

Marc Röllli
Fabulieren
Zehn Essays
und ein Exkurs
zu Philosophie,
Kunst und Kritik

Fabulieren

Marc Rölli ist Professor für Philosophie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) /
Academy of Fine Arts Leipzig.

Marc Rölli

Fabulieren

Zehn Essays und ein Exkurs
zu Philosophie, Kunst und Kritik

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Gedruckt mit Hilfe der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Die HGB Leipzig sowie die im Rahmen der Hochschultätigkeit umgesetzten Maßnahmen werden mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

ISBN 978-3-593-51988-3 Print

ISBN 978-3-593-45956-1 E-Book (PDF)

ISBN 978-3-593-45957-8 E-Book (EPUB)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links.

Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Copyright © 2024. Alle Rechte bei Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

Satz: le-tex xerif

Gesetzt aus der Alegreya

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Beltz Grafische Betriebe ist ein klimaneutrales Unternehmen (ID 15985–2104-1001).

Printed in Germany

www.campus.de

Inhalt

Einleitung	7
1. Fabulieren, phantasieren	29
1.1 Virtualität der Fiktion	34
1.2 Träume eines Geistersehers	41
1.3 Fabulieren im Kino	50
2. Fabulieren und Fabeln	61
2.1 Fabulieren mit Äsop	64
2.2 Parasiten und Hunde	70
2.3 Wie die Philosophie zur Fabel wurde	76
3. Ein Versuch über Montaigne und die sokratische Philosophie	83
3.1 Essays schreiben	86
3.2 Skeptisch denken	92
3.3 Sich verwandt machen	98
4. Kapitalismus und Schizophrenie. Bemerkungen zum <i>Anti-Ödipus</i> .	109
4.1 Produktion des Begehrens	113
4.2 Ambivalenz der Schizophrenie	119
4.3 Fabelhafte Immanenz	124
5. ›Poststrukturalismus‹ inmitten post- und dekolonialer Kritik	133
5.1 Totalität, Rassismus, Kolonialität	140
5.2 Nekropolitik	145
5.3 Minoritäre Geschichten	150

6.	»Precarious Moves«. Überlegungen zur Mehrdeutigkeit des Prekären	157
6.1	Das Prekäre und das Stabile	159
6.2	Soziale Prekarisierung	162
6.3	Von prekären Leben kritisch fabulieren	166
7.	Separatismus als Methode. Von Ilse Lafer und Marc Rölli	171
7.1	Carla Lonzi, der Feminismus und die Kunst	173
7.2	Legacy Russell: GLITCH als Form	182
7.3	Medusa oder das tentakuläre Denken	188
8.	Gründe und Abgründe der politischen Ästhetik	197
8.1	Genie und Dogmatismus	201
8.2	Phänomenologische Inspiration	206
8.3	Ästhetik des Fabulierens	209
9.	Kunst und Kritik der Gegenwart. Ein vertracktes Verhältnis	215
9.1	Der (hermeneutische) Sinn und die (körperlichen) Sinne	218
9.2	Abstrakte Visionen und das optische Unbewusste	221
9.3	Institutionskritik nach der Avantgarde	230
	Exkurs zur Immanenz der philosophischen Kritik	237
	Nachtrag: Bemerkungen zu Christoph Menkes anthropologischer Ästhetik	246
10.	Was kann es heißen, situiert zu denken?	251
10.1	Ausgang von der Erfahrung	256
10.2	Kritische Bemerkungen zur ästhetischen Dialektik	263
10.3	Zurück zum Fabulieren	271
	Dank	277

Einleitung

In der zeitgenössischen Kunst ist derzeit viel und gern vom ›Fabulieren‹ die Rede. Das könnte merkwürdig erscheinen – und ist es auch. Es steht auf der Agenda und wird akademisch, in kunstaffinen Diskursfeldern, ausgezeichnet. Dabei ist unklar und umstritten, wie randständig diese künstlerische Präsenz und dieser Diskurs eigentlich sind. Vielleicht ist das sogar, und ziemlich direkt, eine politische Frage. Nicht alle gleichermaßen sind geheißen zu fabulieren. Es kommt darauf an, welche verschwiegenen, zwar durchaus wirklichen aber nicht real verbreiteten Geschichten erzählt werden (sollen); Geschichten, die wie *string figures* weitergereicht werden. Den ›Verdamnten dieser Erde‹ (Frantz Fanon) wäre das Wort vorbehalten – und sofern es ihnen verwehrt wird und verwehrt wurde, müsste doch von ihrem Schicksal, von Ausbeutung und Gewalt, Unterdrückung und Gefangenschaft die Rede sein.

Die Spannung ist bemerkenswert, die zwischen dem alltagssprachlich eingeübten Fabulieren, das in etwa sinnloses Daherschweifeln meint, und dem fachsprachlich entwickelten Terminus besteht, der insbesondere im Kunstfeld erhöhte Prominenz genießt. Ihre behutsame Auflösung ist ein schwieriges Unterfangen – und sie ist und bleibt ein Symptom. Fabulieren leitet sich wortgeschichtlich von lat. *fabulari* (oder direkt aus lat. *fabula*) ab. Seine Bedeutung reicht von schwatzen, plaudern, Märchen oder Unsinn erzählen über (wild) zusammenphantasieren bis zu faseln, spinnen oder verwirrtes Zeug reden. Der zeitgenössische Nimbus scheint historisch betrachtet abwegig zu sein, sofern die Rede vom Fabulieren eher auf etwas Beklagenswertes oder Schimpfliches verweist. Es ist aber auch bezeichnend, dass die Abfälligkeit, die dem Fabulieren begegnet, mit dem vulgären Geschwätz und Gerede, dem Nürrischen und Tollen, mit gering geschätz-

ten Kunstformen bloßer Unterhaltung und zuletzt mit pathologischen Störungen zusammengebracht wird.

Wie die *fabula* eine erdichtete Erzählung meint, die vielleicht wenig Glaubwürdigkeit genießt, so wird das Fabulieren traditionell mit Textsorten verbunden, die keinen höheren literarischen Rang behaupten. Dieser Befund hängt mit seiner (nicht zuletzt akademischen) Neubewertung zusammen, sofern die Geringschätzung des Fabulierens selbst fragwürdig geworden ist. Sie erfolgte aus regelästhetischen Gründen und bezog sich auf Satiren, Possen, Schelmen- oder Abenteuerromane und alle möglichen ›Geschmacklosigkeiten‹: zum Lachen reizende Gemälde grotesker Körper wären doch einem »Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet«.¹ Krankheit, Irrsinn, Fiktion und Raselei: nach Horaz findet sich all das versammelt in der kopflos-manischen Dichtung, im »Zorn der Diana« oder auch im »Freimut« (*libertas*) der alten Komödie, der »zum Übel und zum Vergehen« wurde, als er sich allzu ungebunden dem »niedrigen [...] ungebildeten Bauern« zuwandte.²

Diese und andere Kritiken regelloser Phantasien definieren vernünftig geordnete Räume der wahren oder freien Künste, indem sie dem Genius seine notwendige Bildung zukommen lassen. Ein hervorstechendes Merkmal der erwähnten zeitgenössischen Attraktion des Fabulierens dürfte in einer Neugewichtung des Fiktionalen liegen. Sie findet sich plakativ in der Stellung feministischer Science-Fiction: bei Marleen Barr oder auch bei Donna Haraway und ihrem Konzept spekulativer Fabulation. Beide machen deutlich, dass im Fabulieren kollektiv angelegter Weltentwürfe stark veränderte Existenzbedingungen antizipiert werden, die ein anderes Leben ermöglichen. Diese Antizipation greift auf kollektiv zirkulierende Erzählungen zurück, hält kritisch Abstand zu dominanten, etwa patriarchal geprägten Repräsentationsordnungen und bedient sich eines radikal imaginären Konjunktivs. Ihre Projektionsfläche bietet zeitgenössischer Kunst

1 Vgl. Horaz, *Ars Poetica*, lat. -dt., übers. v. E. Schäfer, Stuttgart 1984, 5.

2 Vgl. ebd., 33, 23, 17. Horaz tadelt insbesondere das gemeine Niveau der Satyrspiele, das nur »den Beifall des niedern Volks hat«. Vgl. Albrecht Dieterich, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897, 125. Dabei wendet er sich sowohl gegen »gewöhnliche Reden« als auch gegen genialische »Wolken«, die weit über dem Erdboden schweben: die Konstruktion der schlechten Extreme entspricht seiner strategisch angelegten Vermittlungsabsicht. Vgl. Horaz, *Ars Poetica*, 19. Ausdrücklich kommt er auf den »geschmacklosen Witz« des Plautus zu sprechen und zielt damit auf die zunehmend populären Entwicklungen der italienischen Komödie z. B. der Mimen und Atellanen. Vgl. ebd., 21.

