menschlichen Kultur geht deren Analyse voraus. Zu diesem Zweck sammelt der ausschwärmende *Crawler* Wörter und Sätze ein.⁵³ Sein unerschöpflicher Fundus befindet sich im Leuchtturm: Es ist ein enormer Berg von vermodernenden Tagebüchern, Aktenordnern, Fotos, Tonbandkassetten und anderen Zeugnissen früherer Expeditionen. Wie die Biologin es schildert, gehört die Entdeckung dieses gigantischen Komposthaufens zu ihren schauerlichsten. Um ihrerseits an verwertbare Informationen über *Area X* zu gelangen, wühlt sie sich durch das von Insekten und Nagetieren dicht bevölkerte Archiv. Dabei wird sie – Internetnutzer*innen gleich – überflutet von Informationen, sodass sie in den Journalen meist nur querliest und Stichproben sammelt.⁵⁴ Auf seine Weise verfährt auch der *Crawler* so. Mit den absorbierten Inhalten kehrt er stets zum Turm zurück, wo die Proben an die spiralförmige Wand geschrieben, also in die eigene organische Datenbank kopiert und dabei neukombiniert werden. Aus dieser potenzierten Schreib- und Leseszene ergibt sich eine spiralförmige «Choreographie» von Wiederholung und Differenz: Denn die lebendigen Worte aus Pilzen bilden jenes Gewebe, aus dem die Biologin ihrerseits ebenfalls Proben nimmt, um sie als biologische Entität und als Text zu untersuchen, die Ergebnisse in ihrem Tagebuch festzuhalten und zu analysieren. VanderMeer dreht das philologische Prinzip «Unser Material ist Sprache» in «Unsere Sprache ist Material» um und richtet den spekulativen Innenraum zwischen diesen *mykophil* ein.

Zugleich wird der Mensch von *Area X* nicht nur als diskursives, sondern auch als biologisches Wesen erfasst. Bei ihrer Begegnung mit dem *Crawler* wird die Protagonistin bei lebendigem Leibe und vollem Bewusstsein lesbar gemacht, eingescannt – eine Tortur, im Zuge derer das Ungeheuer sie bis in die letzte Faser durchdringt, in Staubpartikel zersetzt und dann wieder kompiliert.⁵⁵ In diesem Prozess buchstäblichen Dividuellwerdens⁵⁶ greift die Logik der Datenbank aufs Neue. Roland Meyer zufolge versprechen Datenbanken «anders als Archive [...] nicht allein vollständige Erfassung, kontinuierliche Erweiterbarkeit und direkten Zugriff auf gespeicherte

Informationen, sondern überdies die Möglichkeit beliebiger Rekombination.»⁵⁷ Diese Funktionsweise habe Konsequenzen für die so erfassten Daten und Identitäten: Während im Archiv das in Messwerte und Merkmale zerlegte Individuum im Prinzip noch an einem Ort (etwa auf einer Karteikarte) versammelt und seine Identität als geschlossenes «Korpus» fassbar gewesen sei, werde die Identität digitaler Subjekte in der Datenbank als Knotenpunkt «in einem beweglichen «Gefüge von Relationen»»⁵⁸, also als Quelle und Verteiler von Datenströmen modelliert. Tatsächlich nimmt sich die Biologin in der Gegenwart des *Crawlers* als eine Empfangsstation für eine Reihe überwältigender Übertragungen wahr.⁵⁹

