

Szenen der Zerstörung

Destruktive Plastizität und die Rolle der Vermittlung bei Catherine Malabou

Vanessa Franke

1. Unvermitteltheit vermitteln

Manche Ereignisse im Leben besitzen eine solch zerstörerische Kraft, dass sie einen sprachlos machen: Eine an Alzheimer erkrankte Großmutter, die ihr Enkelkind nicht mehr erkennt und deren Gefühlsleben vollkommen erkaltet ist, eine Frau, die über Nacht plötzlich um Jahre gealtert ist, ein Mann, dessen Gesicht bei einem Autounfall völlig entstellt wurde. Es sind diese Unfälle, Zufälle und Zwischenfälle, die sich nicht antizipieren lassen und in ihrer Plötzlichkeit einen Riss hinterlassen. Dieser zerstörerischen Kraft widmete sich die Philosophin Catherine Malabou in ihrem Essay *Ontologie de l'accident* (2009), der in der deutschen Übersetzung als *Ontologie des Akzidentiellen* erschien. Der Gemeinplatz vom Leben, das in einem stetigen Auf und Ab wie ein Fluss dahinfließt,¹ erfährt eine totale Unterbrechung, die sich sprachlich kaum fassen lässt. Malabou trennt dabei nicht zwischen physischen und psychischen Zerstörungen, die sie beide als Formen der destruktiven Plastizität zusammenfasst: Phänomene wie Entstellung, Alzheimer, Gefühllosigkeit oder plötzliches Altern. Dabei steht ihre Untersuchung jenem Problem gegenüber, das durch ein dem Essay vorangestelltes Motto von Michel Foucault sogleich aufgerufen wird, nämlich, »dass es keine Theorie gibt, welche die Beziehungen zwischen dem Zufall und dem Denken zu denken ermöglicht.«²

Ereignisse destruktiver Plastizität sind Zufälle und Unfälle, bzw. zufällige Unfälle und unfallartige Zufälle (der französische *accident* besitzt beide Bedeu-

1 Vgl. Malabou, Catherine: *Ontologie des Akzidentiellen*, Berlin: Merve 2011, S. 11.

2 Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1991, S. 38.

tungen). Der Begriff des Akzidentiellen geht auf die antike Philosophie zurück und bezeichnet, im Gegensatz zum Substanziellen, das Zufällige und Nicht-Wesentliche.³ Die *accidents* nach Malabou wirken unmittelbar beziehungsweise unvermittelt und bringen durch Destruktion eine neue Form eines Subjekts hervor, die keine Spur oder Erinnerung seiner alten Identität aufweist: »Solche Wesen drängen so ihre neue Form der alten auf: *unvermittelt*, Überganglos, haltlos, unpassend, heute gegen gestern, heiß, roh.«⁴ Aufgrund dieses Spalts, der sich unvermittelt zwischen alter und neuer Form auftritt, sei die destruktive oder auch explosive Form der Plastizität so schwierig zu denken; sie steht außerhalb einer dialektischen Logik und Zeitlichkeit. Wesentlich für den nicht-wesentlichen *accident* scheint also seine Unmittelbarkeit zu sein.

Dieser Beitrag ist der Versuch, sich aus einer medienanthropologischen Perspektive dieser Unmittelbarkeit des *accident* von der entgegengesetzten Seite her zu nähern, nämlich von der Vermittlung ausgehend. Es wird gefragt, welche Rolle die Vermittlung im Denken der destruktiven Plastizität als unmittelbarem Phänomen spielt. Lassen sich ein unvermitteltes Phänomen und das mediale *a priori* der Medienanthropologie zusammen denken? Und was bedeutet es umgekehrt für die medienanthropologische Theorie, wenn sie diese ereignishaften, zerstörerischen Potentiale in Betracht zieht? Eine erste Stoßrichtung ergibt sich aus Malabous eigener Annäherung an die Phänomene der Destruktion, wobei deren mediale Voraussetzungen in ihrem Essay implizit bleiben: Malabou nähert sich der destruktiven Plastizität anhand verschiedener *Szenen*, in denen sie die Zerstörungskraft phänomenologisch in den Blick nimmt, und der Begriff des Akzidentiellen konkret anschaulich wird. So schreibt Malabou:

»Eine Phänomenologie, in der Tat: Etwas *zeigt sich* bei der Beschädigung, beim Zerschneiden, etwas, dem die normale, schöpferische Plastizität weder einen Zugang noch einen Körper gibt: die Verwüstung der Subjektivität, die Entfernung des Individuums, das sich fremd wird, niemanden mehr erkennt, sich selbst nicht mehr erkennt, sich nicht mehr erinnert. [Herv. i. O.]«⁵

3 Vgl. Meyer, Martin F.: »Akzidens, akzidentell«, in: Peter Precht/Franz-Peter Burkard (Hg.), Metzler Lexikon Philosophie, 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler 2008, S. 16.

4 C. Malabou: Ontologie des Akzidentiellen, S. 14.

5 Ebd.

Malabou verschiebt also den Fokus von der Frage *Was ist destruktive Plastizität?* hin zu operationalen Fragen des *Wie?*, die sie phänomenologisch zu beantworten sucht. Dabei bezieht sie sich auf einzelne Szenen aus der Literaturgeschichte wie Daphnes Metamorphose von Frau zu Baum bei Ovid, Gregor Samsas Verwandlung in einen Käfer bei Franz Kafka, oder das plötzliche Altern der jungen Marguerite Duras in deren autobiographischen Aufzeichnungen. Der »systematische Fokus auf dem *Wie*, auf der Art und Weise, wie die Dinge erscheinen« [Herv. i. O.]⁶, dem sich die Phänomenologie ebenso verschreibt wie die Medienanthropologie, lenkt den Blick auf eine Vermittlungsebene, und damit auf Medien, die etwas zum Erscheinen bringen.

Es soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Szenen in Malabous Essay das unvermittelte Phänomen der Zerstörung vermitteln, indem sie es erzählen. Dafür wird das Konzept der medienanthropologischen Szene in der Analyse einer literarischen Szene produktiv gemacht, um gerade auch jenen Elementen nachzugehen, die nicht unmittelbar sinnhaft sind. Szenen können einerseits als narrative Einheiten verstanden werden, andererseits als materiell-mediale Anordnungen aus Subjekt-Objekt-Relationen sowie als »Schauplätze [...], an denen etwas zur Schau gestellt wird, anschaulich (gemacht) wird und sich selbst anschaut«.⁷ Dabei bildet der medienanthropologische Ansatz in diesem Artikel selbst eine »Meta-Szene«⁸, die es erlaubt, Menschen mit Medien in ihren jeweiligen Relationiertheiten eng zusammenzudenken – die jedoch nicht als prinzipielle Setzung verstanden werden darf, sondern die zugunsten eines anderen szenischen Schnitts auch wieder aufgelöst werden kann.