eine virtuelle Bühne für eine Weise des Erzählens, die nicht von stabilen und problemlos anerkannten Dingen handelt. Sie ist vielmehr Teil einer Bewegung, die eine unabsehbare Wendung vollzieht – oder doch vollziehen will oder soll. So kann es darum gehen, etwas Neues hervorzubringen, indem von dem gesprochen wird, was in der Regel verschwiegen wird – oder von einer Zukunft derer, denen keine Zukunft zugestanden wird. Offenbar findet hinter der Losung ›Fabulieren!‹ vieles Platz – und nicht alles tritt bescheiden auf; wie das narzisstische Pathos in der Fabel vom aufgeblasenen Frosch verdeutlicht. Wieder einmal zeigt sich die implizite politische Dimension des Ästhetischen: nicht nur in einer Aufteilung des Sinnlichen, sondern immer auch in einer Aufteilung des Imaginären. Mit ihr kann sich die (machtförmige) Reklamation eines beschädigten Lebens verbinden und der Anspruch auf eine (moralische Anerkennung einfordernde) Veränderung der Verhältnisse.³

In der mit dem Fabulieren aufkommenden Brisanz des Fiktionalen steckt eine enorme Kraft. Sie ist uns nicht unbekannt oder unvertraut; aber es ist auch kein Zufall, dass sie sich (quasi neuartig) als ›fabulieren‹ artikuliert. Haraway schreibt »staying with the trouble« – und meint damit: dass es uns nichts nützt, wenn wir den ›trouble‹ ignorieren, indem wir uns eine sichere Zuflucht einzubilden bemühen oder in der Suche nach Gewissheiten festhängen. Um die Tragweite des Problems zu verdeutlichen, motiviert sie uns dazu, aus dem düsteren Schatten der olympischen Bastion herauszutreten und ›ältere‹ Mythologien im Chthuluzän aufzusuchen: Spinnen, Gorgonen, Schlangen, Pilze, Korallen und außerirdische Tentakelwesen.⁴ Diesen ›Schritt zurück‹ finden wir in anderer Weise in den Literaturwissenschaft-

3 Vereinfacht und schematisch gesagt, wird das Geschehene als wirklich deklariert und die Veränderung als möglich – und je genauer die Herstellung des Realen nachvollziehbar wird, desto mehr Spielräume einer fabulierbaren Hervorbringung eines anders Realen entstehen und vice versa. Ebenso gilt, dass unterschiedliche Probleme evoziert werden, wenn einerseits die Trennung zwischen dem Realen und dem Imaginären gefestigt oder andererseits ihre Auflösung verallgemeinert wird. Der möglichen Abstraktionsleistung entspricht die Aufstellung eines Bassins revolutionär-utopischen Potentials, aus dem es unaufhörlich leckt oder rieselt: »Phantasie an die Macht!«. Im auf diese Einleitung folgenden ersten Kapitel wird die von Leibniz abgeleitete Unterscheidung des real Historischen und des fiktiv Möglichen genauer erläutert.

4 Caillois untersucht die Logik des Imaginativen in seiner bekannten Studie anhand des Kraken. Im Rekurs auf Victor Hugos *Les Travailleurs de la Mer* (1866) erkennt er im Ungeheuren, ungreifbar Verschwommenen wesentliche Aspekte des Phantastischen als »Zwitterwesen zwischen Trugbild und Wirklichkeit«. Vgl. Roger Caillois, *Der Krake* [1973], übers. v. B. Weidmann, München 1986, 48–55, hier 49.

ten, wenn Robert Scholes die postmoderne Metafiktion als »fabulation« bezeichnet und davon spricht, »that the positivistic basis for traditional realism had been eroded, and that reality, if it could be caught at all, would require a whole set of fictional skills.«⁵ Zu diesem Zweck, könnten wir sagen, wird auf ein marginalisiertes Fabulieren referiert, das sich als »assoziatives Erzählen [...] von Prinzipien der chronologischen Ordnung, Kausalität und Kohärenz absetzt«.⁶ Von Marleen Barr wird dieser Aspekt noch verstärkt, wenn sie – im Rekurs auf feministische SF-Literatur – den von Scholes als »postmodern« bezeichneten kanonischen Rahmen deutlich erweitert oder verändert.⁷ Tatsächlich wäre es möglich, die Überlegungen von Scholes und Barr auch auf kunstgeschichtliche Fragestellungen zu beziehen, wie sie mit dem Problem der Illusion und dem Ende der gegenständlichen Kunst – oder dem Beginn der abstrakten – verbunden wurden.⁸

Ein weiterer Schwerpunkt des aktuell aufsehenerregenden Fabulierens liegt im Bereich der Geschichtsschreibung. Wieder geht es darum, einem epistemischen Regime Paroli zu bieten – und dieses Mal ist es eines, das sich in erster Linie als koloniales beschreiben lässt. Es ist mit einer Aufteilung des Imaginären verbunden, der Saidiya Hartman mit dem von ihr so genannten »kritischen Fabulieren« begegnet.⁹ Ihr geht es darum, Geschichten im Konjunktiv zu erzählen, die zwar im historischen Archiv fundiert angelegt sind, sich aber in einem fiktionalen Mittel einsetzenden Verfahren über die wissenschaftlich gesicherten Erkenntnisse hinaus bewegt. Das bedeutet allerdings nicht, dass ihr Begriff des Fabulierens gleichsam metahistorisch konzipiert ist und die Geschichtsschreibung insgesamt als eine poetische Angelegenheit betrachtet. Von Hayden White wissen wir, dass die historische »Transformation der Chronik in eine Fabel« bestimmten archetypischen Erzählformen unterliegt, die eine Charakterisierung nach literarischen Gattungen

5 Vgl. Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction* [1979], Urbana et al. 1980: University of Illinois Press, 4.

6 Vgl. Armin Schäfer, »Lektüre des Imaginären. Versuch über Pierre Goldmans *Souvenir obscurs d'un juif polonais né en France*«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2/2022, 127–141, hier 137.

7 Vgl. Marleen S. Barr, *Feminist Fabulation. Space/Postmodern Fiction*, Iowa City 1992: University of Iowa Press.

8 Vgl. Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* [1960], übers. v. L. Gombrich, Berlin 2002, 80–98.

9 Vgl. Saidiya Hartman, *Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint)*, übers. v. Y. Dinçer, Berlin 2022, 108. Hartmans Praxis des Fabulierens wird erläutert in Kap. 6.3. Sie konturiert sich im Verhältnis zu den »minoritären Geschichten« nach Dipesh Chakrabarty. Vgl. Kap. 5.3.

erlauben.¹⁰ Sie entspricht einem präfigurativen sprachlichen Protokoll, das sich »durch den in ihm vorherrschenden [rhetorischen] Tropus« bestimmen lässt.¹¹ White kann sich auf Roman Jakobson berufen, der die Erforschung der poetischen Dimension der Sprache in der Literatur überhaupt – und insbesondere all ihrer Tropen, nicht nur der Metapher – für eine weitgehend vernachlässigte, aber linguistisch vollauf gerechtfertigte Aufgabe hält.¹²

Im Unterschied zu White geht es Hartman bei der Betonung der fiktionalen Seite des Fabulierens nicht um die Möglichkeit der Geschichte, sondern um ihre Unmöglichkeit. Sie insistiert mit Michel Foucault auf einer Epistemologie des Archivs, das die Möglichkeiten des historisch Sagbaren bestimmt. Unmögliche Geschichten zu erzählen bedeutet, vom Leben der Enteigneten und Versklavten erzählen, d.h. vom Leben derer, die sich im Archiv nicht repräsentiert finden. Angesichts des Unmöglichen verstummt die wissenschaftlich gebildete Historikerin – während Hartman die Grenze überschreitet, indem sie an der »Schnittstelle des Fiktiven und des Historischen« ansetzt und kritisch zu fabulieren, d.h. das »Nicht-Verifizierbare zu imaginieren« beginnt.¹³ Sie nutzt die Unvereinbarkeit zwischen (ordentlichem) Diskurs und (außerordentlichem) Ereignis für das Schreiben von Gegengeschichten. Die *fabula* ist nach Mieke Bal keine *story* – und vielleicht ist dies ein Motiv Hartmans, ihren Begriff des Fabulierens im Rekurs auf Bals Narratologie zu entwickeln.¹⁴

10 Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa* [1973], übers. v. P. Kohlhaas, Frankfurt a.M. 2008, 19.

