

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

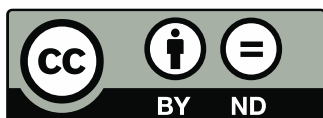
Das Ästhetisch-Spekulative

Herausgeber*innen: Kathrin Busch, Georg Dickmann, Maja Figge, Felix Laubscher

Paderborn: Wilhelm Fink, 2021

Gestaltung: Jenny Baese

Es handelt sich bei dieser Veröffentlichung um eine korrigierte Fassung der Druckfahne. Korrigiert wurde das Erscheinungsjahr im Abbildungsnachweis auf Seite 363 von 2007 auf 2017.



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhalt

1

- 9 **Der Späher**
Monika Rinck
- 15 **Einleitung**
Kathrin Busch, Georg Dickmann,
Maja Figge, Felix Laubscher
- 33 **James Hoffs „Virus Paintings“.**
„Play to the powers that be, their own melody ...“
Marian Kaiser

2

- 41 **Bericht des Entwohnten**
Roger Caillois
mit einem Kommentar von Elisabeth Heyne
- 63 **Digitales Fleisch. Spekulieren mit künstlichen Körpern**
Kathrin Busch
- 87 **SelfSisters**
Johannes Paul Raether
- 111 **Andere Körper. Von der Verkörperungslogik
des Korrelationismus zur spekulativen Ästhetik**
Martin Beck
- 133 **Literarische Hyperobjekte. H.P. Lovecrafts Spekulationen
mit seltsamen Substanzen**
Georg Dickmann

3

- 155 **To Jupiter and beyond ... Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssey, – eine Fiktion außerhalb der Wissenschaft**
Felix Laubscher
- 179 **Das Werden der Kunst**
Ludger Schwarte
- 193 **Ohne Gewähr. Das (Nicht-)Wissen der Kunst und das Potenzial des Unvorwegnehmbaren**
Susanne Witzgall
- 213 **Literarisch-ökonomische Spekulationen**
Joseph Vogl und Georg Dickmann im Gespräch
- 225 **Die Möglichkeit einer spekulativen Produktionsweise**
Marina Vishmidt

4

- 243 **Archestrated Rhythmachine Komplexities**
KollektivARK
- 255 **Amblyopia**
Omer Fast und Felix Laubscher im Gespräch
- 269 **Preenacting speculations. Zur theatralen Inszenierung und Erprobung von möglichen Zukünften im Rahmen von Preenactments bei Interrobang**
Lisa Großmann
- 285 **Deep Unlearning (I)**
Sascha Pohflepp, Chris Wobken
- 291 **Komplementarität. Modelle in spekulativen Dialogen**
Reinhard Wendler

5

- 305 **Operatoren der Spekulativen Poetik**
Armen Avanessian, Anke Hennig
- 329 **Ästhetik der Fossilisierung**
Daniel Falb
- 349 **Riddles. „Sphinx Otto Protecting Earth From Humankind“,**
Chateau de Versailles, 2017
Marguerite Humeau
mit einem Essay von Hanna Magauer
- 367 **Bildnachweise**
- 368 **Impressum**

Literarische Hyperobjekte

Georg Dickmann

H. P. LOVECRAFTS
SPEKULATIONEN
MIT SELTSAMEN
SUBSTANZEN

Georg Dickmann ist Philosoph und Literaturwissenschaftler. Er hat Philosophie, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Deutsche Philologie in Düsseldorf und Berlin studiert. Zur Zeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Schwerpunktprogramm „Ästhetische Eigenzeiten“ an der Kunstakademie Düsseldorf. Er promoviert mit einer Arbeit zu „Pharmakofictions. Spekulationen mit prekären Substanzen in Philosophie und zeitgenössischer Science-Fiction“. Neben seiner wissenschaftlichen Arbeit ist er als freier Journalist tätig. Texte von ihm sind unter anderem bei Berliner Zeitschriften wie *Die Epilog*, *Spike* und *Edit* erschienen. Darüber hinaus ist er Mitbegründer der kollektiven Plattform diffrakt | zentrum für theoretische peripherie.

Das Klebrige erscheint mir wie eine im Alptraum gesehene Flüssigkeit, deren Eigenschaften sich alle mit einer Art Leben beseelen und gegen mich richten. Das Klebrige ist die Rache des An-Sich.

Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*

Wie Graham Harman in Bezug auf den Pulp-Autor Howard Phillips Lovecraft und den Phänomenologen Edmund Husserl behauptet, hat von den Wissenschaften keine mehr Ähnlichkeit mit Science-Fiction als die Philosophie. Die Denkweisen sowohl der Science-Fiction als auch der Philosophie seien im Kern einem *seltsamen Realismus* verpflichtet. Philosophie müsse insofern realistisch sein, als sie die Struktur der Welt an sich aufschließe, und zugleich müsse sie seltsam sein, weil die Realität seltsam sei und sich einem Aufschließen und Verstehen widersetze.¹ Was zunächst ‚merkwürdig‘ erscheint, ist auf den zweiten Blick eine plausible Überlegung, wenn man bedenkt, dass bereits im antiken Griechenland die Philosophie stets eine Disziplin war, die Gedankenexperimenten – wie z.B. Überlegungen zu göttlichen Eingriffen in das menschliche Handeln oder auch zu grotesken Körpern und eigentümlichen Substanzen – in vielerlei Ausformungen eine Bühne gab.² Diese Seltsamkeiten erfahren heute anhand einer Vielzahl von Veröffentlichungen des *spekulativen Realismus* bzw. des *Neuen Materialismus* eine Konjunktur. Obwohl

1 Vgl. Harman, Graham: „Über den Horror der Phänomenologie: Lovecraft und Husserl“, in: Quirung, Björn / Avanesian, Armen (Hg.): *Abyssus Intellectualis*, Berlin 2013, S. 83-107, hier: S. 85.

2 Gemeint ist hier z. B. Platons Kugelmensch-Mythos, dem zufolge Menschen ursprünglich kugelförmige Rümpfe hatten, vier Hände und Füße sowie einen Kopf mit zwei Gesichtern, oder auch Descartes' Glaube an die Zirbeldrüse, ein fantastisches Organ im Gehirn als Hauptinstanz der Seele. Des Weiteren wäre daran zu erinnern, dass Leibniz in seiner *Monadologie* glitzernde und sich gegenseitig ins Unendliche reflektierende Substanzen ohne Ausdehnung entwarf.

diese philosophischen Strömungen ein heterogenes Diskursfeld darstellen, ist der Nukleus des gemeinsamen Anliegens eine Dezentrierung des menschlichen Subjekts und das Ernstnehmen des Objekts und der Materie als wirkmächtige Entitäten.³ Der umspannende Argumentationsbogen dabei ist, dass Handlungsmacht nicht einzig dem menschlichen Subjekt vorbehalten ist, sondern auch nicht-menschlichen, tierlichen und materiellen Akteur_innen zukommt. Vor diesem Hintergrund ist die Hinwendung der neuen Materialismen zur Science-Fiction bzw. zur *weird fiction* wenig überraschend, wenn man an den *metaphysischen Horror* Algernon Blackwoods, William Hodgsons, Thomas Ligottis und J.G. Ballards denkt, in dem das humane Subjekt mit absoluter, die menschliche Wahrnehmung überfordernder Fremdheit konfrontiert ist.⁴ Immer wieder finden sich in den Texten Timothy Mortons und Graham Harmans Bezüge auf seltsame Objekte der Fantastik. Dabei steht in besonderem Maße der kosmische Horror Lovecrafts Pate für die Notwendigkeit einer objektorientierten Sichtweise auf die Welt. Insbesondere Harman widmet sich in *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy* (2012) dessen Seltsamkeiten. Darin versucht der in Kairo lehrende Philosoph vor allem der Diegese von Lovecrafts Texten im Kontext der objektorientierten Ontologie (OOO) nachzuspüren. Auch Timothy Morton nimmt Bezug auf den Horror-Autor. Seine Bezugnahmen veranschaulichen aber bloß seine Theorie des Hyperobjekts. Fragen nach der Materialität der Substanzen und nach dem *Wie* der literarischen Objektspekulation bleiben unterbelichtet. Ich möchte mich daher ausgehend von Morton den literarischen Hyperobjekten Lovecrafts widmen, die nicht nur exemplarisch oder beispielhaft für den Ansatz der objektorientierten Ontologie sind, sondern aufzeigen, dass das Literarische selbst ein Wissen des Spekulativen birgt. Die Objekte Lovecrafts erfüllen so einerseits die Parameter des Hyperobjekts nach Morton und andererseits verschieben sie die objektorientierten Ansätze insofern, als sie einen seltsamen Schwellenbereich zwischen Objekt und Ding erzeugen. Meine Lektüre ist demnach von der Frage danach geleitet, wie Objekte bzw. Hyperobjekte innerhalb der Narrative Lovecrafts zirkulieren, welche Gravitation die Aussagesysteme der Physik, der Chemie und der Philosophie in den Erzählungen entwickeln und welche Funktion sie haben. Abseits der dekorativen Verwendung des Horror-Autors in Mortons Theorie wird es darum gehen, die spekulative Kraft der Erzählungen selbst herauszuarbeiten. Dementsprechend steht im Folgenden das Desiderat des *Wie* der Objektspekulation Lovecrafts im Zentrum.