Die informationstechnisch geprägte Kulturtechnik des Sampling wird im Roman gleichsam in Form von zwei umeinander herum laufenden Schraubenwindungen entfaltet: Das Gewebe der einen Intelligenz (Worte und Zellen der Menschen) wird von der anderen Intelligenz (*Area X*) gesampelt und ontologisch variiert – aus Diskurs in Materie respektive aus Materie in Diskurs überspielt – wiederholt. Das so erzeugte Gewebe (Worte und Zellen des Turms) wird wiederum von der ersten Intelligenz (Mensch) gesampelt und ontologisch variiert – von Materie in Diskurs respektive Diskurs in Materie (rück)übersetzt – wiederholt. Wohlgemerkt werden dabei die Differenzen zwischen den sich gegenseitig abtastenden Intelligenzen nicht eingeebnet, sondern bewahrt und herausgestellt. *Area X* ist deshalb die Chiffre einer «ontologischen Unruhe»;⁶⁰ die Chiffre von organisch-technischen und materiell-diskursiven Ontologien, deren Verschränkungen sich – ausgehend von der spiraligen Architektur des Turms als Datenbank – in der Metapher und entlang der Struktur einer Doppelhelix denken lassen. Bereits in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Helix ein Symbol für kybernetisches Denken als eine «Synthese aus kreisförmiger und linearer Bewegung»⁶¹. VanderMeer wiederholt diese «Choreographie» vernetzten Denkens und differenziert sie zur poetologischen DNA von *Annihilation* aus. Das im Roman inszenierte «Schreiben an den Rändern der Dinge entlang» ließe als ein Imitationsspiel begreifen: Als würde sich in *Annihilation* etwas so kunstvoll verkleiden, dass wir es gar nicht bemerken – es sei denn, wir tun so, als ob uns dessen Präsenz gar nicht erst kümmern würde. Von Angesicht zu Angesicht wirken dann manche Gesten dieses Monsters, das seine Gestalt mit blitzartiger Geschwindigkeit zu wechseln und uns sein so anderes Wesen aufzuprägen vermag, doch seltsam digital.