11 Vgl. ebd., 49. Nach White ist die Tiefenstruktur der historischen Einbildungskraft durch Metapher und Metonymie, Synekdoche und Ironie definiert. Vgl. ebd., 50–57.

12 Vgl. Roman Jakobson, »Linguistik und Poetik« [1960], übers. v. T. Schelbert, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, 83–121, hier 116. Nach Jakobson wird die Poetizität »nicht als rhetorischer Schmuck der Rede beigelegt«, sondern bezeichnet eine von mehreren wesentlichen Funktionen der Sprache. Für ihn sind Metaphern und Metonymien die wichtigsten Figuren – und er ordnet sie grob der Dichtung (oder dem Vers) und der Prosa zu. Allerdings ist Poetik mehr und anderes als Dichtung: »Jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion einzuschränken, wäre eine trügerische Vereinfachung. [...] Die linguistische Untersuchung der poetischen Funktion hat also einerseits die Grenzen der Dichtung zu sprengen, und andererseits darf sich die linguistische Untersuchung der Dichtung nicht nur auf die poetische Funktion beschränken.« Ebd., 92, 93. White kann nach Jakobson (einerseits) durchaus in der Geschichtsschreibung die poetische Funktion suchen und finden, aber weshalb er sie (andererseits) derart privilegiert – und mit der Tätigkeit des (gleichsam dichterischen) »Erfindens« kurzschließt – bleibt fraglich.

13 Vgl. Hartman, *Diese bittere Erde*, III, 110.

14 Vgl. ebd., 108. Bals »fabula« bezeichnet eine Geschichte, die auf (medial) unterschiedliche Weise erzählt und damit auch in bestimmter Ordnung manifest werden kann, selbst aber weiterhin

Hartmans Arbeiten stehen in einem dekolonialen Kontext und machen zugleich auf Schwierigkeiten aufmerksam, die mit der postkolonialen Geschichtsschreibung auch im Rahmen der Kunstgeschichte verbunden sind. Von entscheidender Bedeutung scheint die Frage zu sein, wie genau das epistemische Regime der Historiographie beschaffen ist und inwiefern es überdauert, selbst wenn dazu übergegangen wird, mit und über Minderheiten, indigene Traditionen, vernachlässigte Produktionen aus dem ›globalen Süden‹ zu schreiben. »Entkopplung« (*delinking*) lautet das Zauberwort, mit dem die epistemische Ordnung außer Kraft zu setzen ist, die als Stütze der kolonialen (und neokolonialen) Machtverhältnisse angesehen wird.¹⁵ Und sie wird in aller Regel nicht als eine rein theoretische, sondern immer auch als eine praktische Angelegenheit verstanden. In seinem Buch *Afro-Fabulations* erläutert Tavia Nyong'o anhand seiner Filmanalysen oder auch der Musikperformances von Geo Wyeth eine Ästhetik des »black becoming«, die mit fiktionalen Verkörperungen einer Vergangenheit operiert, die quasi als mythische neu erzählt werden muss.¹⁶ Bei ihm geht es dabei um eine traumatische Erfahrung (»racial past«), von der ›wir‹ wie von Geistern oder Dämonen besessen sind (die uns besitzen und nicht wir sie, solange sie uns daran hindern, von uns selbst Besitz zu ergreifen) – und die nur losgelassen werden kann, wenn sie anders fabuliert oder wiederholt wird (und nicht, wenn sie von uns unterdrückt oder scheinbar subjektiv gemeistert wird): »spinning off fantastic avatars from traumatic histories«.¹⁷ Erinnerungen, die nicht im kolonialen Machtkomplex der Geschichte aufgehen und

gleichsam im Inneren ihrer Manifestationen insistiert – und virtuell fort dauert. Sie bewahrt bis zu einem gewissen Grad die nicht fixierte mündliche Weitergabe bestimmter Geschichten (Mythen). Vgl. Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* [1985], Toronto u.a. 1997: University of Toronto Press, 78 ff.

15 Vgl. Walter D. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, übers. v. J. Kastner u. T. Waibel, Wien 2019, 45–58. Zur dekolonialen Kritik der modernen Epistemologie – teils im Anschluss an poststrukturalistische Überlegungen – vgl. das fünfte Kapitel.

16 Vgl. Tavia Nyong'o, *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York 2019: New York University Press, 173. Seine Diskussion von Richard Fleischers *Mandingo* (1975) und Lars von Triers *Manderlay* (2005), aber auch die Schlusspassagen über Geo Wyeths Avatar *Kitchen Steve* macht die Fabulation mit Fred Moten als Praxis einer ›schwarzen Ästhetik des Anders-Werdens‹ bzw. der Fluchtlinien sichtbar. Vgl. ebd., 172.

17 Vgl. ebd., 209, 207. »What such a counterporotroting of the fictive ethnicity and affectivity of the slave on screen can teach us is the unexpected ways in which history continues to *matter* – the way it continues to hurt, certainly, but also how we might bind up that hurt in a healing that may leave us, not so much whole, as *wholly other* than who we were.« Ebd., 183.

sich doch fragmentarisch oder ephemer im Körper archiviert (bzw. eingeschrieben) haben, werden zur Verkleidung und Maskerade einer anderen Zukunft heran- und damit in virtuelle Prozesse des Minoritär-Werdens hineingezogen.¹⁸ Nyong'o bedient sich der Wiederholungstheorie von Gilles Deleuze und der in ihr vollzogenen Adaption des reinen Gedächtnisses Henri Bergsons – und legt zugleich Wert darauf, diese Philosophie unter dem Vorzeichen der ›schwarzen Ästhetik‹ von Fred Moten und Kara Keeling, oder auch der queeren, ›inhumanen‹ Ästhetik von José-Esteban Muñoz und André Lepecki zu lesen.¹⁹

Deleuze hat zunächst im *Zeit-Bild* (1985), und dort bei der Analyse des dekolonialen Kinos, einen Begriff des Fabulierens entwickelt, den er seinerseits aus einer späten Arbeit Bergsons entnimmt.²⁰ Bereits Bergson verleiht dem Fabulieren einen eigentümlich kollektiven Status, der mit seinen Überlegungen zu den von ihm als ›primitiv‹ bezeichneten Gesellschaften zusammenstimmt (s. Kapitel 1).²¹ Sie koexistieren mit einem mythischen Denken, das ihren sozialen Zusammenhalt als eine affektive Verbundenheit des Körperlich-Seelischen garantiert. Mythen sind nach Bergson fabulierte Geschichten, die nicht von einem Individuum ausgedacht worden sind, sondern in besonders ereignishaften Momenten des Lebens gleichsam wie von selbst entstehen oder weiterentwickelt werden: sie gehen aus einem virtuellen Gedächtnis hervor, das den Mythos immer schon mit einer Lebensform verknüpft. Deleuze greift diese Gedanken auf und modifiziert sie, indem er einerseits an der spezifisch kollektiven Virtualität des Fabulierens festhält, und diese andererseits aus ihrer Bestimmung einer ›primitiven‹ Seele herauslöst. Er bricht mit der Vorstellung eurozentrisch gefasster Geschichte, die in ihrem Fortschreiten ein frühes Stadium der ›Primitivität‹ oder Kindheit des Menschen hinter sich lässt. Das Fabulieren verlagert sich in Kunst und Literatur – oder verwandelt den Mythos, der nicht länger

18 Auf die Bezüge zu Hartmans kritischem Fabulieren kommt Nyong'o explizit zu sprechen. Allerdings liegt der Akzent seiner Überlegungen stärker in Prozessen des Anders-Werdens, die auf die epistemischen Strukturen (auch des Archivs) durchschlagen. Vgl. ebd., 201, 210.

19 Vgl. ebd., 173, 207.

20 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. v. K. Englert, Frankfurt a.M. 1997, 194–204, 277–288. Erläuterungen finden sich in Kap. 1.3.