3 Vgl. z. B. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham 2010; Barad, Karen: *Agentieller Realismus*, Frankfurt a. M. 2012 oder auch Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Cthuluzän*, Berlin 2018.

4 Vgl. Stableford Brian: „Cosmic Horror“, in: Joshi, S. T. (Hg.): *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, Bd. 1, Westport/London 2007, S. 65–96.

Drei Objektspekulationen: Meillassoux, Harman, Morton

Bevor ich mich den Spekulationen mit Hyperobjekten bei Lovecraft widme, werde ich einige Überlegungen zum Werdegang dieses schillernden Konzepts anstellen, um einen Kontext herzustellen. Im Zentrum des Objekt-affinen Denkens der neueren Materialismen aus dem Lager des *spekulativen Realismus* steht zweifelsfrei Quentin Meillassoux' Kritik des *Korrelationismus*. Unter diesem Begriff fasst Meillassoux in seinem mittlerweile kanonisch gewordenen Werk *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz* (2013) ein in der abendländischen Philosophie immer noch nicht überwundenes kantisches Erbe eines reflexiven Subjekt-Objekt-Verhältnisses, das – den strukturalistischen und poststrukturalistischen Versuchen ihrer Dezentrierung zum Trotz – nach wie vor vom Subjekt her gedacht wird. Nach Meillassoux ist ein korrelationistisches Denken nicht in der Lage etwas zu denken, das dem Denken äußerlich ist. Ein prominentes Beispiel wäre Kants *Ding an sich*, das uns immer nur in seiner Erscheinung, also nur als ein gedachtes Ding zugänglich ist. Der französische Philosoph ist der Überzeugung, dass mittels eines spekulativen Zugangs ein Denken möglich sei, das etwas anderes als sich selbst denken könne.⁵ Dies hat die Kritik ausgelöst, er falle hinter die kantische Epistemologie zurück in eine nicht haltbare Metaphysik. Diese Anschuldigung ist jedoch nur bedingt berechtigt, da sie nicht ganz den Kern von Meillassoux' Argument trifft. Es geht ihm nämlich nicht darum, Menschenunmögliches zu denken, sondern um die Möglichkeit eines dezentrierten Denkens, das nicht immer nur auf sich selbst verweist. Denn das subjektzentrierte Denken habe die Tendenz, sich durch reflexive Schleifen nur in sich selbst zu bewegen, wodurch ihm Kontingenz und die Möglichkeit einer Subjekt-unabhängigen Natur verschlossen blieben. Jederzeit könne sich Natur anders verhalten und ihre Regelmäßigkeit abwerfen.

Meillassoux' Philosophie liegt das Vorhaben zugrunde, ein Denken der Notwendigkeit und der Kausalität zu verabschieden. Er nimmt sich vor, die Subjekt-Objekt-Relation nicht mehr vom Subjekt aus zu denken, indem er in Abgrenzung zur subjektiven Reflexion nach anderen spekulativen Szenarien des Denkens sucht. Dafür findet er Beispiele vor allem in den ästhetischen und poetischen Milieus der Science-Fiction (SF) bzw. der *Extro-Science-Fiction* (XSF). Anhand einiger literarischer Beispiele arbeitet Meillassoux den Unterschied heraus zwischen einer in letzter Konsequenz Regeln befolgenden Natur, die die bekannten Gesetzmäßigkeiten bloß in die antizipierte Zukunft extrapoliert (SF), und einer Natur, die die uns bekannten Gesetzmäßigkeiten außer Kraft setzt (XSF).⁶ Nicht die Natur und ihre Objekte sollen sich so an den Verstand des Subjekts richten, sondern andersherum. Dabei betont

5 Vgl. Meillassoux, Quentin: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Berlin 2008.

6 Vgl. Meillassoux, Quentin: „Science-Fiction und Fiktion außerhalb der Wissenschaft“, in: Quirung, Björn / Avanesian, Armen (Hg.): *Abyssus Intellectualis*, Berlin 2013. S.125-168. Eine ausführliche Besprechung der beiden Typen findet sich in dem Artikel „To Jupiter and beyond. Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey – eine Fiktion außerhalb der Wissenschaft“ von Felix Laubscher in diesem Band.

Meillassoux die *Anzestralität* der Objekte; also ein Sein vor dem bewussten Sein.⁷ Es geht ihm somit weder um die Behauptung einer unerkennbar bleibenden Welt noch um die Rückkehr zu einer metaphysischen Notwendigkeit oder *Causa sui*. Die einzige Notwendigkeit ist bei Meillassoux die Kontingenz, die selbst jedoch kein Seiendes ist.

Während Objekte bei Meillassoux einem wahrnehmenden Subjekt den Zugang verweigern, hebt Harman in seiner objektorientierten Ontologie die Subjekt-Objekt-Spaltung auf, indem er allen Entitäten der Welt den Objekt-Status verleiht und sich vor allem den Objekt-Objekt-Verhältnissen widmet. Sein Grundsatz besteht darin, Objekte aus sämtlichen Wahrnehmungs- und Kausalbeziehungen herauszudestillieren, denn die Philosophie habe sich zu lange mit der Subjekt-Objekt-Beziehung beschäftigt – eine Beschäftigung, die von Kant über die Phänomenologie bis zur Dekonstruktion ausschließlich zugunsten des Subjekts ausgefallen sei. Die Objekt-Objekt-Relation sei vor diesem Hintergrund nach wie vor ein blinder Fleck in der Philosophiegeschichte. Für Harman hat das Objekt zwei Seiten: eine sinnliche Seite, die dafür da ist, mit anderen Objekten in Kontakt zu treten, und eine reale Seite, die unerkannt bleibt, weil sie sich allen Relationen und Bezugnahmen verschließt. Um seinen Objektbegriff zu exemplifizieren, wählt Harman im Anschluss an Arthur Stanley Eddington das Modell des *dritten Tisches*: Neben dem Tisch des Alltäglichen gibt es den dazu in Konkurrenz stehenden „wissenschaftlichen Tisch“. Beide sind für Harman Ergebnis von reduktionistischen Prozessen und vor allem das Ergebnis der großen Trennungen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Der reale (dritte) Tisch steht genau zwischen den beiden und ist ein „Zwischenwesen, das man weder in der subatomaren Physik noch in der Humanpsychologie findet, sondern in einer Zone, wo die Dinge einfach sie selbst sind“.⁸ Dieses *An-sich-Sein* des Tisches findet sich nach Harman singulär in der Kunst, verstanden als ein poetisches Ding, das sich nicht aktualisieren lässt und damit in seiner Virtualität verbleibt.⁹ Aus diesem Grund könne man Kunst-Objekte lieben, aber nicht hermeneutisch durchdringen.¹⁰ Anders als Meillassoux in seiner Korrelationismus-Kritik konzentriert sich Harman nicht auf die Gräben zwischen Subjekt und Objekt bzw. einer dem Subjekt vorgängigen *Anzestralität* der Objekte, sondern auf die Gleichzeitigkeit von Offenheit und Hermetik der Objekte, seien sie belebt oder unbelebt. Er flankiert somit Meillassoux' Ansatz, insofern als er die Objekt-Objekt-Beziehung in das Zentrum seines Denkens stellt.¹¹ Die widersprüchliche Gleichzeitigkeit von Präsenz und Entzug der Objekte ist zentral für Harmans Ansatz, da dadurch etwas zutage tritt, das er als ein *Mehr-als-Objekt* bezeichnet.