In einem nächsten Schritt wird Malabous Begriff der destruktiven Plastizität in Hinblick auf seine (a-)medialen Implikationen erläutert **(2)**, um dann am Beispiel von Franz Kafkas *Die Verwandlung* auf die szenische Narrativierung der destruktiven Plastizität einzugehen. **(3)** Es soll gefragt werden, wie genau sich ein akzidentielles Phänomen innerhalb einer mehr-als-menschlichen Szene entfaltet, und welche Rückschlüsse sich daraus zur Rolle der Ver-

6 Alloa, Emmanuel/Schürmann, Eva: »Vermittelte Unvermitteltheit oder: Der Topos der Unmittelbarkeit«, in: Emmanuel Alloa/Thiemo Breyer/Emanuele Caminada (Hg.), *Handbuch Phänomenologie*, Tübingen: Mohr Siebeck 2023, S. 414.

7 Voss, Christiane/Kritilova, Katerina/Engell, Lorenz: »Einleitung«, in: Christiane Voss/Katerina Kritilova/Lorenz Engell (Hg.), *Medienanthropologische Szenen. Die conditio humana im Zeitalter der Medien*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 1–14, S. 1.

8 Ebd., S. 4.

mittlung in der destruktiven Plastizität ziehen lassen (4). Abschließend bleibt in einem Ausblick zu adressieren, was sich aus unvermittelten Phänomenen der Zerstörung für ein medienanthropologisches Denken ergeben kann (5).

2. Destruktive Plastizität denken

Von Anfang an hat Catherine Malabou sich in ihrem philosophischen Denken mit dem Begriff der Plastizität auseinandergesetzt, welcher ihr gesamtes Schaffen bis heute begleitet und prägt. In ihrer Doktorarbeit *L'Avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique* (1996), unter der Supervision von Jacques Derrida, hat sie den Begriff der Plastizität bei Hegel und über Hegel hinaus zu einem eigenen Konzept transformiert. Die transformatorische Form ihrer ersten Arbeit zur Plastizität spiegelt also ihren inhaltlichen Kern: Plastizität bezeichnet nämlich die Fähigkeit der gleichzeitigen Formgebung wie Formannahme. Ein plastisches Denken beschäftigt sich mit Prozessen der biologischen, materiellen, symbolischen oder konzeptuellen Transformation, wobei das Potential von Malabous Konzept eben dieser Heterogenität und Transversalität der plastischen Formen erwächst.⁹ In über zwei Jahrzehnten hat sie, nicht zuletzt im Dialog mit den Neurowissenschaften, das Konzept der Plastizität stets weiterentwickelt und dabei stärker materialistisch bzw. organisch grundiert, wie beispielsweise in ihrem Essay *Was tun mit unserem Gehirn?* (2006), in dem sie das politische Potential des Plastischen anhand der biologischen Plastizität des Gehirns in Stellung bringt.¹⁰ Das formannehmende sowie formgebende Plastische bilde ein Gegenstück zur Flexibilität, der rein passiven Fähigkeit eines (neoliberalen) Subjekts, sich jeder möglichen Form anpassen zu können. Dahingegen spiegele diese zerebrale Eigenschaft eine widerständige Lebensform mit der Möglichkeit zur subversiven explosiven Transformation. Seitdem ist Malabous Plastizitätsdenken eng an die Funktionsweisen und Möglichkeitsräume des menschlichen Gehirns gebunden. In ihrem Buch *Les Nouveaux blessés* (2007) versucht sie schließlich die Spannungen zwischen Neurologie, Psychoanalyse und Philosophie für eine Analyse eines neuen, gewissermaßen postmodernen Trauma-Typus produktiv zu machen, der sich durch emotionale Kälte auszeichne, hervorgerufen durch

9 Vgl. James, Ian: »Introduction«, in: Catherine Malabou/Tyler Williams, *Plasticity: The Promise of Explosion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022, S. 2.

10 Vgl. Malabou, Catherine: *Was tun mit unserem Gehirn?* Zürich: diaphanes 2006.

materielle Schädigungen am Gehirn.¹¹ Im Essay *Ontologie des Akzidentiellen*, der sich an neurowissenschaftliche wie an psychoanalytische Theorie anlehnt, wird noch einmal deutlich, dass destruktive Plastizität als materiell-diskursives Phänomen zu verstehen ist, das menschliche Subjekte nicht zuletzt als verkörpert und daher als potentiell verletzlich ausweist; unter deren »Pfir-sichhaut des Seins« sich zerstörerischer »Sprengstoff« verbirgt.¹² Subjekte sind bei Malabou mitnichten als souveräne und abgeschlossene Entitäten zu verstehen, sondern als organische Einheit von Körper und Geist, die einerseits die Fähigkeit zu einer fortlaufenden plastischen Transformation besitzen, und andererseits der Möglichkeit der Explosion ausgesetzt sind. Ein Dualismus zwischen Sprache und Körper, das heißt Zeichen und organischer Materie, löst sich im plastischen Denken Malabous auf. Im Anschluss an Spinoza geht sie von einer »Einheit von ontologischer Konstitution und biologischer Struktur des Subjektes«¹³ aus. Der Körper sei »ein reines Konstrukt und zugleich ganz und gar organisch« schreibt sie später in ihrer feministisch ausgerichteten Arbeit *Negierte Lust* (2021).¹⁴ Dieses Sowohl/Als auch, das auf den ersten Blick gegensätzliche oder unverbundene Phänomene in Beziehung miteinander setzt, und dabei nicht in Dualismen und Dichotomien verfällt, ist charakteristisch für Malabous Philosophie, die sich daher an das »Denken des Dritten«¹⁵ der Medienanthropologie gut anschließen lässt. Gemeinsam ist den beiden Theorien außerdem die Hervorhebung der Materialität von Existenzvollzügen im Gegensatz zu (post)strukturalistischen Ansätzen, welche Existenzen vor allem als sprachlich bzw. textuell verfasst begreifen.

In *Ontologie des Akzidentiellen* wird nun der bereits in *Les Nouveaux blessés* untersuchte neue Trauma-Typus als destruktive Spielart der Plastizität verstanden, um diese explosive Negativität des Traumas in ein plastisches Denken einzugliedern. Der gewöhnlichen, in verschiedenen Disziplinen durchweg positiv verstandenen Plastizität wohnen sowieso immer zwei Seiten der Kreation

11 Vgl. Malabou, Catherine: *Les Nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, Paris: PUF 2007. Darin hebt Malabou eine kollektive Dimension von Trauma bzw. eines bestimmten Trauma-Typus hervor, während dieser gesellschaftliche Aspekt in *Ontologie des Akzidentiellen* nur am Rande thematisiert wird.