21 Vgl. Henri Bergson, *Die beiden Quellen der Moral und der Religion* [1932], übers. v. E. Lerch, Frankfurt a.M. 1992, 80–162. Mit diesem Text Bergsons beginnt die philosophische Auseinandersetzung des Fabulierens: vgl. Kap. 1.1. Genaueres zum kulturphilosophischen (und kolonial bestimmten) Begriff der ›Primitivität‹ findet sich in Rölli, *Kosmopolitismus und Rassismus*, Wien 2024.

als eine kulturelle Überlieferung fixiert wird, die in ihrer Vergangenheit eine ungebrochene identitätsstiftende Kraft bewahrt. Die im Fabulieren angelegte Kollektivität ist nach Deleuze eher eine heterogene Menge als eine – wie immer national, ethnisch oder religiös bestimmte – homogene kulturelle Einheit oder Masse, die hierarchisch gegliedert (bzw. auf eine führende Stimme ausgerichtet) ist. Sie ist stattdessen als Minoritär-Werden auf ein Kollektiv bezogen, das es noch gar nicht gibt – oder von dem zu erzählen bedeutet, es ins Leben zu rufen. Eine partialisierte, disperate und heterogene Menge – weder Gemeinschaft noch Gesellschaft –, die zwischen einem Akteur-Netzwerk, das auch nicht-menschliche Aktanten (Erde, Tiere, Infrastrukturen, Technologien) in einem Dispositiv verknüpft, und einem solidarisch strukturierten Commoning hin und her changiert. Sie verweigert sich dem neoliberal geschulten common sense als Individualisierungspfad – aber auch dem Traditionalismus ewig bewährter Sinnreserven.²²

Eine virtuell angelegte Fabulierkunst wäre eine, die sich in philosophischer Hinsicht von einem Imaginieren unterscheidet, das auf seine Möglichkeit hin begriffen ist. Wie Bergson sagt, ist das Virtuelle nicht mit dem Möglichen zu verwechseln. Für Guattari und Deleuze ist das virtuelle Phantasieren von einer Imagination zu unterscheiden, die sich in einem diskursiven, kanonischen Möglichkeitsrahmen bewegt.²³ Zwar führen sie es nicht

22 Vgl. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Grundbegriffe der reinen Soziologie [1887, 1935], Darmstadt 1963, 8–83. Mit dieser klassisch-soziologischen Studie und ihrem Gemeinschaftspathos setzt sich Helmuth Plessner in einer ihrerseits kanonisch gewordenen Arbeit kritisch auseinander: Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*. Eine Kritik des sozialen Radikalismus [1924], in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 5, Frankfurt a.M. 2003, 7–133. Aber erst mit den in den 1970er Jahren entwickelten poststrukturalistischen Kollektivkonzepten (Dispositive, assemblages) nach Foucault, Guattari, Deleuze oder Serres entstehen neue Möglichkeiten des Denkens, die aus den üblichen Dichotomien ausscheren. Bei Haraway, Stengers, Latour, Tsing, Barad, Strathern, Adamczak etc. werden die ›Kollektive‹ oder ›Beziehungsweisen‹ weiterentwickelt – nicht zuletzt mit Bezug auf Modelle indigener Sozialisierung, die nicht länger als bloß ›gemeinschaftlich‹ und mythologisch ›primitiv‹ abgetan werden. Vgl. Marilyn Strathern, *Relations*. An Anthropological Account, Durham: Duke University Press 2020, 4–21. Daniel Loick bestimmt Kollektive als ›Gegengemeinschaften‹ und bündelt auf diese Weise zahlreiche Widerstandslinien im Geist der kritischen Theorie. Vgl. Daniel Loick, *Die Überlegenheit der Unterlegenen*. Eine Theorie der Gegengemeinschaften, Berlin 2024.

23 Griselda Pollock greift diese Überlegung auf, wenn sie das feministische Museum als ein virtuelles und gegen André Malraux nicht als ein imaginäres begriff. Bei Malraux werden die etablierten Paradigmen und symbolischen Verhältnisse der Kunstgeschichte nicht zum Problem. Stattdessen wird nur auf die bildgewordene Kunst, die ungehindert (in Fotografien) durch Zeit

aus, aber es wird in der Sache klar, dass die differentielle Theorie der Vermögen nicht nur Affekte von Affektionen (oder Perzepte von Perzeptionen), sondern eben auch das Fabulieren vom Imaginieren trennt bzw. virtuelles Phantasieren von aktuellem.²⁴ Nicht das subjektive Können liegt ihm zugrunde, sondern ein Unvermögen, das nicht (individualistisch) souverän zu beherrschen ist. Seine Machtlosigkeit ist dabei keine einfache Ohnmacht, sondern in erster Linie seiner Situierung inmitten eines kollektiven Geschehens geschuldet, das sowohl ein beengendes (unterwerfendes, kontrollierendes) als auch ein befreiendes Geschehen sein kann. Die Phantasie des Fabulierens ist nicht an die platonischen Urbilder oder Wesenheiten der wirklichen Dinge gebunden: vielmehr liegt ihre enthusiastische Stimmung im quasi unendlichen Horizont ihrer Befreiung aus den vorgegebenen Schablonen des Daseins – oder in der immanenten Dynamik organloser, grotesker Körper und ihrer über die Differenz kommunizierenden Kräfte. Hier finden der dionysische Taumel im körperlichen Ergriffensein und die erhabene Größe, die sich der subjektiven Meisterschaft entzieht, ganz profan und irdisch zueinander.²⁵ Platon hat uns vor diesem ›göttlichen Wahnsinn‹ gewarnt – und doch hat er seine erotische Natur nur als sublimierte (beflügelte), nicht als körperlich-animalisches Begehren toleriert und anerkannt.²⁶

und Raum reisen kann, reflektiert. Ihre kritische Revision findet erst im virtuellen Museum statt. »Thus the feminist museum is virtual. It is not a cybernetic facsimile on the web or a fantasy virtual reality [...]. It is virtual in the philosophical sense of being like something that is not in actuality. It is about potentialities [...] to which we aspire but which can be conceptually projected as a means of causing actual changes in the way we think and understand ourselves.« Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive*. London 2007: Routledge, 14–15.

24 Vgl. Félix Guattari, Gilles Deleuze, *Was ist Philosophie?* [1991], übers. v. B. Schwibs u. J. Vogl, Frankfurt a.M. 1996, 202. Den philosophischen Hintergrund dieser Unterscheidungen (der ›ichlosen‹ oder nicht-menschlichen Affekte von den subjektiv kontrollierten Affektionen) ›beyond recognition‹ findet sich in Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung* [1968], übers. v. J. Vogl, München 1991, 187–190. Ausdrücklich wird dort erklärt, dass auch die Einbildungskraft ein Vermögen ist, das einmal gemäß den Vorgaben des (logischen oder ästhetischen) Gemeinsinns funktioniert, dann aber auch in differentiellen Relationen zu den anderen Vermögen (im Widerstreit) steht – und dem Modell des Para-Sinns, des paradoxen oder erhabenen Gebrauchs, entspricht.

25 Mit leichter Übertreibung könnte ich sagen, dass Bartleby, die Figur der Verweigerung und des Stotterns, die mit Deleuze den Status eines Anti-Helden erlangt hat, inmitten eines (rhizomatischen) Wurzelgeflechts lebt, das nicht mit dem Netzwerk und seinen Semantiken der ungebrochenen Modernisierung im Sog der Konnektivität verwechselt werden sollte.

26 Vgl. Platon, *Phaidros*, übers. v. F. Schleiermacher, Werke Bd. 5, Darmstadt 1990, 244d. »Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, meinend, er könne durch Kunst allein genug ein Dichter werden, ein solcher ist selbst ungeweiht, und auch

Am *Nullpunkt der Phantasie* hebt das Fabulieren an, »wie sich die Zeit in einen imaginären Raum hineinverwandelt«, gemäß einer Inspiration, die »mit der gewöhnlichen Wahrheit, ja vielleicht mit der Wahrheit überhaupt, nichts zu tun hat«. ²⁷ Es ist die Fabel einer Fabel, die die Verwandlungen des Schreibens und Erzählens trägt und umfasst: »nicht der Bericht von einer Begebenheit, sondern diese Begebenheit selbst«. ²⁸ Das Erzählte entsteht im Erzählen – und zwischen ihnen knüpft sich ein Band, das aus Odysseus Homer werden lässt »und aus der Welt [...] ein Buch«. ²⁹ Dies Fabulieren vollzieht eine eigensinnige, fast unbeteiligte Bewegung, die sich nicht in den Ideen konsolidiert, die das Wesen der Dinge zum Ausdruck bringen, sondern sie in eine Auflösung oder Umwandlung hineinziehen. In ihr bildet sich kein ästhetischer Schein, in dem ein höheres Wesen erscheint; sinnlicher Schein eines Absoluten, der Empirie überlegen und als Phantasie gerechtfertigt. Im Fabulieren bricht die Phantasie erst auf, die nicht in einer präexistierenden vernünftigen Gestalt zu sich selbst gebracht werden könnte, weil sie lediglich ein Ereignis umkreist oder eine »Rede von dem [...], was nicht aufhören kann gesagt zu werden und doch nicht verstanden werden kann« ³⁰: *Imagination morte imaginez* (Samuel Beckett). In ihrem Anfang liegt etwas ungerichtet Wildes, ein unbewusstes Treiben, das nicht in einem natürlichen Reservat unterzubringen, sondern darauf zurückzuführen ist, dass es Zeit oder Sprache gibt – und alle Leute ihre Träume beim Träumen und ihre Gedanken beim Reden verfertigen. Was wir als unser Eigenstes reklamieren, dürfte aus einer Begegnung heraus entstanden sein, aus einer ungehörigen Virtualität, in der wir uns körperlich situieren.