7 Vgl. Meillassoux 2008 (wie Anm. 5), S.13–47.

8 Harman, Graham: *Der dritte Tisch*, Ostfildern 2012 (100 Notizen – 100 Gedanken. Documenta [13], Bd. 85), S.24.

9 Harman 2012 (wie Anm. 8), S.24.

10 Vgl. Harman 2012 (wie Anm. 8), S.26.

11 Vgl. Harman, Graham: *Guerilla Metaphysics*, Chicago 2005, S.20.

Dieses *Mehr-als-Objekt* lässt sich mit Timothy Morton auch als *Hyperobjekt* fassen.¹² So nennt der US-amerikanische Philosoph und Literaturwissenschaftler real existierende Objekte, deren Ausdehnung über das Subjektive und die Kategorien von Raum und Zeit hinausgehen. Menschen sind darin eingelassen und existieren zugleich unabhängig davon, da Hyperobjekte so „riesig und dauerhaft sind, dass sie die menschlichen Vorstellungen von Zeit und Raum sprengen“.¹³ Morton meint damit z.B. das Klima und die damit einhergehenden Veränderungen, radioaktive Strahlung, Gravitation oder andere kosmische Ereignisse. Hinter dem Begriff des Hyperobjekts steht eine Kritik des Idealismus, den der Materialismus bis heute nicht habe durchbrechen können, da es auch in ihm letztlich immer nur um Subjekte und ihre Beziehungen zu den Objekten gehe. Dies verhindern kann nach Morton eine echte Ökologie. Für eine tatsächlich ökologische Weltanschauung brauche es eine *Null-Person-Perspektive*, die nicht auf der ersten oder dritten Person basiert, da deren Wahrnehmungsweisen eine Distanz zur Welt aufrechterhalten und dadurch eine Subjekt-Objekt-Spaltung reproduzieren.¹⁴ Nach Morton gibt es somit keine Dichotomie zwischen Vorder- und Hintergrund – also zwischen der Welt und dem von außen daraufschauenden Subjekt. Dementsprechend geht er davon aus, dass wir nicht in die Welt eingelassen sind, sondern in Objekte, die zwar nicht unbewegt und fest sind, aber sich von uns unterscheiden und ein eigenes Agens besitzen, das nicht von unserer Wahrnehmung abhängt. Die Objekte drängen sich uns nach Morton paradoxerweise durch massive Phänomene wie Klimakatastrophen oder nukleare Strahlung auf, weil „Hyperobjekte, wie globale Erwärmung und Plutonium, uns nie in Ruhe lassen“.¹⁵ Einerseits übersteigen Hyperobjekte unsere Wahrnehmung unendlich und andererseits haften sie irreduzibel an uns und erzeugen dadurch ein ambivalentes Distanz-Nähe-Verhältnis. In diesem Spannungsfeld strapazieren sie eine idealistische Konzeption der Natur als Spiegel des menschlichen Geistes und sind nach Morton wesentlich ausgezeichnet durch Zähflüssigkeit, Quetschung, Nichtlokalität, Transdimensionalität und Interobjektivität.¹⁶ Obwohl Morton die Interobjektivität als letztes Axiom dieser Reihe in seinem Buch *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) einführt, muss es hier doch zuerst genannt werden, da Hyperobjekte nach Morton zuerst Interobjektivität zutage treten lassen und Inter-subjektivität nur ein anthropozentrischer und sehr kleiner Bereich eines größeren interobjektiven Zusammenhangs ist. Damit ist anders als in Meillassoux' Ansatz der *Anzestralität* der Objekte nicht etwas gemeint, das der Inter-subjektivität vorgängig ist, sondern vielmehr ein Geflecht, das Morton als *mesh*¹⁷

12 Vgl. Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis/London 2013.

13 Morton, Timothy: „Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects“, in: *Graz Architecture Magazine*, Bd. 7, 2011, S. 79–87, hier: S. 80.

14 Morton 2011 (wie Anm. 13), S. 81.

15 Morton 2011 (wie Anm. 13), S. 81.

16 Vgl. Morton 2013 (wie Anm. 12).

17 Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 83.

bezeichnet, ein nicht ohne Lücken und Abwesenheiten existierendes Netz aus sich kreuzenden Maschen:

„Meshes are potent metaphors for the strange interconnectedness of things, an interconnectedness that does not allow for perfect, lossless transmission of information, but is instead full of gaps and absences. When an object is born it is instantly enmeshed into a relationship with other objects in the mesh. Heidegger calls this mesh the contexture of equipment, a term that has roughly the same metaphorical provenance. Ontologically speaking (from the standpoint of OOO), the mesh does not subtend things, but rather it floats ‚on top of‘ them, ‚in front of‘ things.“¹⁸

Morton changiert bei der Beschreibung des Geflechts zwischen dem Begriff Objekt und Ding hin und her und verweist dabei wie Harman auf Heideggers Konzept des *Zeugzusammenhangs*. Irritierend ist, dass Morton gerade diesen Begriff auswählt, um eine Verwandtschaft zwischen Heideggers Denken und seiner Theorie zu markieren. Denn in *Sein und Zeit* (1927) bestimmt Heidegger das *Zeug* als etwas, das dem Subjekt dienlich ist. Das Zeug steht dabei in einem funktionalen Zusammenhang für das Subjekt (z. B. der Hammer, um den Nagel in die Wand zu schlagen). Der *Zeugzusammenhang* Heideggers meint damit eben nicht eine Interobjektivität der Dinge, sondern definiert sich durch den menschlichen Gebrauch – die „Zuhandenheit“ für das Subjekt.¹⁹ Erst in seinen späteren Schriften stellt Heidegger Überlegungen über eine Eigenständigkeit und „die Dingheit des Dings“ an,²⁰ die dem ähnelt, was Morton als Hyperobjekt bezeichnet. In seinem Aufsatz „Das Ding“ (1950) begreift Heidegger Dinge als autonome Entitäten, die nicht einfach für uns als Werkzeuge und Erkenntnisobjekte verfügbar sind, passiv und stumm daliegen, sondern uns unmittelbar in ihrer Materialität angehen. Anhand eines Kruges verweist Heidegger darauf, dass das runde Gefäß nicht auf das Vorge stellt-Gegenständliche reduzierbar ist.²¹

Neben der Interobjektivität ist das zweite Axiom, dem die Hyperobjekte unterworfen sind, die Viskosität. Viskosität geht mit einer Klebrigkeit der Objekte einher, wodurch sie sich nur schwer abschütteln lassen. Morton radikalisiert diesen Gedanken, indem er die Subjekt-Objekt-Distanz als ein ideologisches Konstrukt bezeichnet, das dafür da ist, den Menschen vor der Nähe der Objekte zu schützen.²² Er illustriert diese Anschauung durch einen Slogan, der fast auf jedem Fahrzeug in den USA am Außenspiegel zu finden ist: „Objects in mirror are closer than they appear.“ Diesen Slogan sieht Morton vor allem in der Science-Fiction-Dystopie *Matrix* (USA 1999) sehr plastisch realisiert, in der Szene, in der die Hauptfigur Neo von der

18 Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 83.

19 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, S. 102.

20 Heidegger, Martin: „Das Ding“ [zuerst 1950], in: ders.: *Gesamtausgabe*, Abt. 1: *Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Bd. 7: *Vorträge und Aufsätze (1936–1953)*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. 2000, S. 167–187, hier: S. 168.