12 C. Malabou: *Ontologie des Akzidentiellen*, S. 9.

13 Ebd., S. 28.

14 Malabou, Catherine: *Negierte Lust. Die Klitoris denken*, Berlin: diaphanes 2021, S. 86.

15 Voss, Christiane: »Existieren im fliegenden Wechsel: Grundzüge einer philosophischen Medienanthropologie«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 47.1 (2022), S. 123–135, hier S. 127.

und der Destruktion inne, wie am Beispiel der Hand erkennbar wird: Diese kann überhaupt nur zur Hand werden, also die Form einer Hand gewinnen, indem sich Teile des Fleisches zurückbilden und die Finger als einzelne Glieder mit leeren Zwischenräumen freigeben. Die Zellbildung geht mit dem Zelltod, der Apoptose, einher, »[d]ie Konstruktion hat also ihr Gegengewicht in einer Form der Destruktion«¹⁶. Jede Form der positiv verstandenen Plastizität setzt auch eine Form der Negativität voraus, im Prinzip einer Skulptur, die aus einem Marmorblock geformt wird. Ganz anders verhalte es sich mit der destruktiven Plastizität als in jedem Subjekt latent vorhandene Möglichkeit des Sich-Selbst-Fremd-Werdens: »Das explosive, zerstörerische und zersetzende Vermögen, das dennoch in jedem von uns vorhanden ist und sich jederzeit äußern, Gestalt annehmen und verwirklichen kann, hat in keinem Bereich jemals einen Namen bekommen.«¹⁷ Sich diesem Vermögen und seinen Manifestationen zu nähern, ist der Einsatz von *Ontologie des Akzidentiellen*. Dabei kommt bei den untersuchten Phänomenen eine andere Form der Zeitlichkeit zum Tragen. Während die gewöhnliche Plastizität Teil eines lebendigen Werdens ist, eines stetigen Transformationsprozesses, entspricht die destruktive Plastizität der Form des Ereignisses als Bruch oder Riss des Erwartungshorizonts.

Als unvermitteltes destruktives Ereignis lässt sich, wie Malabou vorschlägt, die destruktive Plastizität zunächst mit einem klassischen psychoanalytischen Verständnis des Traumas engführen, in welchem davon ausgegangen wird, dass eine traumatische Urszene roh und unvermittelt ist und erst im Nachhinein durch die Erinnerung daran und das Erzählen davon, also durch sprachliches Erfassen, als Trauma Bedeutung erlangt und als solches erfahren wird. Folgt man also der psychoanalytischen Traumatheorie nach Freud definiert sich ein Trauma durch seine »Nachträglichkeit«¹⁸: Das Trauma ist nicht das Ereignis selbst, das als solches unverfügbar, in den Worten Freuds unbewusst ist, sondern entsteht nachträglich in intersubjektiven Szenen –

16 C. Malabou: *Ontologie des Akzidentiellen*, S. 12.

17 Ebd., S. 13.

18 Der Begriff ist u. a. zu finden in Freud, Sigmund: *Zwei Kinderneurosen*, Studienausgabe, Band 8, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989, S. 175. In seinen Aufzeichnungen zum ›Wolfsmann‹ beschreibt Freud, wie die traumatische Urszene des Patienten nachträglich in der Wiederholung derselben durch einen Traum zu einer Neurose führt. Er selbst hat den Begriff der Nachträglichkeit nie ausgearbeitet. Für eine ausführliche Abhandlung des Begriffs vgl. Kirchoff, Christine: *Das psychoanalytische Konzept der Nachträglichkeit. Zeit, Bedeutung und die Anfänge des Psychischen*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2009.

zwischen Analytiker:in und Patient:in zum Beispiel. Erinnerungsspuren an erlebte Gewalt in der Kindheit beispielsweise werden dann nachträglich durch einen hermeneutischen Zugang mit Sinn belegt, sowie – in ihrer (Re)Konstruktion – neu zur Wirkung gebracht. Ein Trauma nach Freud ist also etwas ›immer schon¹⁹ Vermitteltes. Mit den neurowissenschaftlich fundierten, das heißt dezidiert körperlich-materiellen Implikationen bei Malabou wird nun jedoch die Verbindung zwischen Ereignis und Erlebnis, die die Grundlage einer psychoanalytischen Traumatheorie bildet, verkompliziert. Nach Freud wird ein Ereignis von außen zugeführt, beispielsweise eine Bombenexplosion im Krieg, die einen Schock auslöst. Das Erlebnis wiederum ist der Psyche immanent, als die Art und Weise wie der Schock subjektiv als Wiederholung eines ursprünglichen Schocks erlebt wird. Das Trauma ist die Verbindung von Ereignis und Erlebnis.²⁰ Allerdings gilt dies nach Malabou nicht für ein neues, neurowissenschaftlich fundiertes Verständnis von Trauma. In ihrem Text »Post-Trauma: Towards a New Definition?«, einer Antwort auf Slavoj Žižeks Rezension von *Les Nouveaux blessés*, formuliert sie eine Kritik an Freuds und Lacans Trauma-Theorien: »To state that trauma has already occurred means that it cannot occur by chance, that every empirical accident or shock impairs an already or a previously wounded subject. There is an obvious rejection of chance in Freud and Lacan.«²¹ Ihr Einsatz eines neuen Trauma-Begriffs im Sinne der destruktiven Plastizität besteht dann darin, dem Zufall (oder Unfall) eine Chance zu geben – »give chance a chance.«²²

Das Ereignis der destruktiven Plastizität, z.B. die unwiederbringliche Zerstörung von Verbindungen im Gehirn, ist wie das traumatische Ereignis zunächst einmal unzugänglich, da es plötzlich und in den verborgenen Windungen des Gehirns oder einer Psyche geschieht, sich unter der Oberfläche des Körpers verbirgt. Die zerstörerische Form der Plastizität tritt also unvermittelt auf und hinterlässt dabei keinerlei Spur.²³ In *Plasticity: The Promise of Explosion*

19 Vgl. Malabou zur Logik des nachträglichen »always already« (›immer schon‹) in Freuds und Lacans Konzeption des Traumas: Malabou, Catherine: »Post-Trauma: Towards a New Definition?«, in: Matteo Pasquinelli (Hg.), *Alleys of your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*, Lüneburg: meson press 2015, S. 187–198, insbesondere S. 190.

20 Vgl. Ebd., S. 188f.

21 Ebd., S. 188.

22 Ebd.

23 Malabou arbeitet sich in einem weiteren Text an Derridas Theorie der Spur und des Einschreibens ab. Nach dem Zeitalter der Schrift und der Einschreibung im Derrida'schen Sinne leben wir nun im Zeitalter der Plastizität, so Malabou, das sich durch

(2022) führt Malabou diese Problematiken der Plastizität aus, die ein grundlegendes Umdenken in Bezug auf Erinnerung, Unbewusstes und Traumata erfordern:

»Plasticity renders the trace illegible because there is no trace. This explains why, for example, psychoanalysts so often resist the possibility that there exists a cerebral unconscious. Such an unconscious dismisses all attempts at interpreting it. Experience plastically sculpts or fashions the brain and yet it does not inscribe it. This does not imply that psychoanalysis of the cerebral unconscious is impossible, but it definitely has to re-elaborate its main concepts and method. Plasticity raises two issues at the same time: the first is a paradigm shift, the second is an ontological problem.«²⁴

Während man üblicherweise Erinnerung als Einschreibung verstand, legen neuere neurowissenschaftliche Erkenntnisse nahe, dass diese Analogie in die Irre führt. »Neural memory processing [...] resists hermeneutics«²⁵: Es liegt kein tieferer Sinn, kein Ursprung in der Plastizität, die sie hier nicht unbedingt nur auf ihre zerstörerische Spielart bezieht, sondern auf Plastizität allgemein als die Fähigkeit des Gehirns, Teile von sich zu entfernen, Verbindungen unwiederbringlich auszulöschen, andere wiederum neu herzustellen.