Außer sich zu sein ist nichts, was wenigen vorbehalten wäre. Doch liegt in ihm eine Tollheit, neben sich zu stehen, die nicht unbedingt poetisch geädelt werden muss. Allerdings sind auch die Musen nicht sie selbst, wenn sie sich dem Fabulieren nähern. Seine prosaische Gestalt mag sich in Ver-

seine, des Verständigen Dichtung, wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt.« Ebd., 245a. Die nicht beflügelte oder begeisterte Seele wohnt in einem »erdigen Leib«, weshalb sie sich nicht zum Himmel hinaufschwingen kann. Vgl. ebd., 246c. Vgl. Platon, *Ion*, übers. v. F. Schleiermacher, Werke Bd. 1, Darmstadt 1990, 533d-535a.

²⁷ Vgl. Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur* [1959], übers. v. K. Horst, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1982, 25.

²⁸ Vgl. ebd., 16.

²⁹ Vgl. ebd., 18. Die Erzählung umkreist ein Ereignis, den Gesang der Sirenen, den sie nicht vergegenwärtigen kann, weshalb stets ein »imaginärer Abstand« gewahrt bleibt, der auf die virtuelle Zeit der Metamorphose bezogen ist, in der wir verschwinden. Vgl. ebd., 20.

³⁰ Ebd., 285.

se kleiden, doch bleiben seine Erfindungen nach platonischem Vorbild in aller Regel ›ideenlos‹, geringgeschätzt und dem körperlich-Irdischen und Vergänglichen untertan, weshalb sie nicht wirklich als höhere Kunst betrachtet werden. Ihr Phantasma ist womöglich ein unsinniger Störfaktor, närrisch oder monströs und gefährlich, weil es dazu befähigt, die niedrig-vulgären Leidenschaften – oder das gemeine Volk zu adressieren und mitzureißen.³¹ Wie Michail Bachtin schreibt: »Das Lachen reinigt das Bewußtsein von falscher Seriosität, von Dogmatismus und allen trübenden Affekten.«³² Dies gilt nicht nur für den Pantagruelismus von Rabelais, seiner Degradierung der gotischen Finsternis, sondern zugleich für die nicht-offizielle Sprache der Komödien und Lustspiele, Sotties und Farcen, Satiren und Fabeln: sei es in ihrer literarischen Form oder in ihrer mündlichen Überlieferung auf dem Marktplatz und der Bühne des Straßentheaters. Eine exemplarische Rolle nimmt hier Äsop ein, dessen Fabeln als »leichte Kost« gelten und dabei breite Popularität genießen, zugleich aber eine Sprache sprechen, die in der Maske der Tiere vorgetragen wird – und (philosophische) Weisheit mit der alltäglichen Sorge verbinden oder Skepsis mit Humor (s. Kapitel 2).³³

Der griechische Historiker Herodot erzählt, dass Äsop, der legendäre Fabeldichter, Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. ein Sklave des Iadmon von Samos gewesen und in Delphi ermordet worden sei.³⁴ Auch Phaedrus, der im 1. Jahrhundert n. Chr. das erste noch erhaltene Fabelbuch in lateinischer Sprache publizierte, war als Sklave nach Rom gekommen und wurde später frei-

31 Vgl. Aristoteles, Rhetorik, übers. v. G. Krapinger, Stuttgart 2007, 1393a-1394a (II. Buch, 20). Aristoteles behandelt die Fabel nicht in der Poetik, sondern im Rahmen der rhetorischen Beispiellehre, wodurch sie literarisch deklassiert wird. Er unterscheidet dort zwischen Beispielen, die von früheren Ereignissen erzählen, und anderen, die – wie die Gleichnisse und die Fabeln – »selbst etwas erdichten«. Dabei erzählt er je eine Fabel von Stesichoros und von Äsop. Von einer populären Überzeugungsmacht der Fabeln spricht nicht nur Äsop in der *Vita*, sondern auch Erasmus und La Fontaine. Vgl. Erasmus von Rotterdam, Lob der Torheit [1509], übers. v. A. Gail, Stuttgart 1985, 31; Jean de La Fontaine, Die Fabeln, übers. v. R. Mayr, Wiesbaden 1982, 193–194.

32 Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], übers. v. G. Leupold, Frankfurt a. M. 1995, 184.

33 Vgl. Das Leben Äsops, übers. v. G. Poethke, Leipzig 1974, 132. »Dir scheint es spaßig, und in der Tat spiele ich mit einem leichten Schreibrohr, solange ich nichts Größeres habe.« Vgl. Phaedrus, Fabeln/Fabeln, lat.-dt., übers. v. C. Ritter, Stuttgart 2023, 93. Im zweiten Kapitel gehe ich genauer auf das Verhältnis der Fabeln zum Fabulieren ein.

34 Vgl. Herodot, Historien, Buch 2, übers. v. C. Ley-Hutton, Berlin 2014, 134–135. Vgl. Aristophanes, »Wespen« [422], in: ders., Komödien, Bd. 2, übers. v. L. Seeger, München o. J., 5–57, hier 55 (1467–1470).

gelassen (*Augusti libertus*). Im Prolog zu seinem 3. Buch schreibt er an Euty-chus:

»Nun will ich dich kurz belehren, warum man die Gattung der Fabeln erfunden hat: Weil der unterworfenen Sklavenstand nicht auszusprechen wagte, was er wollte, übertrug er eigene Gefühle in Fabeln und wick der bösen Kritik spielerisch mit erfundenen Scherzen aus.«³⁵

Die Fabeln stehen in einer alten mündlichen Tradition und sind keineswegs nur im griechisch-lateinischen Kulturkreis zuhause, vielmehr liegen ihre Ursprünge im asiatischen (sumerischen) und nordafrikanischen Raum. Ihre einfache, an alle Volksklassen gerichtete Sprache ist zumeist eine heiter-unterhaltende, die in ihrer weder rational noch religiös begründeten Fiktionalität mit dem Begriff des Fabulierens Familienähnlichkeiten aufweist – sowohl in der Geschichte seiner gelehrt auftretenden Abwertung wie auch in seiner Wertschätzung als assoziatives Erzählen, das sich als situiert versteht – und nach Serres parasitäre Verbindungen im profanen, irdischen Leben thematisiert oder nach Bachtin groteske Relationen zwischen essenden und gegessen werdenden Körpern.

Jean de La Fontaine schreibt im Vorwort seiner Fabelsammlung, dass aus den Fabeln »die ersten Begriffe der Dinge [...] entspringen.«³⁶ Bei ihnen handelt es sich nicht um philosophische oder moralische Prinzipien, sondern um eine intime Kenntnis der Tiere, die sich in uns verkörpern oder die zu uns sprechen. In den Fabeln findet »jeder von uns sich selbst gemalt« – und sie lehren »die Kinder, was sie wissen müssen«.³⁷ Nichts ist mehr zu loben »an den Früchten des Geistes als das, was man unter Fabel versteht«; und so kommt es, dass viele im Altertum »die meisten dieser Fabeln dem Sokrates zugeschrieben haben«, weil er »den innigsten Umgang mit den Göttern« pflegte.³⁸ Sie scheinen, wie die Gleichnisse in der Bibel, eine Offenbarung zu sein – und sich durch eine besondere poetische Kraft auszuzeichnen.³⁹ Nach

35 Phaedrus, *Fabulae/Fabeln*, 59. Von Diogenes Laertios ist überliefert, dass bereits Demetrios von Phaleron, der von ca. 360–280 v. Chr. lebte (und ein Freund Menanders und – nach Plutarch – auch des Kynikers Krates gewesen sein soll), »Sammlungen von Fabeln Äsopischer Art« zusammengestellt hat. Vgl. Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. v. O. Apelt u. H. Zekl, Hamburg 1998, 285.

36 La Fontaine, *Fabeln*, 9.

37 Vgl. ebd., 9.

38 Vgl. ebd., 8.

39 »[I]st das Gleichnis aber etwas anderes als die Fabel, ein fabelhaftes Beispiel sozusagen [...]« Ebd., 8.