21 Vgl. Heidegger 2000 (wie Anm. 20). S. 169–170.

22 Vgl. Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 27.

falschen Realität abgekoppelt wird. Der Spiegel neben ihm wird zähflüssig und verliert dabei seine typische Eigenschaft, Subjekt und Welt durch Reflexion auf Entfernung zu halten. Die gängige Interpretation dieser Szene ist, dass sie die Realität auflöst – nach Morton löst sich aber nicht die Realität auf, sondern das Subjekt und seine Eigenschaft, Objekte zu spiegeln, sich von ihnen abzugrenzen. So wird der Spiegel selbst zu einer eigenständigen und handlungsmächtigen Substanz, die sich nicht reflexiv distanziert, sondern an Neo kleben bleibt.²³

Weitere Gesetzmäßigkeiten der Hyperobjekte sind Nichtlokalität und zeitliche Dehnung bzw. Quetschung. Wie bereits skizziert, handelt es sich bei Hyperobjekten um paradoxe Phänomene. Sie umgeben uns, und wir sind in sie eingehüllt. Sie sind jedoch in der Zeit und im Raum massiv verstreut, sodass wir sie unmöglich als solche wahrnehmen oder erkennen können. Hyperobjekte sind somit nichtlokal, da man nur Teile ihrer Ausformung vorfindet. Ähnlich wie in Karen Barads *agentiellem Realismus*²⁴ ist auch in Mortons Ansatz Materie nur auf relationale Art und Weise denkbar. Ortsgebundenheit ist so nur ein Epiphänomen einer, um Barads Terminologie zu bemühen, *Intraaktivität*, die die Grenzen zwischen innen und außen sowie zwischen Selbst und Welt unzuverlässig werden lässt.²⁵ Die vermeintlich transzendenten Phänomene wie Klimaveränderung, Strahlung, Evolution oder das Kapital werden so zu diskreten Objekten, da man sie in partikularer Form überall in Raum und Zeit findet.²⁶ Sowohl Raum als auch Zeit werden vor dem Hintergrund dieser Annahmen nicht als Behälter begriffen, sondern als „raumzeitliche Mannigfaltigkeit, die zutiefst im und vom Universum existiert und sich nicht ontologisch außerhalb desselben befindet“.²⁷ Nach Morton ist der Grund für die zeitliche Quetschung und die Nichtlokalität der Objekte ihre Transdimensionalität. Morton nennt diese fünfte Eigenschaft *phasing*: „Hyperobjects are *phased*: they occupy a high-dimensional *phase space* that makes them impossible to see as a whole on a regular three-dimensional human-scale basis.“²⁸ Damit ist ein Interferenzmuster gemeint, das ein Ergebnis des Zusammenbruchs von Synchronizität ist. Wir können dadurch z.B. die gestörten ökologischen Kreisläufe nicht genau erkennen, da sie raumzeitlich verstreut sind und sich damit einer Lokalisierung entziehen. Nach Morton müssten wir also, um diese Kreisläufe in Gänze entfalten zu können, vom subjektiven Beobachtungsstandpunkt auf eine Skala wechseln, die das Dreidimensionale unserer Wahrnehmung übersteigt: „Phasing is an indexical sign of an object that is massively distributed in a phase space that is higher dimensional than the equipment (our ears, the top of my head, a weather vane) used to detect it.“²⁹ Mit der Einführung der

23 Vgl. Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 34.

24 Vgl. Barad 2012 (wie Anm. 3).

25 Vgl. Barad 2012 (wie Anm. 3), S. 40-41.

26 Vgl. Morton 2011 (wie Anm. 14), S. 85.

27 Morton 2011 (wie Anm. 14).

28 Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 70 (Herv. i. O.).

29 Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 77.

Hyperobjekte verweist Morton auf das Ende einer ästhetischen Idee von Welt als einem alles enthaltenden und distanzierten Horizont:

„Und damit wären wir dann auch der Zeit der Romantik entkommen. Endlich haben wir das Zeitalter der schönen Seele hinter uns gelassen, die immer noch glaubt, dass man die Welt verändern kann, wenn man nur die perfekte Einstellung hat. Und das alles verdanken wir den Objekten mit ihrer glitzernden, dennoch zurückhaltenden Seltsamkeit.“³⁰

Vor dem Hintergrund der Naturkatastrophen und nuklearen Unfälle der letzten Jahrzehnte würde man spontan eher von dem Schrecklichen oder Angsteinflößenden der Hyperobjekte sprechen. Morton verwendet stattdessen interessanterweise den Begriff der Seltsamkeit, den er abwechselnd mit dem Begriff des Unheimlichen gebraucht. Wie Mark Fisher betont, ist der Reiz des Seltsamen nicht vom Genuss an der Furcht motiviert, sondern vielmehr von der Faszination für das Außen, also für dasjenige, das jenseits der menschlichen Erfahrung und Erkenntnis liegt.³¹ Die Seltsamkeit der Hyperobjekte scheint, ohne dass Morton diesem Begriff analytische Tiefe verleiht, eine weitere zentrale Eigenschaft neben den fünf bereits besprochenen. Denn Seltsamkeit als eine Störung bzw. als eine Infektion des Vertrauten mit etwas, das normalerweise außerhalb liegt, entspricht dem Wirkungsfeld der Hyperobjekte. Morton setzt das seltsame Gefühl, von Hyperobjekten umgeben zu sein, aber auch in ein Verhältnis zu Freuds Begriff des Unheimlichen als Mischgefühl aus Vertrautheit und Fremdheit. Er vermischt dabei jedoch das Seltsame mit dem Unheimlichen. Beide Begriffe liegen zwar semantisch im gleichen Feld, unterscheiden sich aber gerade vor dem Hintergrund der Hyperobjekte. Denn das Unheimliche als ein Konzept der Psychoanalyse hat, wie auch Fisher in seiner Untersuchung zum Seltsamen und Gespenstischen aufzeigt, den Hang dazu, das Außen immer durch die Lücken und Sackgassen des Inneren abzuwickeln; das Seltsame aber erlaubt es uns, das Innen durch die Perspektive des Außen zu sehen.³² Und gerade das beunruhigende Außen, das kein Korrelat subjektiver Erfahrung ist, uns aber jederzeit und in jedem Raum dauerhaft umgibt, ist die affizierende und zugleich sich entziehende Seltsamkeit der Hyperobjekte. Das Seltsame der Hyperobjekte entsteht, wenn man Morton weiterdenkt, dadurch, dass diese nicht als Gegenstände der Erfahrung begriffen werden können, da eine Einheit der Apperzeptionen fehlt. An dieser Stelle kommt das Literarische und mit ihm die Frage nach dem Ästhetischen des Hyperobjekts ins Spiel.

30 Vgl. Morton 2013 (wie Anm. 13), S. 83.

31 Vgl. Fisher, Mark: Das Seltsame und das Gespenstische, Berlin 2017, S. 8.

32 Vgl. Fisher 2017 (wie Anm. 31), S. 10.

Lovecrafts Hyperobjekte: „Cthulhus Ruf“ und „Die Farbe aus dem All“

Das Hyperobjekt Mortons entfaltet, wie bereits zu Beginn angedeutet, eine literarische Kraft und verweist als seltsames (Un-)Ding unmittelbar auf H. P. Lovecraft. Die Erzählungen des Erfinders des kosmischen Horrors inszenieren immer wieder abgründige und gigantische Alteritäten, an denen das Humane scheitert. Nahezu alle seine Geschichten handeln von einem fremdartigen Außen, das in die menschliche Welt einbricht. Lovecraft konfrontiert Naturgesetze mit Anomalien aus weit entfernten Gegenden des Universums wie auch mit grotesken Verdrehungen der Raum- und Zeitstrukturen. In seiner mythisch-wissenschaftlichen Erzählwelt, in der es von übermächtigen Monstergottheiten wimmelt, beschreibt der Autor Wesen und Stoffe, die sich bekannten Taxonomien entziehen. Kategorien wie Form und Inhalt oder Substanz und Akzidenz werden verwischt, sobald diese bereits vor Jahrmillionen auf die Erde gekommenen kosmischen Wesen in das weltliche Geschehen parasitär eingreifen.³³ Ich möchte mich vor diesem Hintergrund zwei der *weird fictions* Lovecrafts zuwenden, die um seltsame und für das Sinnliche des Humanen zu große Objekte kreisen. Denn sowohl „Die Farbe aus dem All“ (1927)³⁴ als auch „Cthulhus Ruf“ (1929)³⁵ sind ästhetische Spekulationen über außerirdische Materien, die auf der Erde zu bizarren Transmutationen von Flora, Fauna und humanem Leben führen. Beide Alien-Substanzen strapazieren durch ihre radikale Fremdartigkeit die abgesicherten Bedingungen der Möglichkeit von menschlicher Erfahrung und werden als Erprobungen einer poetischen bzw. ästhetischen Spekulation mit seltsamen Substanzen und Hyperobjekten lesbar.