Mit diesem Wissen über die inhärente Kontingenz unserer körperlichen Verfasstheit stellt sich die Frage, wie sich solche psycho-physischen Ereignisse mit ihren fehlenden Sinnzusammenhängen zur Wahrnehmung bringen, begreifen, *vermitteln* lassen – von der Annahme ausgehend, dass sich durch Medien ein Weg aus der Sprachlosigkeit angesichts dieser Ereignisse finden lässt. Die Frage der (Un)Möglichkeit von Trauma-Erzählungen in der Kunst zieht sich durch das 20. Jahrhundert und reicht bis in die Gegenwart hinein. Die Alltagssprache erweist sich dabei als ungenügend, sie stottert, stammelt, wiederholt. Um es mit den Worten von Marguerite Duras in *Hiroshima, mon amour* zu sagen: »Es ist unmöglich von Hiroshima zu sprechen. Alles was man tun

eine Abwesenheit jeglicher Ursprünge und sogar von Spuren dieser Ursprünge (also anwesendem Abwesendem) auszeichnet. Eine These, die sie interessanterweise mit den Ansätzen eines Speculative Materialism nach Quentin Meillassoux ebenso wie mit politischer Postfaktizität um Donald Trump in Verbindung bringt: »Post-truth can start when there are no more traces; post-truth does not belong to the graphic era. It is a post-deconstructive phenomenon.« C. Malabou/T. Williams: Plasticity, S. 290.

24 Ebd., S. 291.

25 Ebd.

kann, ist, darüber zu sprechen, wie unmöglich es ist, über Hiroshima zu sprechen.«²⁶

Hier setzt der Dialog mit der Medienanthropologie ein, welche die Vermittlung in den Blick nimmt. Sie verschiebt den Fokus ohnehin vom Subjekt hin zu intersubjektiven Szenen, in denen ein Subjekt in der Relation mit zahlreichen anderen Akteuren erst hervorgebracht wird. Ein Subjekt kommt dann, ähnlich wie in posthumanistischen Diskursen, zur Existenz durch verschiedene Relationen, die auf es einwirken und auf die es zurückwirkt. Die Medienanthropologie wendet sich von einem »souverän agierenden Menschensubjekt«²⁷ sowie der Vorstellung eines letztgültig feststellbaren Sinns ab und versucht, »die medienwissenschaftlichen Theorien und Analysen historischer Medienumbrüche und Medialitäten für die philosophische Reflexion produktiv zu machen, sodass etwa ersatzweise dort, wo ursprünglich ›Geist‹, ›Subjekt‹ oder ›Bewusstsein‹ verhandelt wurden, ›Materialitäten‹, ›Medien‹ und ›Operationalitäten‹ relevant werden können.«²⁸ Anstatt den Verlust eines souveränen Subjekts zu beklagen, wird diese post-souveräne Kondition von Subjektivitäten in ihren situativen Abhängigkeiten und Vulnerabilitäten vorausgesetzt. Eine post-traumatische Subjektivität ist dann eine von vielen möglichen Existenzweisen, die sich »im fliegenden Wechsel« hervorbringen, bzw. nur durch einen momentanen szenischen Schnitt stillgestellt und zur Wahrnehmung gebracht werden.²⁹ Innerhalb eines medienanthropologischen Verständnisses von Subjektivität könnte man also eine zerstörerische bzw. zerstörte Existenzweise als Teil eines mehr-als-menschlichen Gefüges verstehen, innerhalb derer die Zerstörung im Wechselspiel verschiedener Akteure wirksam wird. Mittels der Szene als Analysewerkzeug kann dieses Gefüge beschrieben und außerdem »eine ästhetisierende Distanz zu den Gegenständen der Untersuchung gewonnen werden, die einem lebensweltlich und theoretisch sonst fehlt.«³⁰ Vor diesem Hintergrund wird nun das zentrale literarische Beispiel aus *Ontologie des Akzidentiellen*, Franz Kafkas *Die Verwandlung*, genauer in den Blick genommen. Körper und Körperlichkeit sind in Kafkas Werk von zen-

26 Duras, Marguerite: *Hiroshima mon amour*. Filmnovelle. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 8.

27 C. Voss: *Existieren im fliegenden Wechsel*, S. 123.

28 Ebd., S. 127f.

29 Vgl. C. Voss: *Existieren im fliegenden Wechsel*.

30 Ebd., S. 131.

traler Bedeutung, so auch in dieser Erzählung.³¹ Nicht nur wird darin von einem Körper erzählt, von der Körperlichkeit menschlicher Existenz, sondern der Körper ist ein narratologisches Element, das in seinem Erleben und seinen Ekstasen den Text maßgeblich strukturiert und in seiner figurativen Fleischlichkeit durchdringt. Mittels der narrativen Einheit der Szene, vom Erwachen Gregors zu Beginn des Texts bis hin zur Öffnung der Tür, soll nachvollzogen werden, inwiefern und auf welche Weise *Die Verwandlung* es vermag, jene absolute Negativität der destruktiven Plastizität zu vermitteln.³² Durch eine eingehende Betrachtung der Szene, die in dieser Ausführlichkeit in Malabous Essay keinen Platz gefunden hat, kann außerdem Spuren innerhalb des Textes nachgegangen werden, die von Malabous These der Spurlosigkeit weg- und zu einer Möglichkeit des In-Beziehung-Setzens hinführen. Dabei sollen bewusst einmal einschlägige literaturwissenschaftliche Interpretationen der Erzählung ausgeklammert werden, um die Szene als solche wirken zu lassen.

3. Destruktive Plastizität erzählen

Die Ungeziefer-Bett-Szene in Franz Kafkas *Die Verwandlung*

Ein Mann wacht eines Morgens als Ungeziefer auf. Dieses weltberühmte Ereignis, das den Anfang und den Kern von Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* von 1912 bildet, ist ein zentrales Beispiel in der *Ontologie des Akzidentiellen*, das der destruktiven Plastizität »zur Sichtbarkeit verh[ilft]« [Herv. i. O.].³³ Nach Malabou ist die Novelle sogar »zweifelloso der gelungenste, schönste und stichhaltigste Versuch, sich dieser Art von Unfall [accident, V. F.] zu nähern.«³⁴ Die unvermittelte Verwandlung von Gregor Samsa in ein käferartiges Wesen bildet, so Malabou, den »vollkommene[n] Ausdruck der zerstörerischen Plastizi-

31 Vgl. zur Bedeutung von Körperlichkeit bei Kafka und anderen Schriftstellern des beginnenden 20. Jahrhunderts: Bartl, Gerald: Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

32 Im Theater wird ein Szenenwechsel nicht nur von einem inszenierten Schauplatzwechsel markiert, sondern vor allem vom Auf- und Abtreten von Figuren. So kann in *Die Verwandlung* das Öffnen der Tür als schlussendlicher physischer Auftritt von Gregors Eltern, seiner Schwester und dem Prokuristen verstanden werden, die vorher nur als Stimmen zu hören waren.