La Fontaine sind sich Sokrates und Äsop ähnlich wie Zwillinge. Zwar wusste Sokrates »nur die nackte Wahrheit zu sagen«, aber am Ende seines Lebens erkannte er doch die Verwandtschaft zwischen der Poesie und den Fabeln.⁴⁰ Ihre Erfindung steht damit nicht länger ihrer Wahrheit entgegen.⁴¹ Die Fabeln des Äsop hüllte Sokrates »in die Gewänder der Musen«.⁴²

Dieses sokratische Gewand ist dabei nicht unbedingt ein platonisches. In seiner *Vita* ist Äsop eine sokratisch-kynische Gestalt, die auf eine andere und nicht-kanonische Genealogie vertraut. Der Doppelmantel der kynischen Philosoph*innen ist das Kleidungsstück von Landstreicher*innen, Vagabund*innen, die auf der Straße von ihrer Konversation und ihren freundschaftlichen Beziehungen leben. Lukian bezeichnet sie als Parasiten – und stellt sie in eine Reihe mit den ›lustigen‹ Diener*innen und Sklav*innen, wie sie aus der Komödie bekannt sind. Auf Sokrates folgen Antisthenes, Diogenes, Krates, Hipparchia und Menippos, der die Satire als ein hybrides Genre entwickelt, das Prosa und Gedichte miteinander mischt. Phaedrus verwendete für seine Fabeldichtung den jambischen Senar, den er in der römischen Komödie bei Plautus und Terenz finden konnte – und der dem Rhythmus der alltäglich gesprochenen Sprache mit seiner ausgeprägten Variabilität sehr nahekommt. Ja, die Masken im Theater verraten sogleich den Charakter der gespielten Figur – und dadurch gewinnen sie »eben das, was man in der Fabel durch die Einführung eines Tiers [...] gewinnt.«⁴³ Ob in Harlekins Lob der Groteske oder in Erasmus' Lob der Torheit: stets wird vom dionysischen Satyrspiel zu den atellanischen Fabeln und der Stegreifkunst der *Commedia dell'arte* eine Verbindung gezogen, die vom Lumpenmantel über die Eselsohren bis zum Schellengeklingel reicht.⁴⁴

40 Vgl. ebd., 6.

41 Dieselbe Einsicht schreibt La Fontaine auch Phaedrus und Avicenna zu. Vgl. ebd., 6. Es ist eine interessante Frage, inwiefern die Erfindung – und nicht die Verse – die poetische Qualität der Fabeln ausmacht (bzw. ihre Übertragung aus ungebundener in gebundene Rede ein Zeichen der poetischen Affirmation ihres fiktionalen Status ist); oder inwiefern sie auf eine selbstreflexive Wendung (der Sprache selbst – nach Mallarmé oder Jakobson) verweist.

42 Ebd., 5.

43 Vgl. Justus Möser, *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen* [1761], Neckargemünd 2000, 47. »Sobald man den Fuchs oder den Hasen nennt, so bedarf es keiner weiteren Charakterisierung; und so bald man die alten Larven sah, hatte man einen völlig intuitiven Begriff von der handelnden Person.« Ebd.

44 »Die bocksfüßigen Satyrn führen ihre Atellane auf, und Pan bringt mit einem blöden Lied alle zum Lachen.« Erasmus, *Lob der Torheit*, 20. Vgl. Dieterich, Pulcinella, 74–99.

In dieser Gemengelage lassen sich sowohl der skeptische Essayist Montaignes (s. Kapitel 3) als auch der ›Schizo‹ des *Anti-Ödipus* (s. Kapitel 4) als philosophische Figuren verorten, die sich der Fabulierkunst bedienen. Sie dokumentieren eine philosophische Traditionslinie im Umgang mit einem Erfindungsgeist und einem Erzählmodus, der sich auf gesellschaftlich eher abgewertete Begebenheiten der alltäglichen, gemeinen oder subalternen Existenzweise, ihre Begehren und Schicksale, einlassen kann. Nicht die platonische Begeisterung, die sich zu den Ideen aufschwingt, sondern die kynische und satirische Spöttere, die eine ›Umwertung der Werte‹ voraussetzt, wenn sie das Überlegenheitsgebaren der patriarchalen Altersweisheit aufs Korn nimmt, verbindet den sokratischen (auch als *manisch* bezeichneten) Enthusiasmus mit den späteren Entwicklungen einer philosophischen Theorie der Affekte oder auch des Wahnsinns bzw. der nicht vernünftig geleiteten Einbildungskraft.⁴⁵ Verbindend ist hier die positive Unfähigkeit, die sich körperlich materialisierende Affektivität und Sinnlichkeit ›von oben herab‹, d.h. von einem ontologisch abgetrennten geistigen Zustand aus, zu kontrollieren und zu steuern. Zudem wäre es möglich, weitere Verbindungen herzustellen, die etwa mit der Auszeichnung der karnevalesken Lachkulturen nach Bachtin beginnen und bis zu den peripheren und indigenen »Volkskulturen« (im Sinne von Gegenkulturen) und ihren »pluriversen« Erzählungen nach Enrique Dussel reichen könnten.⁴⁶ Ebenso wird die Skepsis als eine philosophische Haltung seit ihrer griechischen Artikulation immer wieder aufgegriffen und aktualisiert, wenn sich etwa John Dewey weigert, das Abenteuer der Suche nach Gewissheit weiter fortzusetzen. Mit der skeptischen Ablehnung der idealen Standorte kann die Auflehnung des populären Humors gegen die eingebildeten Weisheiten der privilegierten Würdenträger verknüpft

45 Zwischen der Narrenliteratur der Renaissance und späteren von der Heerstraße der ›zivilisatorischen Entwicklung‹ abzweigenden Gegenentwürfen, die sich von der klassisch-cartesianischen oder auch modern-psychiatrischen Ordnung des Wahnsinns absetzen – etwa *Rameaus Neffe* von Denis Diderot – existieren aussagekräftige Beziehungen, die das unvermeidlich Nürrische des Denkens im Unterschied zu seiner besonderen (pathologischen) Verstörtheit akzentuieren. Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft* [1961], übers. v. U. Köppen, Frankfurt a.M. 1993, 349–357. Ähnliches ließe sich sagen von Spinozas Theorie der Affekte und ihrer wirkungsvollen Übersetzung in die Gegenwart durch Gilles Deleuze, *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie* [1968], übers. v. U.J. Schneider, München 1993. Vgl. Timon Boehm, *Paradox und Ausdruck in Spinozas ›Ethik‹*, Hamburg 2021. Der unregelmäßige Affekt gehört nicht zuletzt zum Denken der ›Idiotie‹ (von Cusanus und Montaigne bis zu Dostojewski, Schestow und Deleuze).

46 Vgl. Enrique Dussel, *Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen* [2006–2008], übers. v. C. Dittrich, Wien 2013, 149–154, 164–168.

werden. Es sind nicht wirklich die Höhlenausgänge, die uns viel versprechen könnten: vielmehr verdunkelt ihre illusionäre Helligkeit *noch einmal* das im Schatten liegende, wodurch eben versäumt wird, es genauer in den Blick zu nehmen.

Das Fabulieren windet sich schlangenförmig in die Mechanismen und Funktionssysteme der andauernden Reproduktion der gesellschaftlichen Verhältnisse hinein. Es bewegt sich innerhalb der Gewohnheiten der ›freiwilligen Knechtschaft‹, in den Untiefen der Macht und ihren Repräsentationsordnungen des öffentlichen Lebens. Die solidarische Freundschaft nach Montaigne erinnert an die mikrologische Immanenz der Wunschmaschinen und ihre Beziehungsweisen heterogener Vielheiten: sie sind real und müssen doch stets gegen Widerstände erfunden und hervorgebracht werden; real wie die tropische, poetisch-virtuelle Dimension der Sprache, die sich besonders im Traum (nach Benveniste) oder im Mythos (nach Lévi-Strauss) aktualisiert. Phantasien, die sich nicht selbst genügen, sondern sich in materiell-diskursiven Praktiken wiederfinden, in und aus denen sie die Kraft schöpfen, gegen die Einsperrung in der liberal-humanistischen Subjektivität aufzubegehren. In ihrer großen Erzählung ist das koloniale Freiheitsverständnis mit einer Fortschrittsgeschichte verknüpft, bei der im Zusammenhang mit der anthropozentrischen Vorstellung einer inaktiven (und lediglich willkürlich brauchbaren) Materialität zahllose Dinge, die dem menschlichen Ideal im Wege stehen, auf der Strecke bleiben.