33 Viele seiner Erzählungen münden, wie hier explizit erwähnt werden soll, in kataklysmischen und xenophoben Regressionsfantasien. Immer wieder finden kulturkonservative Vorstellungen sowie rassistische Äußerungen den Eingang in Lovecrafts Geschichten, die vermuten lassen, dass das bedrohliche und monströse Außen die Fremdenfeindlichkeit im Inneren des Autors reflektiert. Dass sowohl Harman als auch Morton in ihren Bezugnahmen auf Lovecraft diesen Umstand unterschlagen, lässt sich auch nicht mit dem Hinweis Robert Blochs, eines Briefpartners Lovecrafts, entschuldigen, dass dessen Rassismus im Kontext der Zeit zu betrachten sei. Die Frage nach seltsamen und spekulativen Objekten in der Literatur führt, wie ich in der folgenden Lektüre zeigen werde, dennoch nicht an Lovecraft vorbei. Gleichwohl wäre die Frage danach zu stellen, ob die Fremdartigkeit der Substanzen Lovecrafts als Ausformung seines Rassismus zu lesen ist. Für eine ausführliche Besprechung des Topos des Rassismus in Lovecrafts Texten siehe z. B.; Houellebecq, Michel: *Gegen die Welt, gegen das Leben*, Hamburg 2007, S.110-116. Oder auch Godart, Simon: „Lovecraft. Seltsame Sprachlosigkeiten“, in: *Enter*, Ausstellungskatalog (= Toupet 1), Berlin 2014, S.14-17.

34 Lovecraft, H. P.: „Die Farbe aus dem All“ [1927], in: ders.: *Das Ding auf der Schwelle. Unheimliche Geschichten*, Frankfurt a. M. 1967, S.47-81.

35 Lovecraft, H. P.: „Cthulhus Ruf“ [1929], in: ders.: *Cthulhu Geistergeschichten*, Frankfurt a. M. 2012, S.193-239.

Nichtlokalität, zeitliche Quetschung
und Transdimensionalität des Cthulhu

Die von Lovecraft erfundene Gottheit Cthulhu ist eine der zentralen Figuren im Cthulhu-Mythos, aber „Cthulhus Ruf“ ist die einzige Geschichte des Schriftstellers, in der sie sichtbar auftritt und ausführlich beschrieben wird. In der dreigeteilten Geschichte dienen dem Protagonisten Francis Wayland Thursten die Nachlassdokumente (*I. Das Basrelief, II. Die Erzählung des Inspektor Legrasse, III. Der Wahnsinn auf der See*) eines Verstorbenen als Rahmung seiner Erzählung. Alle Dokumente deuten auf die Existenz eines übernatürlichen Wesens hin, das in der fiktiven Stadt R'lyeh lebt: ein gigantisches Monster mit Flügeln, Klauen an Armen und Beinen sowie einem Kopf, bestehend aus Tentakeln. Die Geschichte wird nicht chronologisch wiedergegeben, und die fragmentierten Informationen über den Mythos, den die Leser_in erhält, stammen aus einem abbrechenden Manuskript. Die Rezipient_in wird so in die Geschichte hineingezogen und schaut dem nachforschenden Protagonisten bei der Auswertung über die Schulter. Anhand dieser Erzählsituation wird bereits im Verhältnis von Rezipient_in, erzähltem Ich und erzählendem Ich eine ambivalente und nicht auflösbare Spannung zwischen Distanz und Nähe angedeutet, die sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene aufrechterhalten wird.

In allen drei Dokumenten finden sich wie gesagt Hinweise auf das Ungeheuer, das zum einen Teil Tintenfisch und zum anderen Teil Drache sei: „Ein fleischiger, mit Fangarmen versehener Kopf saß auf einem grotesken, schuppigen Körper mit rudimentären Schwingen [...]“³⁶ Dieses Schwellenwesen wird von Lovecraft durch die Erzählung hindurch unzuverlässig mal als Objekt, mal als Gegenstand, aber zugleich auch als Ding bezeichnet. Als ein Wesen, das man mit J.J. Cohen als „fleischgewordene Differenz“ bezeichnen kann,³⁷ verweigert es eine eindeutige Klassifikation, entwickelt aber zugleich eine hohe semiotische Energie, die stets auf etwas anderes verweist. Als eine ‚abnorme‘ Oberfläche oszilliert dieser Monster-Körper zwischen einer präsenten Äußerlichkeit und einem sich entziehenden semantischen Inneren. Dies korrespondiert mit den seltsamen Schriftzeichen aus der Stadt R'lyeh, die dem jungen Künstler Henry Anthony Wilcox im Traum erscheinen. Er träumt von „riesigen Zyklopenstädten aus titanischen Blöcken und vom Himmel gestürzten Monolithen, die vor grünem Schlamm troffen und unheilvolle Schrecken bargen“.³⁸ Die Wände dieser Städte sind mit Hieroglyphen bedeckt: „eine chaotische Sensation, die nur der phantastische Wahnsinn in Laute übersetzen konnte; die er durch die fast nicht aussprechbare Unordnung von Buchstaben, durch ‚Cthulhu fhtagn‘ wiederzugeben suchte.“³⁹ Im zweiten Teil des Manuskripts heißt es auch: „*Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh*

36 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S.196.

37 Cohen, J. J.: „Monster Culture (Seven Theses)“, in: ders.: *Monster theory: reading culture*, Minneapolis 1996, S.3-25, hier: S.7.

38 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S.199.

39 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S.199 (Herv. i. O.).

wgah'nagl fhtagn“,⁴⁰ was nach der Übersetzung von Inspektor Legrasse, der im Fall mehrerer vermisster Personen ermittelt, so viel heißen soll wie: „In diesem Haus in R'lyeh wartet träumend der tote Cthulhu.“⁴¹ Die Anordnung der Zeichen sowie die vielen Konsonanten erzeugen eine knirschende und dissonante Phonetik. Darüber hinaus lassen sich weder in der Syntax noch in den einzelnen Worteinheiten bedeutungstragende Elemente erkennen. Die Worteinheiten der Hieroglyphen haben die Qualität von onomatopoetischen Interjektionen, die durch ihren sperrigen Klang menschliche und tierische Laute zugleich evozieren. Das unbegreiflich Monströse wird auf sprachlicher, phonetischer und phänomenologischer Ebene sichtbar. Die Liminalität des Cthulhu korrespondiert so mit der Referenzlosigkeit und phonetischen Dissonanz der Hieroglyphen.

Nach diversen Irrungen und Wirrungen führen die Nachforschungen den Protagonisten zum Tagebuch des Seemanns Johansen, der dem gigantischen Wesen begegnet sein soll:

„Dann, als Neugierde sie unter Johansens Kommando auf der gekaperten Yacht weitersegeln lässt, erblicken die Männer eine große steinerne Säule, die aus dem Meer herausragt, und in 47° 9' südl. Breite und 126° 43' westl. Länge stoßen sie auf die Umrisse schlamm-, schlick- und tangverwesten Quaderwerks zyklischer Ausmaße, das nichts anderes ist als das greifbare Grauen, das die Erde nur einmal aufzuweisen hat – die schreckgespenstische Leichenstadt R'lyeh, die unabsehbare Äonen vor der Geschichte von jenen grausenhaften Riesen errichtet wurde, die von dunklen Sternen zur Erde stiegen. Hier ruhten der große Cthulhu und seine Horden in grünschleimigen Gewölben, und von hier aus sendeten sie schließlich nach unmessbaren Jahrtausenden jene Gedanken, die in Träumen der Empfindsamen Furcht und Grauen verbreiteten [...]. Ohne zu wissen, was Futurismus ist, kam Johansen dem sehr nahe, als er von der Stadt sprach; denn anstatt irgendeine präzise Struktur oder ein Gebäude zu beschreiben, verweilt er nur bei Eindrücken weiter Winkel und Steinoberflächen – Oberflächen die zu groß waren, um von dieser Erde zu sein; unselig, mit schauerhaften Bildern und blasphemischen Hieroglyphen bedeckt. [...] Wie Wilcox gesagt haben würde: die Geometrie dieses Ortes war völlig verkehrt. Sie wussten nicht genau, ob das Meer und der Grund, auf dem sie sich bewegten, in der Horizontale lagen, infolgedessen war die relative Position alles übrigen auf phantastische Weise variabel. [...] Jeder lauschte, lauschte noch immer, als ES sabbernd hervortappte und tastend seine gallertartige grüne Masse durch die schwarze Öffnung in die durchgiffete Luft dieser wahnsinnigen Stadt presste.“⁴²

40 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S. 209 (Herv. i. O.).

41 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S. 210.

42 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S. 232–235.