33 C. Malabou: *Ontologie des Akzidentiellen*, S. 26.

34 Ebd., S. 22.

tät«³⁵, gerade weil sie zunächst durch nichts motiviert zu sein scheint, so unerklärlich bleibt: ein Ausdruck der Potentialität, ein vollkommen anderer zu werden, die in jedem Leben schlummert. Die Verwandlung von Gregor Samsa darf in diesem Sinne nicht als klassische Metamorphose verstanden werden, schreibt Malabou, in der sich nur die Form ändert, aber das Wesen gleichbleibt, sondern muss als Mutation, die sowohl die Form als auch das Wesen betrifft, gedacht werden: »Noch einmal, die radikale Metamorphose, die ich hier zu denken versuche, ist durchaus die Erschaffung einer neuen Person, einer noch nie dagewesenen Lebensform, die nichts mit der ihr vorhergehenden Form gemein hat.«³⁶ Die *Verwandlung* verkörpert für Malabou die Auflösung einer vorherigen Identität sowie eine Form, die aus Zerstörung geboren wurde, und die vor allem am Fehlen des Leidens leidet, da sie keine Erinnerung an ihre vorherige Identität besitzt. Nach einer eingehenden Lektüre von Kafkas Erzählung drängt sich die Frage auf, warum gerade dieses Beispiel für Malabou ein so herausragendes Exemplar der destruktiven Plastizität bildet; scheint doch Gregor Samsa sehr wohl eine Erinnerung an sein früheres Leben und seine frühere Identität zu besitzen, auf die an mehreren Stellen sowohl durch die Erzählstimme als auch durch die Hauptfigur selbst Bezug genommen wird: »Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben [...]«³⁷; »Noch gestern Abend war mir ganz gut, meine Eltern wissen es ja [...]«³⁸. Allerdings bleiben seine Figur und die Erzählstimme in der dritten Person angesichts der ungeheuerlichen Transformation seltsam sachlich und emotionslos; eine Haltung, die im Widerspruch zur Schwere des Ereignisses steht – ähnlich jenen klinischen Fällen, die Malabou beschreibt.³⁹ Melancholisch fühlt sich Gregor bloß aufgrund des trüben Wetters, das er durch das Fenster betrachtet. Das erwartbare Entsetzen angesichts des Unheimlichen, das über ihn hereingebrochen ist, wird ersetzt durch das reine Klischee eines

35 Ebd.

36 Ebd., S. 25.

37 Kafka, Franz: »Die Verwandlung«, in: Franz Kafka. Sämtliche Werke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 770–817, hier S. 773.

38 Ebd., S. 778.

39 So berichtet sie beispielsweise von einem realen Fall aus dem Jahr 2004, bei dem die Patient:innen eines Krankenhauses, vor deren Augen ein grausamer Mord passiert, völlig emotions- und reaktionslos bleiben. Vgl. C. Malabou: *Ontologie des Akzidentiellen*, S. 35.

Gefühls, ausgelöst durch ein klar benennbares und kaum unheimliches Phänomen, den Regen. Daher drückt sich der Bezug zur destruktiven Plastizität wohl weniger in kompletter Erinnerungslosigkeit aus, sondern vielmehr in einem Nicht-Wissen, Nicht-Verstehen und einer fehlenden Thematisierung des eigentlichen Ereignisses, das trotzdem den Katalysator der gesamten Szene bildet. Wäre Gregor wiederum eine vollständig neue Form geworden, hätte keine menschliche Stimme mehr, keinen Bezug mehr zu seiner Umwelt, dann wäre nach Malabou, so lässt sich vermuten, keine Logik der Destruktion am Werk, sondern eher die Konstruktion von etwas Neuem. Somit drückt sich gerade in der völligen Unfähigkeit Gregors, aus seiner Situation etwas Neues, eine neue Identität zu gestalten, das Wesen der destruktiven Plastizität aus.

Der Definition aus *Medienanthropologische Szenen* folgend, sind Szenen »Anordnungen von Objekten, Körpern und Gesten, aber auch von Operationen und Aussagen, die eine strukturierte Abfolge von Ereignissen und Handlungen in einem dramaturgischen Zeitablauf darstellen.«⁴⁰ Der Modus des Szenischen beinhaltet also zwei zeitliche Ebenen: die Ebene des linearen Zeitverlaufs (»strukturierte Abfolge«) und die der räumlichen Gleichzeitigkeit (»Anordnungen«). Als eine dritte Ebene könnte, da die literarische Szene einen Ausschnitt bildet und in den größeren Kontext einer Erzählung eingebettet ist, eine außerszenische Zeit gelten, die durch Stilmittel wie Ana- oder Prolepsen innerhalb der Szene adressiert werden kann. Alle drei Ebenen spielen nun für *Die Verwandlung* eine Rolle. Die Erzählung setzt *nachträglich*, nach dem eigentlichen Ereignis ein, denn Gregor findet sich von Anfang an als bereits verwandelt vor: »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.«⁴¹ Durch die dreifache Negation mit der Vorsilbe »un-« – unruhig, ungeheuer, Ungeziefer – wird die Negativität der Situation sprachlich hervorgehoben. Dieses Beispiel zeigt, wie auch die Sprache an der Konstitution jener Szene der Zerstörung mitwirkt. Sein Rücken ist »panzerartig« geworden, sein Bauch gewölbt, braun und »von bogenförmigen Versteifungen geteilt«, er besitzt viele, dünne Beine.⁴² Die Lage, in der sich Gregor Samsa wiederfindet, scheint die Negation seines bisher normalen Lebens zu sein, ein ungeheuerliches Widerfahrnis. Während er sich noch in seinem alten Zimmer befindet, zerfallen Gregors gewohnte Zeitabläufe, seine Routinen; er verschläft, schafft es nicht, aus dem

40 C. Voss/K. Krtilova/L. Engell: »Einleitung«, S. 1.

41 F. Kafka: »Die Verwandlung«, S. 770.

42 Ebd.

Bett aufzustehen. Hier werden zwei Arten von Zeitlichkeit konstruiert: Einerseits verschiedene chronologische Ebenen (von Gregors Erwachen bis hin zum Tod am Ende der Geschichte, der zeitliche Ablauf des Aufstehens usw.), und andererseits eine rekursive Ebene der Erinnerungen und der Verweise auf eine außerszenische Zeit vor dem Beginn der Erzählung. Zum Beispiel heißt es, dass er das Bild an seiner Wand »vor kurzem« aufgehängt hatte, oder dass er es eigentlich »gewöhn[t] [war], auf der rechten Seite zu schlafen«⁴³, wobei die Gewöhnung auf eine in der Vergangenheit liegende zeitliche Wiederholungsstruktur hinweist. Die Verwandlung an sich wird allerdings in diesen subtilen Rückwendungen nicht beschrieben – sie bildet eine Leerstelle. In Gregors Frage »Was ist mit mir geschehen?«⁴⁴, die bis zum Ende unbeantwortet bleibt, kristallisiert sich das Problem der destruktiven Plastizität: Sie entzieht sich kausalen Strukturen und einer linearen Zeitlichkeit. Es ist gerade die Sinnlosigkeit, die sie ausmacht. Im Unterschied zu einem psychoanalytischen Traumverständnis wird in *Die Verwandlung* deutlich, dass das abwesende Ereignis im Sinne der destruktiven Plastizität auch nachträglich nicht mehr eingeholt und transformiert werden kann – die einzige Ausflucht bietet in der Logik der Novelle am Ende Gregors Tod.