Die ›postmoderne‹ Geschichtskritik verbindet sich mit der ›transmodernen‹, die aus der eurozentrisch gefassten homogenen Rationalität *eines* Entwicklungskontinuums der gesamten Menschheit heraustritt. Dennoch sind die Beziehungen, die zwischen poststruktural aufgestellten Differenzlogiken und post- wie dekolonialen Theorien bestehen, keinesfalls einfach zu bestimmen oder als geklärt anzusehen (s. Kapitel 5). Ein exemplarischer Ausdruck dieser Problemlage findet sich bei Dussel, der zwar im Rekurs auf die ›Exteriorität‹ bei Levinas das von Habermas sog. Projekt der Moderne aufkündigt, zugleich aber auch die ›Postmoderne‹ als ein Produkt des typisch europäisch limitierten Denkens begreift.⁴⁷ Eine Möglichkeit, die genannte Problemlage zu konkretisieren, besteht darin, die peripheren Geschichten von Minderheiten als Geschichten zu kennzeichnen, die nicht nur aus den

47 Vgl. ebd., 104, 111, 155–156. Zur Diskussion des Begriffs der Transmoderne im Feld der Kunstgeschichte vgl. Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017, 10–15.

üblichen Rastern der großen Erzählungen (etwa von der bürgerlichen Gesellschaft und von Kapital und Arbeit) herausfallen, sondern den von ihnen gebrauchten Begriff der Geschichte selbst modifizieren.⁴⁸ Die uns zugänglichen Archive haben nur Überreste der historisch-vergänglichen Zeiten bewahrt – und die Bedingungen ihrer Selektion stützten sich auf die hegemonialen Narrative der repräsentativen Sprecher*innen.⁴⁹ Wenn Hartman damit beginnt, in den Lücken der Archive zu fabulieren, dann taucht sie in die virtuellen Dimensionen des Sagbaren hinab und destabilisiert seine historisch-kolonial eingespielten Maßstäbe seriöser oder relevanter Äußerungen.

Im Fabulieren wird das utopische Potential der Phantasie aus seiner geschichtsphilosophischen Formation gelöst und immanent in ein Geschichtenerzählen übersetzt, das wie die Spiele mit Fadenfiguren von Hand zu Hand geht, um sich gegenseitig in und zu einem Mit-Werden von Partner*innen »in relationalen Verweltlichungen« zu befähigen.⁵⁰ Sie sind geleitet von separatistischen Strategien, wenn sie sich, wie es nahezu unvermeidlich ist, strikt von den Machtbeziehungen abwenden, die sie immer wieder einzufangen suchen (s. Kapitel 7). In diesem Sinne findet sich das Feminine wie auch die ›Andersheit‹ dekolonialer oder ökologischer Bewegungen in eine vorgefertigte binäre oder koloniale Struktur eingebunden, die sich in die diversen minoritären Existenzweisen eingeschrieben hat. Sie lässt sich nur mit ihrer internalisierten Form adressieren, indem z.B. die Differenz (der Binarität) in eine der Femininität selbst übertragen wird.⁵¹ Der patriarchal verstandenen Frauenfigur steht dann eine feministisch veränderte gegenüber, was wiederum bedeuten könnte, aus der (binär geordneten) Differenz der Geschlechter eine (transsexuelle oder tentakuläre) Pluralität hervorgehen zu lassen.

In Zeiten der gesellschaftlichen Prekarisierung neoliberal flexibilisierter Arbeitsverhältnisse wird es zunehmend unmöglich, politische Identitäten

48 Die Transmoderne referiert nicht nur auf »eine Alterität gegenüber der europäischen Moderne«, sondern v.a. auch auf »vor-moderne« kulturelle Zusammenhänge und Traditionen, die ihre eigenen situierten Erfahrungen haben, die in den transkulturellen Austausch und sein eigentümlich transmodernes Pluriversum einfließen. Vgl. Dussel, *Gegendiskurs der Moderne*, 166–167.

49 »Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöcherter Wesen.« Georges Didi-Huberman, *Das Archiv brennt*, Berlin 2007, 7.

50 Vgl. Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* [2016], übers. K. Harrasser, Frankfurt a.M., New York 2018, 23–24.

51 In Anlehnung an Carla Lonzi und Luce Irigaray ist darauf zu insistieren, »dass die sexuelle Differenz jenseits der Binarität gedacht werden kann«. Vgl. Catherine Malabou, *Negierte Lust. Die Klitoris denken* [2020], übers. v. L. Gast, Zürich 2021, 68. Vgl. ebd., 57–70.

zu stabilisieren, die eine klare Aufteilung in der normativen Begünstigung einzelner marginalisierter sozialer Gruppen gewährleisten könnten (s. Kapitel 6). Der spektakuläre Verlust ›realer Werte‹ in finanzkapitalistischen Transaktionen etabliert spektrale Besitzverhältnisse und manifestiert sich in einem *ökonomischen Fabulieren*, das gleichsam postfaktisch auf die imaginär strukturierte Ordnungstechnik der Netzwerke bezogen ist, wenn es ein unbestimmtes Publikum zu Kaufentscheidungen einlädt, Vertrauen in Finanzprodukte herstellt oder Kredite und Investitionen veranlasst.⁵² Seine Wahrheitsbedingungen sind ›pseudologisch‹: Sie blockieren herkömmliche Begründungsstrategien, indem sie jede Realitätsprüfung verweigern. Die Maskerade dieses Fabulierens ist eine des Kapitals, auch wenn sie inflationären Zeichenketten gleicht, die sich auf keine festen Signifikate, Referenzen oder Wertsubstanzen stützen können. Mit ihm stabilisiert sich in den *story-stocks* ein Diskurstyp, in dem »das Kriterium und die Differenz des Schwindels selbst annulliert worden sind.«⁵³ Ihm entspricht strukturell das Phänomen der globalen Steuerflucht, die sich in den Bilanzen der großen Plattformunternehmen bezahlt macht und die ökonomischen Ungleichheiten zwischen den Vielen, die wenig haben, und den Wenigen, die viel haben, entlang den bekannten, intersektional verflochtenen Armutsrisiken und aufgebürdeten Sorgelasten forciert. Die kapitalistischen Deterritorialisierungslinien verdichten sich in digitalen Netzwerken und machen eine politische Antwort erforderlich, die ihnen immanent oder schräg von unten respondiert.

Eine politische Ästhetik, die diesen Namen verdient, müsste daher von einer *materialistischen Differenz* des Sinnlichen, oder auch der Phantasie bzw. des Denkens ihren Ausgang nehmen (s. Kapitel 8). Sie wäre ›sozialontologisch‹ bestimmbar, sofern sie an einen irdischen und vergänglichen Körper gebunden ist, der sich im gesellschaftlichen Unbewussten situiert und aktualisiert. Die Erzählungen von der modernen Kunst, ihrer idealistischen Prägung und ihrem abstrakten Fluchtpunkt medienpezifischer Reflexivi-

52 Nach Vogl sollte »im ökonomischen Genre der Fabulation eine besondere Variante aus der Geschichte des Wahrsprechens« erkannt werden, die »eine folgenreiche Ausrichtung von Wahrheits- und Wissensfragen in finanz- und informationskapitalistischen Legitimationsstrategien« indiziert. Joseph Vogl, *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021, 145. Zur Rolle der Gerüchte und überhaupt der Suggestion in der finanzökonomischen Kommunikation vgl. Urs Stäheli, *Spektakuläre Spekulation. Das Populäre der Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2007, 199–223.

53 Vgl. Vogl, *Kapital und Ressentiment*, 155.

tät und Transparenz sind nicht imstande, die materiellen *und* historisch-sozialen Bedingungen der stets verkörperten Erfahrung adäquat wiederzugeben.⁵⁴ Dabei handelt es sich um virtuelle Bedingungen, die in die Erfahrung (mehr oder weniger implizit) eingehen und ihr nicht abstrakt vorausgesetzt sind. Sie sind, um eine Formulierung von Derrida zu gebrauchen, zugleich Bedingungen ihrer Möglichkeit wie auch ihrer Unmöglichkeit. Sie bringen hervor, was als möglich angesehen wird; aber zugleich bringen sie hervor, was als unmöglich gilt, weil es den bestehenden Ordnungen widerspricht.⁵⁵ Und hier stellt sich heraus, dass die virtuellen Bedingungen selbst in aller Regel als nur unmögliche bzw. sinnlose erscheinen, weil sie nicht mit den üblichen epistemischen Schablonen in die bereitliegenden Fächer einsortiert werden können. Entweder sind sie real oder fiktiv, materiell oder ideell, natürlich oder kulturell – wie kann es etwas dazwischen geben? Der Kategorienfehler ist eines der wunderbaren Werkzeuge der kanonisch erstarrten Philosophietradition.