Hyperbolisch lässt Lovecraft die nicht-euklidischen Architekturen der Stadt und die maßlose Ortlosigkeit des Cthulhu durch den Protagonisten beschreiben. Obschon die Koordinaten eine eindeutig zu lokalisierende Topologie suggerieren, entgleitet der Raum der unheimlichen Stadt einer Zuordnung, sobald versucht wird, sie sprachlich zu beschreiben. Das monströse Wesen erzeugt so bei der Schiffsbesatzung eine abjekt Spannung aus Faszination und Abwehr, wodurch das wissenschaftlich nicht einholbare radikale Andere sich einerseits mit der Welt verschränkt und ihr andererseits als externer Horror doch äußerlich bleibt. Die Eingemeindung der unheimlichen Stadt R'lyeh scheitert und der rationalistische Forscherdrang wird unterbrochen, da die dort hausende Monstergottheit Cthulhu dermaßen alt und mächtig ist, dass die Geschichte und der Rang des Menschen in die Bedeutungslosigkeit stürzen. Die Ambivalenz zwischen der nüchtern genauen Bestimmung der Karte und der Unmöglichkeit jeglicher Vermessung wird beibehalten, wodurch sich der Ausdruck der humanen Hilfllosigkeit gegenüber den nicht-humanen Gesetzmäßigkeiten nur noch steigert.⁴³

Die Verschränkung von wissenschaftlicher Methodik und okkulten Mythen wird bei Lovecraft immer wieder durch Räume gerahmt, die kartografisch leer sind: Sandwüsten, antarktische Eisflächen und insbesondere das Meer oder der Ozean zeichnen sich durch das Fehlen stabiler topografischer Markierungen aus und nehmen damit bei Lovecraft immer wieder die Funktion eines schwindelerregenden Raumes ein, der Orientierungslosigkeit evoziert. Weiter im Text tritt der hilflose Versuch einer genauen Bestimmung durch die Breiten- und Längengrade auf dem Meer deutlich hervor. Statt auf eine klar definierte Landmasse stößt Johansens Mannschaft auf eine Küste aus Schlamm, Schleim und zyklonischem Mauerwerk. Sie geraten so von einem nichtlokalen bzw. einem „glatten Raum“⁴⁴ in den nächsten: von einem sich der Kartografierung verweigernden Meer zu einem Land, dessen Festigkeit nicht gewährleistet ist. Das Fehlen von Punkten und Geraden, wie auch der gallertartige Zustand der Küste, lässt den Raum maßstabslos erscheinen. Sowohl die Stadt R'lyeh als auch das Cthulhu-Monster sind konturiert durch Linien, die nichts eingrenzen und damit auch keinen Umriss ziehen. Sie gehen nicht von einem Punkt zum anderen über, sondern verlaufen im Dazwischen.

43 Mit Quentin Meillassoux ließe sich im Falle dieser Erzählung von Lovecraft auch von einer Extro-Science-Fiction sprechen, weil es sich um eine Narration handelt, die ästhetisch den Versuch unternimmt, ein radikales Außen zu denken, welches die Gültigkeit von Naturgesetzen außer Kraft setzt und eben nicht einfach in die Zukunft extrapoliert. Die Extro-Science-Fiction nimmt Kontingenz insofern ernst, als sie diese als notwendige Bedingung allen Seins begreift. Es handelt sich demnach um eine nicht-kantische Welt. Kant behauptet, dass, wenn unsere Welt keinem notwendigen Gesetz folge, sie nicht fortbestehen könne. Meillassoux kritisiert im Kern diesen Ansatz, indem er behauptet, dass gerade die Extro-SF-Spekulationen der Fantastik beispielhaft für Welten sind, die vor dem Hintergrund von Kontingenz das eine, das andere oder etwas ganz anderes sein können. Vgl. dazu Meillassoux 2013 (wie Anm. 6), S. 148-149.

44 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix : Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II, Berlin 1993, S. 658.

Diese „kontinuierliche Variation“⁴⁵ lässt die Wahrnehmung der Matrosen an den unmöglichen Oberflächen dieser Materie abgleiten. Das vermeintliche Festland wird so zu einer bedrohlichen Fluchtlinie, die eine klare topografische Vermessung unmöglich macht, da man statt exakten Punkten und Linien nur klebrige Spuren und Effekte der Veränderung vorfindet. Das gigantische Konglomerat aus Monster und der nicht-euklidischen Stadt R'lyeh ist so groß, dass seine Gesamtheit in keiner bestimmten lokalen Manifestation identifiziert werden kann. Lovecraft spekuliert so paradoxerweise ästhetisch auf eine nicht sinnlich erfassbare Kontingenz, die jenseits der Notwendigkeit von Naturgesetzen liegt. Der Cthulhu als eine dem Subjekt weder vorgelagerte noch nachrangige *Anzestralität* ist der Versuch, eine hyperobjektive Welt zu denken, die uns als Korrelat weder einfach vorliegt noch ‚für uns‘ erscheint.

Zähflüssigkeit und Interobjektivität der „Farbe aus dem All“

Lovecrafts „Die Farbe aus dem All“ handelt ebenfalls vom Zerfall des Humanen im Angesicht eines – um es mit Meillassoux zu sagen – „großen Außen“, das sich nicht relational zu uns verhält, ob wir es nun denken oder nicht.⁴⁶ In dieser Kurzerzählung wird eine nicht näher beschriebene Kleinstadt aus Massachusetts von einer außerirdischen Substanz – der Farbe – heimgesucht, die alles Organische vergiftet und es verwelken lässt. Ein internfokalisierter Erzähler berichtet von Ereignissen, die sich einige Jahrzehnte zuvor ereignet haben sollen: Nachdem ein Meteorit auf dem Farmgrundstück seines Nachbarn eingeschlagen ist, geschehen dort seltsame Dinge. Es wachsen abnorm große oder ungenießbare Früchte und unbekannte Pflanzen. Die Menschen und Tiere aus dem Dorf verändern sich sukzessive und werden letztlich wahnsinnig oder mutieren. Beobachtbare Symptome bei Kontakt mit der Farbe sind: Halluzinationen, Paranoia, Gleichgültigkeit, Appetit- und Geschmacksverlust, soziale Isolation, Abbau der körperlichen Kräfte, im späteren Stadium animalisches Verhalten und zuletzt der Zerfall des Körpers zu einer unorganischen Masse. Zwei herbeigerufene Wissenschaftler versuchen den nicht klassifizierbaren Meteoriten einer geologischen und chemischen Untersuchung zu unterziehen:

„Sie hatten etwas freigelegt, das wie die Seite einer großen, gefärbten Kugel aussah, die in die umhüllende Substanz eingebettet war. Die Farbe, die einigen der Bänder in dem sonderbaren Spektrum des Meteors ähnelte, war fast nicht zu beschreiben; und man konnte sie eigentlich nur aufgrund einer Analogie als Farbe bezeichnen. [...] Abgesehen davon, daß es ebenso leicht zu verformen, heiß und magnetisch war, daß es leuchtete, sich in konzentrierten Lösungen leicht abkühlte, ein unbekanntes Spektrum hatte, sich an der Luft auflöste und Silikonzusammensetzungen mit dem Resultat gegenseitiger Zerstörung angriff, besaß es keinerlei identifizierende Eigenschaften; und am Ende ihrer Untersuchungen

45 Deleuze/Guattari 1993 (wie Anm. 44), S. 689.

46 Meillassoux 2008 (wie Anm. 5), S. 21.

mussten die Wissenschaftler sich eingestehen, daß sie den Stein nicht einordnen konnten. Er war nicht von dieser Erde, sondern Bestandteil des unendlichen Alls, und besaß als solcher außerirdische Eigenschaften, die außerirdischen Gesetzen gehorchten.“⁴⁷

Die Ontologie der Farbe mit dem unbekanntem Spektrum wird durch seltsame Umstände und vor allem durch eine „Analogie“ verzerrt und verunklart, statt durch präzise adverbiale Bestimmungen eine Definition des Dings zu gewähren. Bereits die Verdinglichung der Farbe als eine Qualität ‚Farbe‘ bringt das Substanz-Akzidenz-Verhältnis durcheinander, weil ‚Farbe‘ vornehmlich attributiv und als Modus der Substanz gedacht wird. Lovecraft verdreht dieses Verhältnis, indem er Substanz und Attribut in eins fallen lässt. Dieses ‚Etwas‘ ohne wissenschaftlich fassbare Eigenschaften macht das nicht Darstellbare einerseits sichtbar und annulliert das Sichtbare im gleichen Moment, da es seine Eigenschaften im Moment ihrer sprachlichen Benennung sofort wieder abwirft. Die Farbe als Bestimmung von etwas als etwas entgleitet so im Moment ihrer Identifizierung. Lovecraft spekuliert mit dem aristotelischen bzw. dem klassisch Newton’schen Verhalten von Materie und imaginiert mit der seltsamen Farbe, die nicht menschlichen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist, eine unscharfe Materialität, mit der eine dichotome Spaltung in Substanz und Akzidenz bzw. Stoff und Form unmöglich wird.