Fokussiert man nun den Aspekt der räumlichen Gleichzeitigkeit,⁴⁵ lässt sich die Szene in ihren ganzen materiellen und diskursiven, menschlichen und nicht-menschlichen Anordnungen entfalten. Es wird deutlich, dass Gregors Existenz in einen intersubjektiven und materiell-medialen Zusammenhang eingelassen ist, das heißt, dass das Subjekt ›Gregor‹ überhaupt nur im Wechselspiel mit der Umgebung existiert. Zunächst ist da das Bett, auf dem er lagert, und das auf eine gewisse Normalität und Kontinuität hinweist, schließlich wachen die meisten Menschen in einem solchen jeden Morgen auf. Das Bett steht in einem »nur etwas zu kleine[m] Menschenzimmer«, das »ruhig zwischen den vier wohlbekannt[en] Wänden« liegt.⁴⁶ Es ergibt sich ein Bild des Häuslichen und Gewöhnlichen, das auf den ersten Blick im Kontrast zu Gregors Ausnahmesituation steht. Doch die Szene des Wohnens an

43 F. Kafka, »Die Verwandlung«, S. 770.

44 Ebd.

45 Obwohl im Medium der (literarischen) Sprache, im Gegensatz zum (bewegten) Bild, eine räumliche Anordnung unmöglich tatsächlich gleichzeitig offenbart werden kann, ergibt sich doch durch Beschreibungen des Zimmers und seiner Gegenstände Stück für Stück ein räumliches Bild, in dem alle Elemente als gleichzeitig vorhanden imaginiert werden.

46 F. Kafka: »Die Verwandlung«, S. 770.

sich ist bereits ebenso existenziell wie die Not, in der sich Gregor befindet. »Wir könnten nicht leben, wenn wir nicht wohnten. Wir wären unbehaust und schutzlos. Ausgesetzt einer Welt ohne Mitte. Unsere Wohnung ist die Weltenmitte«⁴⁷, schreibt Vilém Flusser in seinem kurzen Text »Das Bett« in seinen phänomenologischen Skizzen *Dinge und Undinge*. Das Bett bildet die kleinstmögliche Wohneinheit: »Das Bett als Wohnung im engen und strengen Sinne des Wortes ist eine Weltenmitte. Es ist Mitte zahlloser Welten.«⁴⁸ Die Erzählung beginnt somit in Gregors unmittelbarer Weltenmitte, in seinem Schutzraum, weshalb seine unerklärliche Verwandlung umso schwerer wiegt, und gleichzeitig an einem Ort allgemein-menschlicher Existenz, denn das Bett ist ein Ort von Leben und Tod, in ihm wird geboren und gestorben. Das Bett ist nicht nur Ort von Gregors Leiden, sondern ein Ort des Leidens schlechthin, wie Flusser herausstellt. So ist es nicht verwunderlich, dass Gregor sich erinnert, schon öfter im Bett »irgendeinen [...] leichten Schmerz empfunden zu haben«.⁴⁹ Vergeblich versucht Gregor mehrere Male unter größter körperlicher Anstrengung aus dem Bett zu steigen, wobei er sich an einem Bettpfosten verletzt. Die existenzielle Not der Hauptfigur wird also durch seine wortwörtliche Einbettung verdoppelt. Die Mitte, der begrenzte Raum des Bettes und des Zimmers, von der aus er normalerweise in die Welt hinausgehen kann, ist zu seinem Gefängnis geworden und gleichzeitig alles, was ihm bleibt. Ein Tisch und seine Auslage mit verschiedenen Stoffen verraten, dass Gregor Samsa »Reisender« war, ein Handelsreisender, der »Tuchwaren« vertrieb.⁵⁰ Die gemusterten Stoffe bilden einen Kontrast zu seinem harten, panzerartigen Rücken und eröffnen einen Spalt zwischen alter und neuer Identität: Die Unbeweglichkeit, die Gregor in Form des Ungeziefers erfährt, stellt einen radikalen Bruch mit seiner vorherigen mobilen Existenz dar.

Die Objekte in seinem Zimmer haben gemeinsam, dass ihnen eine gewisse Widerspenstigkeit anhaftet und sie sich einer reibungslosen Benutzung entziehen. Dies wird nicht nur am Bett deutlich, sondern z.B. auch am Wecker, der Gregor aus unerfindlichen Gründen diesmal nicht um die gewünschte Zeit geweckt hat, an einem Kasten, von dem Gregor beim Versuch, sich an ihm aufzurichten, mehrmals abrutscht, oder schließlich am Schlüssel, den Gregor

47 Flusser, Vilém: *Dinge und Undinge*, Berlin: Hanser 2011, S. 89.

48 Ebd., S. 91.

49 F. Kafka: »Die Verwandlung«, S. 773.

50 Ebd., S. 770.

zu seiner umständlichen Benutzung in den Mund nehmen muss. Die alltäglichen Dinge in dieser Szene verlieren eine rein instrumentelle Qualität, Gregor bedient sich ihrer nicht einfach, sondern er erfährt sie in ihrer konkreten Materialität und Schwerkraft, in ihrem Eigensinn. Die Figur Gregor ist damit gewissermaßen ein plastisches Negativ seiner Umgebung, die sich ihm fortlaufend in den Weg stellt. So wird das Subjekt Gregor Samsa, im Grunde die Figur eines existenziellen Scheiterns, in Relation mit seiner Umgebung hervorgebracht, zusammen mit den Dingen in seinem Zimmer, und darüber hinaus innerhalb eines familiären und eines bürokratischen Dreiecks, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari herausgestellt haben.⁵¹ Auch die familiären und bürokratischen Konfigurationen entstehen allerdings im Zusammenhang mit nicht-menschlichen Elementen. Besonders deutlich wird dies an einem dritten Einrichtungsgegenstand, dem Bild, »das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte.« Weiter heißt es: »Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.«⁵² Die Tatsache, dass Gregor noch vor kurzem die Abbildung einer scheinbar fremden Frau aus einer Zeitschrift ausgeschnitten, eingerahmt und aufgehängt hat, legt die Vermutung nahe, dass er in keiner Beziehung lebt. Gleichzeitig wird durch das Bild eine Art phantasmatische Beziehung oder heteronormative Begehrensstruktur konstruiert.⁵³

Kafkas Erzählung wäre selbstverständlich eine vollkommen andere, würde Gregor nicht in seinem Zimmer, sondern an einem ganz anderen Ort aufwachen. »Möbel sind Informationsträger und Mittel von Repräsentation und Distinktion; sie tragen zur Atmosphäre von Räumen bei und kreieren einen ›Stimmungswert‹ oder ›szenischen Wert‹, der je nach Kontext und Situation unterschiedliche ästhetische und repräsentative Aufgaben erfüllen kann«⁵⁴:

51 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Kafka. Pour une littérature mineure, Paris: Les Éditions de minuit 1975, S. 26–28. Malabou distanziert sich in *Ontologie des Akzidentiellen* zwar von der Lesart der Verwandlung als gescheitertes ›Tier-Werden‹, jedoch nicht von anderen Aspekten des Texts, den sie für ihre eigene Analyse heranzieht.