Anmerkungen

- 1 Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main 2003, S. 294.
- 2 Janina Loh, *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, Hamburg 2018.
- 3 Gabriel Tarde, *Monadologie und Soziologie*, Frankfurt am Main 2009, S. 71.
- 4 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Paderborn 2007.
- 5 Finola Anne Prendergast, *Revising Nonhuman Ethics* in Jeff VanderMeer's *Annihilation*, in: *Contemporary Literature*. 2017, Bd. 58, Heft 3, S. 333–360, hier: S. 354.
- 6 Ebd.; Gry Ulstein, *Brave New Weird. Anthropocene Monsters* in Jeff VanderMeer's *The Southern Reach*, in: *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 2017, Bd. 43, Heft 1, S. 71–96; Gözde Ersoy, *Crossing the Boundaries of the Unknown with Jeff VanderMeer*, in: *Orbis Litterarum*, 2019, Bd. 74, Heft 4, S. 251–263; Heather Duncan u. Eleanor Gold, *Abject Permanence. Apocalyptic Narratives and the Horror of Persistence*, in: *Green Matters*, hg. v. Maria Löschnigg u. Melanie Braunecker, Leiden 2020, S. 201–216.
- 7 Armen Avanessian u. Björn Quiring, *Zur Einführung*, in: *Abyssus Intellectualis. Spekulative Horror*, Berlin 2013, S. 9–23, hier: S. 10.
- 8 Jeff VanderMeer, *The New Weird: 'It's Alive?'*, in: *The New Weird*, hg. v. Ann u. Jeff VanderMeer, San Francisco 2008, S. ix–xviii, hier: S. x.
- 9 Ebd., S. xvi.
- 10 Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt am Main 2018, S. 139.
- 11 Ebd., S. 49.
- 12 China Miéville, M. R. James and the Quantum Vampire. *Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?*, in: *Collapse. Philosophical Research and Development*, Bd. IV, hg. v. Robin Mackay, Falmouth 2008, S. 105–128, hier: S. 105.
- 13 Haraway 2018 (wie Anm. 10), S. 49.
- 14 Deleuze 2007 (wie Anm. 4), S. 50.
- 15 Ebd., S. 181.
- 16 Ebd., S. 182.
- 17 Ebd., S. 180.
- 18 Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, London 2016, S. 10.
- 19 Ludger Jansen, *Die Ontologie des Geschlechts*, in: *Geschlechterdifferenz – und kein Ende? Sozial- und geisteswissenschaftliche Beiträge zur Genderforschung*, hg. v. Hella Ehlers u. a., Berlin 2009, S. 19–39.
- 20 China Miéville, *On Monsters: Or, Nine or More (Monstrous) Not Cannies*, in: *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2012, Bd. 23, Heft 3, 86, S. 377–392, hier: S. 381.
- 21 Deleuze 2007 (wie Anm. 4), S. 182, Hvh. i. O.
- 22 Ebd.
- 23 Fisher 2016 (wie Anm. 18), S. 13.
- 24 Deleuze 2007 (wie Anm. 4), S. 31.
- 25 Melissa McMahon, *Difference, Repetition*, in: *Gilles Deleuze. Key Concepts*, hg. v. Charles J. Stivale, Montreal 2005, S. 42–52, hier: S. 46.
- 26 Deleuze 2007 (wie Anm. 4), S. 35.
- 27 Ebd., S. 40.
- 28 Ebd., S. 35.
- 29 Ebd., S. 41.
- 30 Ebd., S. 24.
- 31 Jeff VanderMeer, *Annihilation*, New York 2014, S. 3.
- 32 Bernhard Siegert, *The Map is the Territory*, in: *Radical Philosophy*, 2011, Nr. 169 (Sept/Oct), S. 13–16, hier: S. 13.
- 33 VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 86, Hvh. i. O.
- 34 Ebd., S. 193.
- 35 Rüdiger Campos Konzept fokussiert die Praktik des Schreibens als «ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste,» die die Grenzen der Unterscheidungen «der Körper/die Sprache, das Gerät/die Intention [...] in Richtung auf den Körper oder auf Materialität überquert.» Ders., *Die Schreibszene, Schreiben*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1991, S. 759–772, hier: S. 760.
- 36 VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 6–7.
- 37 Ebd., S. 115–116.
- 38 Vgl. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main 1997.
- 39 VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 22.
- 40 Duncan/Gold 2020 (wie Anm. 6), S. 206.
- 41 Ebd.
- 42 VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 25.
- 43 Ebd., S. 49.
- 44 Ebd., S. 41.
- 45 Ebd., S. 51.
- 46 Prendergast 2017 (wie Anm. 5), S. 337; Ulstein 2017 (wie Anm. 6).
- 47 Die hervorgehobenen Wendungen beziehen sich auf Karen Barads theoriekonstitutives Sprachspiel mit der Doppeldeutigkeit der Wörter (*to*) *matter*, das die Übersetzer*innen ihrer Schriften ebenfalls regelmäßig an die Grenzen der Sprache(n) treibt. Dies., *Real werden. Technowissenschaftliche Praktiken und die Materialisierung der Realität*, in: *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters u. Andrea Seier, Zürich u. Berlin 2016, S. 515–539, hier: S. 517.
- 48 VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 114.
- 49 Ebd., S. 91.
- 50 Ebd., S. 116, Hvh. v. Verf.
- 51 Ebd., S. 91.

- 52** Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart 2012, S. 198–229.
- 53** VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 93.
- 54** Ebd., S. 106, 111–113.
- 55** Ebd., S. 182.
- 56** Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 254–262, hier: S. 258. Für die Weiterführung ›dividuellen‹ Denkens siehe auch: Michaela Ott, *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin 2015.
- 57** Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz 2019, S. 363.
- 58** Ebd.
- 59** VanderMeer 2014 (wie Anm. 31), S. 172.
- 60** Claus Pias, Unruhe und Steuerung. Zum utopischen Potential der Kybernetik, in: *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*, hg. v. Jörn Rüsen, Michael Fehr u. Annelie Ramsbrock, Weilerswist 2004, S. 301–325, hier: S. 302.
- 61** Frederic Vester, Bemerkungen zur Spiegelbildasymmetrie, in: *Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur. Eine interdisziplinäre Schau*, hg. v. Hans Hartmann u. Hans Mislin, Basel 1985, S. 35–37, hier: S. 37, Ausst.-Kat. Basel, Museum für Gestaltung, Gewerbemuseum, 1985.