Die scheiternden Versuche der Vermessung und Qualifizierung der Farbe weisen jedoch auch auf die sehr weltliche Krise des mechanistischen Weltbildes in der Physik des frühen 20. Jahrhunderts hin. Lovecraft gibt mit den ratlosen Wissenschaftlern von der fiktiven Miskatonic-Universität in Arkham Einblick in den Streit zwischen der von Newton geprägten Physik und der aufkommenden Quantenmechanik. Das wird vor allem dadurch deutlich, dass die unheimliche Farbe sich nicht in elementare Bestandteile zergliedern lässt und sich auch keine Eigenschaften des Stoffes bestimmen lassen, so wie es Newtons Mechanik verlangen würde. Laut Newton muss Materie messbar und in ihre kleinsten Teile (Atome) zerlegbar sein, damit man etwas über sie erfahren kann. Denn nur in diesem Fall folgt sie den Regeln der Kausalität, der Lokalität und der Chronologie. Wie jedoch Werner Heisenberg zu Beginn der 1920er Jahre, also in der literarischen Wirkungszeit Lovecrafts, herausfand, ist es nicht möglich, die Lage und die Geschwindigkeit eines Atoms gleichzeitig zu bestimmen, womit er die Gültigkeit der von Newton aufgestellten Regeln in Frage stellte. Denn jede Messung vermag nur das eine oder das andere zu erfassen. Ein auktorialer Blick auf den Versuchsaufbau wird dadurch verzerrt.

Zur Ungewissheit der Messung kam hinzu, dass sich Materie, von der man glaubte, sie ordne sich gemäß der oben erwähnten Newton'schen Parameter an, sich vor dem Hintergrund der Quantentheorie widersprüchlich verhält. Nämlich – gemäß der Heisenberg'schen Unschärferelation – einerseits als Teilchen und andererseits als Welle.⁴⁸ Experimente, die auf die Teilchenstruktur, und solche, die auf die Wellenstruktur von Materie verweisen, schließen sich aufgrund ihrer grundverschiedenen Anordnung aus, wodurch eindeutige Bestimmungen unmöglich werden. Dem Materie-Verhalten der Quantentheorie nicht unähnlich ist Lovecrafts ‚Farbe aus dem All‘ somit keine Substanz im klassischen bzw. atomistischen Sinne – also kein selbstständig Seiendes, sondern eine Intensität, die sich in Registern der anthropozentrischen Kausalität nicht denken lässt. Joseph Vogl bezeichnet ein so geartetes Ding auch als „poetisches Objekt“, das von „manieristischer und exzentrischer Art“ ist:⁴⁹ sich also durch Umstände, Wirkungen und Intensitäten definiert und in einem auf Dauer gestellten Werdens-Zustand befindet. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die Farbe abseits des verzerrten Substanz/Form-Verhältnisses tierliche, menschliche und pflanzliche Komponenten und Eigenschaften zugleich aufweist:

„Es war eine Szene aus einer der Visionen von Fuseli, und über allem anderen herrschte dieser Aufruhr leuchtender Formlosigkeit, dieser fremdartige, dimensionslose Regenbogen kryptischen Giftes aus dem Brunnen – brodelnd, tastend, schlüpfend, greifend, glitzernd, zerrend und böseartig blubbernd in seinem kosmischen, unbestimmbaren Chromatismus [...]. Es war kein Hauch von den Himmeln, deren Bewegungen und Dimensionen unsere Astronomen vermessen oder ihnen zu unendlich für irgendeine Messung erscheinen. Es war eine Farbe von außerhalb allen Raumes – ein fürchterlicher Sendbote aus formlosen Bereichen der Unendlichkeit jenseits aller uns bekannten Natur.“⁵⁰

Die Ununterscheidbarkeit und exzessive Formlosigkeit des „dimensionslosen Regenbogens kryptischen Giftes“ wird durch eine asyndetische Reihung von Adjektiven nochmals gesteigert. Und gerade durch die Abwesenheit von Konjunktionen gestaltet sich die assemblierte Reihung umso eindringlicher. Die Adjektive umschreiben tierliche, menschliche und anorganische Eigenschaften, was die monströse Taxonomie einer Unbestimmtheit erstens auf die Spitze treibt und zweitens eine exzessive Lebendigkeit und Taktilität hervorhebt. Lovecrafts Farbe stellt so nicht eine Singularität in einer eigentlich regelhaften Natur dar, sondern infiziert das Humane mit einer ganz anderen Natur, die einerseits dem Humanen radikal äußerlich bleibt, es aber andererseits durchdringt. Obwohl sie sich aufgrund ihrer exzessiven Eigenschaften einer

48 Vgl. dazu z. B. Haas, Arthur: Einführung in die theoretische Physik. Mit besonderer Berücksichtigung ihrer modernen Probleme, Bd. 2, Berlin/Leipzig 1930, S. 49–54.

49 Vogl, Joseph: „Was ist ein Ereignis?“, in: Gente, Peter / Weibel, Peter (Hg.): Deleuze und die Künste, Frankfurt a.M. 2007, S. 67–83, hier: S. 70.

50 Lovecraft 1967 (wie Anm. 34), S. 76.

Begrifflichkeit widersetzt, scheint sie doch der von Timothy Morton vorge schlagenen Axiomatik der Viskosität zu folgen. Ihre Eigenschaften (schleimig, blubbernd und schlüpfend) deuten auf eine Zähflüssigkeit hin. Als ein Ding, das sich weder in einem flüssigen noch festen Aggregatzustand befindet, strapaziert die gallertartige Struktur der ‚Farbe aus dem All‘ die ontologischen Grenzen der materiellen Welt, die sie heimsucht. Als eine Entität, die aus Raum und Zeit zu fallen scheint und sich gerade durch das Wechselspiel von Entzug und Präsenz aufdrängt, bekommt sie dadurch eine eigenwillige Widerspenstigkeit.

Im letzten Kapitel von Jean-Paul Sartres *Das Sein und das Nichts* findet sich eine Passage über das Klebrige, die, ohne dass man davon ausgehen kann, dass dieser die Schriften Lovecrafts kannte, sehr präzise die Ontologie der ‚Farbe aus dem All‘ als eine „Substanz zwischen zwei Zuständen“ vor Augen führt.⁵¹ Ich möchte hier zwei Textstellen herausstellen, die in Bezug auf Lovecraft interessant sind:

„Das Klebrige ist die Agonie des Wassers; es bietet sich selbst als ein werdendes Phänomen dar, es hat nicht wie das Wasser die Permanenz der Veränderung, sondern stellt im Gegenteil so etwas wie einen Schnitt in einer Zustandsänderung dar.“⁵²

„Das Klebrige ist fügsam. Doch im gleichen Moment, in dem ich es zu besitzen glaube, besitzt es plötzlich mich in einer merkwürdigen Umkehrung.“⁵³

Es ist vor allem die Beharrlichkeit und das disjunktive Werden, das im Gegensatz zum Verhalten von Wasser einen reibungslosen Übergang von einem Zustand zum anderen stört und damit einen Horror-Effekt erzeugt. Gleichzeitig betont Sartre, lange vor dem *material turn*, die Agentialität des Klebrigen, die das Stoffliche des Dings insofern aus der philosophiegeschichtlichen Peripherie heraushebt, als es das Subjekt-Objekt-Verhältnis umkehrt und dabei das *Dinghafte* nicht auf das Subjekt zurückführt, sondern den Versuch unternimmt, das Ding vom Ding aus zu denken. Die beiden Kurzgeschichten Lovecrafts sind geradezu paradigmatisch für diese Akzentverschiebung. Denn anhand der klebrigen, gallertartigen, kryptischen und ekelregenden Materien erzeugt Lovecraft nicht nur den Übergang von Subjekt zu Objekt, sondern auch von Objekt zum Ding.

51 Vgl. Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften, Bd. 3), hg. und übers. v. Traugott König u. Hans Schöneberg, Hamburg 1993, S. 1039.