52 F. Kafka: »Die Verwandlung«, S. 770.

53 Zur ödipalen Dimension der ›Dame im Pelz‹ vgl. G. Deleuze/F. Guattari: Kafka, S. 10.

54 Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus: »Vorwort«, in: Sebastian Hackenschmidt/Klaus Engelhorn (Hg.), Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, Bielefeld: transcript 2011, S. 7–18, hier S. 13.

Die Möbel in *Die Verwandlung* haben einen szenischen Wert, eine eigene Produktivkraft, und gestalten die Erzählung ebenso mit wie die Figur selbst. Somit hat man es im szenischen Modus nicht einfach mit einem Ungeziefer in einem Bett zu tun, sondern vielmehr mit einer Ungeziefer-Bett-Zimmer-Wohnung-Komposition, in der sich Subjekt-Objekt-Verhältnisse durch literarische Sprache ständig neu bilden und auflösen können, in der ein Möbelstück ebenso zum Akteur werden kann wie eine menschliche Figur. Die Möbelstücke sowie das Bild sind also im Kontext der Szene in drei Hinsichten relevant: erstens, indem sie als Bedeutungsträger auf ihre ›realen‹ Pendanten verweisen, die als kulturelle Dispositive etwas darüber erzählen, wie sich menschliches (Zusammen)Leben über die Trennung von privater und öffentlicher Sphäre organisiert, zweitens, indem sie auf den literarischen Topos des Häuslichen in Kafkas Werk und darüber hinaus verweisen, und drittens, indem sie auf der narrativen Ebene den Leser:innen ein Wissen über die Identität von Gregor Samsa vermitteln, über ein außerszenisches Zeitliches und eine Form der Kontinuität.

Durch das Zusammenspiel von erster und dritter Ebene wird eine Dimension der destruktiven Plastizität anschaulich, die in Malabous Essay unterbelichtet bleibt: Solange ein Subjekt nicht für sich allein, sondern in Abhängigkeit von und in Wechselwirkung mit seiner Umwelt existiert, werden sich in seiner Umgebung Spuren seiner alten Identität finden lassen. In der Anwesenheit von Objekten, Bildern, (Erinnerungen von) Angehörigen ist die verlorene Identität anwesend abwesend. Durch den Fokus auf die intersubjektiven und materiell-medialen Zusammenhänge innerhalb einer solchen Szene der Zerstörung können diese Spuren sichtbar gemacht werden – selbst wenn das Subjekt »sich fremd wird, niemanden mehr erkennt, sich selbst nicht mehr erkennt, sich nicht mehr erinnert«⁵⁵. Gleichzeitig weist diese literarische Ungeziefer-Bett-Szene aufgrund ihrer ästhetischen Form eine metonymische Beziehung über Kafkas Text hinaus zu einer allgemeineren Ebene auf: Sie generiert ein Wissen darüber, wie es sein kann, von einem Tag auf den anderen ein vollkommen ›anderer‹ zu werden, was »für immer als eine mögliche Gefahr, als eine Bedrohung für jeden von uns seine Faszination ausüben wird. Wer weiß, morgen vielleicht...«⁵⁶ Eine Szene stellt ein situierendes Wissen her, da sie immer nur ausschnittshaft operieren kann, an eine bestimmte Perspektive gebunden

55 C. Malabou: *Ontologie des Akzidentiellen*, S. 14.

56 Ebd., S. 22.

ist, die innerhalb der Szene nicht transzendierte werden kann. Sie verweist jedoch durch ihre ästhetische Qualität auch über sich selbst hinaus und vermittelt destruktive Plastizität in einer Form dessen, was man das »Lebenswissen« der Literatur nennen kann.⁵⁷

4. Szenen als Medien

Ein narrativer Zugang zu einem punktuellen Ereignis scheint zunächst einmal kontraintuitiv zu sein. Wenn einem Subjekt keine Erinnerung an seine vorherige Identität bleibt, ist es jedoch einmal mehr auf die Hilfe von Medien angewiesen, um zu verstehen, was sich ereignet hat: Aufzeichnungen, Fotografien, Erinnerungen von Angehörigen, oder eben künstlerische Medien wie Literatur und Film, in der sich mittels einer anderen zeitlichen Logik als der des Ereignisses ein Zugang zu diesem schaffen lässt. In ihrem Vorwort zur englischen Version von Malabous Essay, *Ontology of the Accident*, bezeichnet die Übersetzerin Carolyn Shread die Literatur als »an ally willing to face the decomposition and regeneration [of destructive plasticity, V. F.]«. ⁵⁸ Doch mehr noch: Erst mit und durch Literatur von so unterschiedlichen Autor:innen wie Ovid, Marguerite Duras, Franz Kafka, Marcel Proust oder Antoni Casas Ros, auf die sich Malabou bezieht, wird das Ereignis der zerstörerischen Plastizität (be)greifbar. Die literarischen Szenen haben keinen rein illustrativen oder exemplarischen Charakter, sondern, so die These dieses Beitrags, vermitteln in performativer Weise explosive Körper-Ereignisse, die als solche unzugänglich bleiben würden.⁵⁹ Die Vermittlung in Form von Narrativierung des *accident*

57 Der Begriff des Lebenswissens wurde von Ottmar Ette vorgeschlagen. Ette argumentiert, dass Literatur ebenso wie die Naturwissenschaften ein Wissen über Leben im Sinne von bios vermitteln kann: Das Lebenswissen der Literatur »entfaltet eine experimentelle Beziehung zu den unterschiedlichsten Diskursen vom Leben, seien sie ästhetisch-künstlerischer, philosophisch-sozialwissenschaftlicher, pathologisch-klinischer oder medizinisch-biowissenschaftlicher Provenienz.« Ette, Ottmar: »Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften«, in: Wolfgang Asholt/Ottmar Ette (Hg.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft*. Programm – Projekte – Perspektiven, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010, S. 11–38.

58 Shread, Carolyn: »Translator's Introduction«, in: Catherine Malabou, *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, Cambridge: Polity 2012, S. xxvii–xxx.

59 Zur Frage, ob Szenen Medien sein können, siehe auch die Überlegung von C. Voss/K. Krtilova/L. Engell: Einleitung, S. 2: »Und so ist zu fragen, ob auch Szenen – ähnlich wie

schaft allerdings, wie am Beispiel von *Die Verwandlung* gezeigt werden konnte, eine paradoxe Situation, in der der Text die Folge des Ereignisses ist, das er nicht darstellen kann. Während die Alltagssprache angesichts eines traumatischen Ereignisses ohnmächtig ist, kann literarische Sprache, die immer auch selbstreflexiv agiert, gerade diese Unzugänglichkeit und die Unzulänglichkeit der Sprache ausstellen.⁶⁰ Wenn, mit Sybille Krämer, eine der Hauptfunktionen von Medien die Aisthetisierung, das Wahrnehmbarmachen eines Unsinnlichen, Abwesenden bzw. Unzugänglichen ist,⁶¹ dann können Szenen, welche Phänomene der destruktiven Plastizität zur Wahrnehmung bringen, durchaus als Medien verstanden werden, wobei sie zugleich auch ästhetisch, nicht nur aisthetisch, wirken. Im »Medium des Szenischen«⁶² offenbart sich die Problematik der Zerstörung. Da das Ereignis der destruktiven Plastizität nie unmittelbar abgebildet werden kann, ist folglich bei seiner Vermittlung auch eine Weise der performativen Transformation am Werk. Nach Krämer ist der Medialität eine inhärente Abwesenheit zu eigen: »[D]as Wahrnehmbarmachen, auf das es uns im Zusammenhang von Übertragungsvorgängen ankommt, ist eine Art von Wahrnehmen, bei dem im Präsentierten zugleich die Abwesenheit des darin Vergewärtigten erfahren wird.«⁶³ Daraus ließe sich schlussfolgern, dass das in der Szene anwesend abwesende Ereignis auch selbstreflexiv auf eine Qualität der (literarischen) Vermittlung allgemein verweist.