In die Zwischenräume einzudringen und sich dort aufzuhalten ist das erklärte Ziel vieler neuerer Entwicklungen im Denken, die sich selbst gerne als realistisch oder materialistisch bezeichnen. Der aus ihren Reihen kommende Vorwurf des ›Sozialkonstruktivismus‹ ist dabei selbst zu einem Klischee geworden, das dahin tendiert, die diskursiven Praktiken zugunsten der materiell-realen geringzuschätzen. Eine Folge dieser Kritik, die sich exemplarisch an Michel Foucault und Judith Butler adressiert, ist ein etwas einseitiges Verständnis vitalistischer Dynamiken natürlicher Prozesse, die sich diesseits gesellschaftlicher Machtverhältnisse entwickelten.⁵⁶ Trotz die-

54 »Wir sehen offensichtlich nicht nur mit unseren Augen. Die Interaktion mit (oder vielmehr die Intraaktion ›mit‹ und als Teil von) der Welt gehört wesentlich zum Sehen dazu.« Karen Barad, *Agentieller Realismus* [2003], übers. v. J. Schröder, Berlin 2012, 50.

55 Zu einer Phänomenologie des Unmöglichen, die z.B. die Erfahrung der Orientierungslosigkeit beschreibt vgl. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham and London 2006: Duke University Press, 157–179. Zwar ist die Beschreibung des Unmöglichen paradox. Aber die Paradoxie ist wichtig, weil sie nicht nur aufzeigt, was als verworfen gilt, sondern zudem noch eine andere Orientierung mitdenkt und mitdenken muss, damit das Unmögliche möglich (bzw. das Verworfenne beschreibbar) wird.

56 Naturalistische Positionen sind im Feld des neuen oder spekulativen Realismus weit verbreitet. Selbst Barad, die mit Haraway und Latour noch der Kritik am Sozialkonstruktivismus kritisch gegenübersteht, begreift Foucaults und Butlers Machtdenken als einseitig anthropozentrisch. Vgl. Barad, *Agentieller Realismus*, 38–40, 70–71. Die Übernahme vitalistischer Denkmuster stützt sich häufig bevorzugt auf Bergson. Dagegen steht die lakonische Bemerkung: »Wir benötigen den élan vital nicht mehr. Wir haben die Strömung«, d.h. die Theorie der Wirbel, der Streuung

ser Verkürzungen scheint es überzeugend, die Differenz im Sinnlichen als eine materialistische zu bezeichnen, um die verletzliche, fleischliche, sterbliche und ›abscheuliche‹ Körperlichkeit hervorzuheben, die zu ihr gehört. Sie unterscheidet zwischen der Materialisierung und den Materialitäten, wobei jene nicht zu fassen ist als ein auf die menschliche Subjektivität korrelativer Prozess, während diese quasi als seine Ergebnisse in einem erkenntnistheoretisch geregelten Diskurs auftreten können. Auch die Phantasie ist auf diese Weise von sich unterschieden, wenn sie einmal im dionysischen Furor ihren Kopf verliert – und nur durch die Differenz mit den gebrochenen Vermögen eines Körpers kommuniziert, der stets mit anderen zusammensteckt – und sich in den vorfindlichen Realitäten dann wieder erholt oder orientiert bzw. ihre fiktiven Gebilde im Vergleich mit diesen (als ihre nur vorgestellten Repräsentationen) versteht. Im Fabulieren liegt eine maskierte, virtuelle und differentielle, zukunfts offene und Metamorphosen durchlaufende Wiederholung, die sich von dem Imaginären einer mimetisch reproduktiven Einbildungskraft, die sich an bestimmten (religiösen, kulturellen, nationalen) Identitäten festhält, unterscheidet.

Die materialistische Differenz ist für die politische Ästhetik besonders wichtig. Sie ermöglicht es, eine Aufteilung des Sinnlichen nachzuvollziehen, die sich nicht zuletzt auf Wiederholungsformen hierarchischer Verhältnisse im Fiktionalen übertragen lässt. Eine wie auch immer vollzogene künstlerische Verschiebung dominanter Machtrelationen hat auch dann eine politische Kraft und Bedeutung, wenn an keiner Stelle eine explizite Intervention in den systemisch separierten Funktionszusammenhang der Politik vorliegen sollte.⁵⁷ Jede historisch oder raumzeitlich definierte Wahrnehmungsordnung hat implizit eine politische Dimension, weil sie die asymmetrischen Verhältnisse im gesellschaftlichen Leben widerspiegelt. Wird sie verrückt oder verschoben, indem der Aufwand zur Herstellung einer natürlich erscheinenden Abwertung schräg von unten beleuchtet wird, so liegt darin beinahe regelmäßig eine fesselnde Provokation. Sie mag uns faszinieren, aber sie verurteilt uns nicht zur Passivität. Der materialistischen Differenz entspricht eine politische. Wie Rosalind Krauss herausgearbeitet hat, verlassen viele künstlerische Verfahren seit Duchamp,

und der Turbulenzen. Vgl. Michel Serres, *Der Parasit* [1980], übers. v. M. Bischoff, Frankfurt a. M. 1987, 234.

⁵⁷ Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. v. M. Muhle, Berlin 2006, 25–34.

Dada und dem Surrealismus die ausgetretenen Pfade der Moderne und wenden sich der immanenten Opazität eines gesellschaftlichen Unbewussten zu, das dem etablierten Selbstverständnis idealistischer Ästhetiken mit einem virtuellen Potential des Anders-Werdens begegnet (s. Kapitel 9). Fabulieren bedeutet vor diesem Hintergrund eine künstlerische Praxis, die sich mikropolitisch betätigt, indem sie eine Veränderung in den lebensweltlich sedimentierten Strukturen fingiert, die in die Wiederholungsprozesse materiell-ideeller Rekonfigurationen eingebettet ist. Sie ist nicht fiktiv im Sinne von unreal, weil sie auf eine historische Immanenz spekuliert, die nur unter bestimmten und diskursiv eingespielten epistemischen Bedingungen für unmöglich erklärt werden muss.

In der skeptischen Tradition wird von Erfahrungen ausgegangen, die nicht dogmatisch (i.S. *reinen* objektiven Wissens) beurteilt werden können, weil ihre phänomenale Eigenart nicht grundsätzlich transzendiert werden kann. Diese philosophische Einsicht bringt ihre radikal empirische Situierung inmitten mannigfaltiger Erscheinungen zum Ausdruck, die in ihrer unterschiedlichen Perspektivierung als »gleichwertig«, aber unvereinbar (oder »unverträglich«) gelten und die Welt pluralisieren.⁵⁸ Im Schlusskapitel werden die skeptischen Tropen der Zurückhaltung und der Disparität wieder aufgegriffen, um sie mit einigen zeitgenössischen Varianten des situierten Denkens zu aktualisieren. Dabei zeigt sich, dass die Erfahrung skeptisch zu situieren bedeutet, sie aus einer nach dogmatischen Standards regellosen (anexakt-kontingenten) Empirie heraus zu denken, die in sich eine wenngleich perspektivisch gebrochene Konkretion besitzt.⁵⁹ Die fragmentierte Konsistenz von pathisch erfahrenen Situationen ist eine, die performativ im Versammeln ihrer empirischen bzw. materiell-sozialen Beziehungen beschreibbar wird. Diese verschwinden aus dem Blickfeld, wenn methodisch auf die ontologische Stabilität abgetrennter Einzeldinge gesetzt wird – und sei es die Vorstellung eines größeren Individuums im

58 Vgl. Sextus Empiricus, Grundriß der pyrrhonischen Skepsis, übers. v. M. Hossenfelder, Frankfurt a.M. 1985, 95.

59 Objektivität als wissenschaftliches Ideal kann allerdings in pragmatistisch revidierter (nicht-dogmatischer) Form festgehalten werden, wie dies in weiten Teilen der Wissenschaftsforschung und -theorie überzeugend vertreten wird. Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison, Objektivität [2007], übers. v. C. Krüger, Frankfurt a.M. 2017, 385–407. Die Automatik fotografischer Verfahren generierte etwa »objektive Bilder«; sie sind zwar keineswegs vom »Stift der Natur« gezeichnet, werden aber gegen Irrtümer eingesetzt, die auf der Projektion »subjektiver« Meinungen und Theorien auf Daten und Bilder beruhen. Vgl. ebd., 133–145, hier 138.