52 Sartre 1993 (wie Anm. 51), S. 1039.

53 Sartre 1993 (wie Anm. 51), S. 1041.

Die „Farbe aus dem All“ und „Cthulhus Ruf“ als Objekt-Ding-Spekulation

Die bereits genannten Attribute der „Farbe aus dem All“ (schleimig, bösaartig blubbernd, schlüpfend, greifend usw.) und die gallertartigen und schleimigen Substanzen aus „Cthulhus Ruf“ lassen die vibrierenden Substanzen exzessiver und noch lebendiger erscheinen als das irdische Leben selbst. Insbesondere die ‚Farbe aus dem All‘ scheint die Fähigkeit zu besitzen, mit allem, ob Lebewesen oder nicht, eine Allianz zu bilden. Sie ist nicht nur einfach eine aktive Substanz, der die gleiche Handlungsmacht zugesprochen werden könnte wie dem menschlichen Subjekt, sondern ist darüber hinaus geradezu besessen von der Handlung.⁵⁴ Wie Harman in seiner Untersuchung zu Lovecraft und Husserl betont, ist es so, als ob sich bei Lovecrafts Stoffen ein Riss auftut, der das Objekt von seinen Eigenschaften trennt bzw. es unterbricht:

„Bei Lovecraft wird die Relation zwischen einem Ding und seiner Oberfläche [...] von Unregelmäßigkeiten unterbrochen, die sich unserem unmittelbaren Verständnis entziehen, als ob das Objekt an einer merkwürdigen neurophysiologischen Krankheit leiden würde.“⁵⁵

Harmans unentschiedene Verwendung von ‚Objekt‘ und ‚Ding‘ deckt sich mit Lovecrafts terminologischer Unschärfe, die er in beiden Erzählungen bewusst einsetzt, um den Effekt des Unklassifizierbaren zu steigern. In „Cthulhus Ruf“ findet sich eine Stelle, wo das seltsame Uning Wilcox im Traum erscheint:

„[...] ein gigantisches Ding, ‚Meilen hoch‘, ein Umhergepolter und Getapse. Nie beschrieb er genau den Gegenstand, aber gelegentlich hervorgestobene Worte, die Dr. Tobey wiederholte, überzeugten den Professor, dass er mit der unaussprechlichen Monstrousität [sic] identisch sein müsse, die der junge Mann seiner Traumskulptur bildlich darzustellen versucht hatte. Wenn er dieses Objekt erwähnte, so bedeutete das das Vorspiel für einen unweigerlichen Rückfall in Lethargie, fügte der Doktor hinzu.“⁵⁶

Innerhalb nur eines kurzen Absatzes wird das Monster mit vier unterschiedlichen Begriffen belegt. Die Materialität des Cthulhu verharrt so in der Gleichzeitigkeit aus Ding, Gegenstand, Skulptur und Objekt. Diese Unbestimmtheit und die verzerrte Oberfläche bleiben jedoch nicht folgenlos für die ontologische Konstitution der seltsamen Substanzen Lovecrafts. Denn

54 Vgl. dazu die Kritik von Tim Ingold an Jane Bennetts Begriff der „material agency“. Ingold betont im Gespräch mit Petra Löffler und Florian Sprenger, dass weder Menschen noch Dinge Handlungsmacht besitzen. Sie sind vielmehr beide von ihr besessen. Seine Kritik basiert darauf, dass Bennett, indem sie das Prinzip der Handlungsmacht einfach objektorientiert umdreht, immer noch im kausalen Paradigma von Ursache und Wirkung verbleibe. Vgl. Ingold, Tim / Löffler, Petra / Sprenger, Florian: Eine Ökologie der Materialien, in: Zeitschrift für Medienwissenschaften, Heft 14, 2016, S. 89.

55 Harman 2013 (wie Anm. 1), S. 98.

56 Lovecraft 2012 (wie Anm. 35), S. 200–201.

die Ununterscheidbarkeit der Farbe und des Cthulhu als Ding und Objekt wirft die Frage danach auf, ob es sich dabei um etwas handelt, das nicht nur das Subjekt-Objekt-Verhältnis strapaziert, sondern dieses Verhältnis auf eine Objekt-Ding-Beziehung verschiebt.

Ironischerweise und entgegen der Korrelationismuskritik der OOO ist gerade Kant derjenige, der mit der Spannung zwischen Objekt und Ding eine eigene Variante des objektorientierten Denkens in seiner Philosophie mitführt. Objekte bezeichnen nach Kant Gegenstände der Erfahrung, die durch unsere Aufmerksamkeit und sinnliche Aufnahme zu Gegenständen der Erkenntnis werden. Gegenstände sind dementsprechend Elemente der Erfahrung, sofern sie den Regeln der Anschauung folgen, „denn mit andern Gegenständen, als denen, die zu einer möglichen Erfahrung gehören, haben wir es nicht zu tun, eben darum, weil sie uns in keiner Erfahrung gegeben werden können“.⁵⁷ Das Ding als Grenzbegriff entzieht sich zwar der Sinnlichkeit, hat aber nach Kant eine logische Notwendigkeit, ohne die wir Gegenstände und Objekte nicht denken können. Wir können diese Notwendigkeit Kant zufolge nur feststellen und darüber hinaus nichts weiter darüber aussagen. Das, was Graham Harman in Bezug auf die Stoffe Lovecrafts ahnt, jedoch nicht ausformuliert, beobachtet Eugene Thacker anhand spukhafter Medien des übernatürlichen Horrors und stellt fest, dass sowohl Subjekt-Objekt- als auch Objekt-Objekt-Beziehungen nur Nebenprodukte einer „grundlegenderen Beziehung zwischen Objekt und Ding“ sind.⁵⁸

Wie ich versucht habe zu zeigen, ist die spekulative Beziehung von Objekt und Ding sowie die damit verbundene allmähliche Zersetzung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses ein zentrales Anliegen von Lovecrafts literarischer Spekulation. In den analysierten Kurzerzählungen bestätigen sich damit nicht nur die Parameter, die Morton als Kriterien von Hyperobjekten bezeichnet, sondern die Erzählungen selbst sind literarische Spekulationen, die über das Objekt-Objekt-Verhältnis hinausgehen und die Sphäre eines subjektiv nicht aneignungsfähigen Dings öffnen. Lovecrafts Kategorie des Dings ist dabei nicht einfach unerkennbar und eine bloße logische Notwendigkeit, wie Kant sie beschreibt, sondern tritt als eine flimmernde Oszillation zwischen dem Objekt *für uns* und dem Ding *an sich* an der Oberfläche hervor.

57 Vgl. Kant, Immanuel: „Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können“, in: ders.: *Schriften zur Metaphysik und Logik 1* (Werkausgabe, Bd. 5), hg. v. Wilhelm Weischedt, Frankfurt a. M. 1977, S. 113-267, hier: S. 208.

58 Thacker, Eugene: „Vermittlung und Antivermittlung“, in: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt a. M. 2011, S. 306-333, hier: S. 322.

Und anstatt diese schimmernde Entität⁵⁹ sprachlich zu evozieren, sucht und tastet Lovecrafts Sprache akribisch, sukzessive und seriell den Grund der Formlosigkeit ab, findet dabei jedoch immer wieder nur weitere Unformen, die sich nicht synchronisieren oder dialektisch aufheben lassen. Lovecrafts Kurzerzählungen strapazieren so nicht nur eine korrelationistische Subjekt-Objekt-Beziehung, insofern als sie eine Objektorientierung aufweisen, sondern sie öffnen darüber hinaus eine seltsame und zutiefst abgründige Dimension zwischen Objekt und Ding.

59 Alex Garland greift bei seiner Verfilmung des Romans *Auslöschung* von Jeff Vandermeer scheinbar auf die seltsamen Substanzen Lovecrafts zurück. Vor allem der Schimmer, in dem transgene Mutationen und Verfall stattfinden, weist eine Ähnlichkeit zu den Eigenschaften von Lovecrafts ‚Farbe aus dem All‘ auf. Bei dem Schimmer handelt es sich um ein Prisma-ähnliches Objekt, an dem nicht nur Radiowellen, GPS-Signale oder Licht gebeugt werden, sondern auch die organische Masse der DNS. Beim Eintreten in die Area X werden die Partikel der DNS durch den Schimmer abgelenkt und in ihre kleinsten Teile defragmentiert. Die DNS-Partikel können sich sowohl in organischer als auch in anorganischer Materie einlagern und diese verändern. Im Unterschied zum kontaminierten Dorf bei Lovecraft, das der Toxizität der Farbe schutzlos ausgeliefert ist, sind die Wissenschaftlerinnen aus Garlands Fiktion dieser anderen Natur nicht entgegengestellt, sondern bilden ein paradoxes Ensemble und werden so Teil dieses fremden Organismus.