Außerdem konnte gezeigt werden, dass ein Zugang über die medienanthropologische Szene wiederum die destruktive Plastizität *als Szene*, das heißt innerhalb ihrer relationalen räumlich-zeitlichen und materiellen Bezüge und Beziehungen sichtbar machen kann. Konzentriert sich Malabous Argument

Milieus und Habitate – Medien sind oder eher, um den Begriff Régis Debrays aufzunehmen, Mediasphären, Bedingungs- und Ermöglichungsräume sozialer und kultureller Gefüge [...]«.

- 60 Zu Literatur und Trauma im Allgemeinen gibt es seit der Jahrtausendwende eine breite Forschung, in der die literarische Sprache häufig als eigenständiger Zugang zum traumatischen Ereignis verstanden wird, da sich diese poetologisch mit der Sprache als Medium von Realität auseinandersetzt. Vgl. u.a. Davis, Colin/Meretoja, Hanna (Hg.): *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, London: Routledge 2020.
- 61 Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, insbesondere S. 262.
- 62 Voss, Christiane: »Das medienanthropologische Potenzial der Filmkomödie am Beispiel von Woody Allens *Annie Hall*«, in: C. Voss/K. Krtilova/L. Engell, *Medienanthropologische Szenen*, S. 163–182, hier S. 67.
- 63 S. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 270.

ausschließlich auf Subjekte, wobei deren Abhängigkeit von anderen (menschlichen wie nicht-menschlichen) Akteuren nur implizit thematisiert wird, kann ein medienanthropologischer Zugang diese Abhängigkeiten und Relationen explizit machen. Er faltet gewissermaßen die destruktive Psyche/Physis eines Subjekts zu einem Beziehungsgefüge aus und stellt Malabous These der Spurlosigkeit der destruktiven Plastizität auf die Probe.

Allerdings ergibt sich daraus, wie bereits angedeutet, das Problem, dass die Zerstörung als absolute Negation, bei der es gerade »keine mögliche Reintegration in den geraden Lauf eines Lebens, eines Schicksal [sic!] oder einer wahren Idee«⁶⁴ gäbe, automatisch in die positive, generative Logik einer Erzählung eingegliedert wird, wenn auch nur als Spur. Unvermeidlich spinnt sich der »Kokon«⁶⁵ einer Erzählung um die Destruktion. Folglich changiert der Text von Kafka, wie jeder literarische Text, der Destruktion verhandelt, stets zwischen Sinnlosigkeit und Sinnhaftigkeit, zwischen der Abwesenheit und der Anwesenheit des Ereignisses, zwischen Degeneration und Kreation, und vermag es als künstlerisches Werk diese Spannung auszustellen. Malabou greift bewusst auf moderne und postmoderne Literatur des 20. Jahrhunderts zurück, die für ihre Dekonstruktion von Linearität und einheitlicher Identität bekannt ist bzw. der Fragilität der Psyche im Experimentieren mit Sprache eine Form gibt. Dies zeigt sich auch eindrücklich an Malabous kurzer Analyse von Duras' literarischem Schreiben, in dem z. B. durch das Stilmittel der Ellipse Lücken, Brüche und Leerstellen generiert werden. Dennoch wäre, aufgrund der linearen Struktur von Sprache, ein Vergleich mit anderen Medien sinnvoll: Können sich andere Medien wie das Bild oder der Film, in welchen eher eine Logik der Gleichzeitigkeit und des Schnitts zum Tragen kommt, der Unmittelbarkeit des Ereignisses stärker annähern? Weiterführend könnten andere ästhetische Medien wie Film oder Bildende Kunst vergleichend in den Blick genommen werden, deren multimodale, multisensuelle Arrangements die materielle Qualität der destruktiven Plastizität anders und eventuell sogar besser zum Ausdruck bringen können.

64 C. Malabou: *Ontologie des Akzidentiellen*, S. 44.

65 Ebd., S. 23.

5. Ausblick

Schließlich bleibt festzuhalten, dass die destruktive Plastizität nicht nur ein Problem für das philosophische und ästhetische, sondern ebenso für das (medien)anthropologische Denken darstellt. Während die medienanthropologische Perspektive dort Relationen feststellt, wo sich Relata scheinbar äußerlich gegenüberstehen, fordern die von Malabou diskutierten Phänomene einen solchen relationalen Denkansatz heraus. Es handelt sich um eine Zerstörung von Relationierung, die sich zugleich jeder Erfahrung entzieht. Wie kann also die Medienanthropologie, die zu zeigen versucht, dass alle Phänomene aus Relationen hervorgehen, mit solchen Phänomenen umgehen, die der Logik der Zerstörung entsprechen, der absoluten Negation, und nicht der generativen Logik des (wechselseitigen) Hervorbringens? Retrospektiv kann sie die An- und Abhängigkeiten eines *accident* aufzeigen, materielle Erinnerungen und Spuren sichtbar machen, Beziehungen in den Vordergrund stellen, deren Band noch nicht zerrissen ist. Doch ist ein post-traumatisches Subjekt, das beispielsweise an einem Gehirnschaden leidet, an einer pathologischen Zerstörung bestimmter Hirnareale, tatsächlich medial hervorgebracht, bzw. kann es auf diese Weise betrachtet werden, wenn eine solche Existenz vielmehr die Folge eines unvermittelten, unerklärlichen, absolut kontingenten Unfalls ist? Eine Möglichkeit ist es, Relationen nicht nur im Sinne des produktiven Hervorbringens zu betrachten, sondern stärker Formen der negativen Bezugnahme in den Blick zu nehmen. Es kann davon ausgegangen werden, dass bestimmte Phänomene unzugänglich sind und bleiben und sich der – nicht nur in den Medienwissenschaften virulenten – Logik des *entanglement*, der Verschränkung, entziehen, oder eben destruktiv wirken und Relationen auflösen anstatt sie zu bilden. Medienanthropologisch könnte z.B. untersucht werden, inwiefern ein Körper resistent gegen bestimmte Relationierungen bleibt, wo sich Brüche und Reibungen mit seiner Umwelt ergeben, sich Explosionen ereignen, und er Formen der Negativität und der Kontingenz ausgeliefert ist. Die Widerständigkeit des Körpers wäre in diesem Fall jedoch keine produktive Kraft, sondern Malabou folgend muss es gerade darum gehen, das Unproduktive dieser Widerständigkeit voranzusetzen.