



Martina Ruhsam

Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien

Martina Ruhsam

Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.

Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Martina Ruhsam (Dr. phil.), Tanzwissenschaftlerin, Künstlerin und Dozentin, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen, wo sie 2020 promoviert hat. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorien der Verkörperung, Choreografie, Neuer Materialismus, Gender Studies und Politische Ökologie.

Martina Ruhsam

Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Martina Ruhsam**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: *Oblivion* – Sarah Vanhee / CAMPO © Phile Deprez

Korrekturat: Magnus Chrapkowski

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5856-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5856-3

<https://doi.org/10.14361/9783839458563>

Buchreihen-ISSN: 2747-3120

Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagungen	11
1. Die Relevanz des Nicht-Menschlichen in zeitgenössischen Choreografien und Körpertheorien	15
1.1 Einleitung	15
1.2 Methodische Vorgehensweise	25
1.3 Vorspann: Choreografieren im Performance-Kapitalismus (Sozioökonomische Kontextualisierung)	35
1.4 Das differenzielle Selbst	45
1.5 Der Körper als Kompositum	52
1.6 Tanz/Theater der Dinge	60
1.7 Rückblende: Stuart Shermans <i>Spectacles</i> . Das Operieren mit Dingen als raumzeitliche Schrift	64
2. Theoretische Grundlagen: Bruno Latour, die Akteur-Netzwerk-Theorie und der Agentielle Realismus Karen Barads	73
2.1 Die Zweiteilung der Welt: Das undurchführbare Projekt der Moderne	73
2.2 Empirische Metaphysik oder: Wer/was ist ein*e Akteur*in/ein Aktant?	80
2.3 Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)	85
2.4 Emergente Kausalität oder wen/was die Fäden ziehen, wenn sie gezogen werden (Eva-Meyer Kellers <i>Pulling Strings</i>)	90
2.5 Übersetzung und Intra-Aktion	96
2.6 Posthumanistische Performativität & das Theater als Apparat der Hervorbringung von Intra-Aktionen	105
2.7 Szenen der Verschränkung	112
2.8 Zusammenfassung: Akteur-Netzwerk-Theorie und Agentieller Realismus	116
2.9 Der Text als Labor: Posthumanistische/agentiell-realistische Choreografie (im Anschluss an Karen Barad)	126

3. Things that surround us (Clément Layes)	131
3.1 Ding und Name: Ein Riss im Prinzip der Identität	131
3.2 <i>Semiotics of the Kitchen</i> (Martha Rosler)	136
3.3 Magrittes doppelte Negation & Layes' doppelte Affirmation	137
3.4 Von der modernen Episteme zur Intra-Aktion: Magritte, Foucault und Barad ...	142
3.5 Einstürzende Neubauten & das Eigenleben der Feder	148
3.6 Assoziationskreis/ <i>No-matter-what can be something</i> (Tristan Garcia)	151
3.7 Die Historizität des Menschen und jene der Dinge	156
3.8 <i>Things that surround us</i> und <i>Nom donné par l'auteur</i>	159
3.9 Materielle Widerspenstigkeit und distribuierte Handlungskompetenz	164
3.10 Der Sand und seine Chance	169
4. Worktable (Kate McIntosh)	177
4.1 Destruktion und Rekonstruktion	177
4.2 Von Zuhanendem zu Vorhandenem (Martin Heidegger)	181
4.3 Der Mensch als Be-Dingter	184
4.4 Die Leere des Kruges bei Heidegger und in der Quantenphysik	187
4.5 Abkehr vom Modell des Hylemorphismus	193
4.6 Das Ding als kristallisierte Aktion oder Kunst ohne Performer*innen, Zuschauer*innen und ohne künstlerisches Objekt	201
4.7 Partizipative Kunst im Zeitalter der Prekarität	204
4.8 Arbeit der Entstellung	208
4.9 Potenzialität des Formlosen	213
5. Rare Earthenware (Unknown Fields Division)	219
5.1 Gefährliche Verschränkungen	219
5.2 Rekonfigurationen des Wirklichen und des Möglichen	227
5.3 Emergierende Landschaften im Schnittfeld von Terraforming und materieller Autonomie	231
5.4 Die kulturelle Biografie eines Notebook-Akkus	239
5.5 Das materielle Rückgrat der digitalen Kultur	247
6. Oblivion (Sarah Vanhee)	255
6.1 Eine neue Ordnung etabliert sich	255
6.2 Trashkunst: Kunsthistorische Kontextualisierung	263
6.3 Horizontalität, Spampoetik und flache Ontologie	267
6.4 Das doppelte Paradox. Abfälle als die ultimativen Abtrünnigen der kapitalistischen Wertschöpfungsökonomie?	271

6.5 Geplante Obsoleszenz: Eine Erfindung des Kapitalismus 277

6.6 Plastikkörper (Eine Plastikflasche ist nicht bloß eine Plastikflasche) 281

Schlusswort. Die Spuren einer mehr als menschlichen Geschichte 289

Quellenverzeichnis 299

Interviews 299

Literaturverzeichnis 299

Filme 309

Internetquellen 310

»Man ist gezwungen zu folgen, wenn man auf der Suche nach den ›Singularitäten‹ einer Materie oder vielmehr eines Materials ist und es nicht darauf abgesehen hat, eine Form zu entdecken; wenn man der Schwerkraft entkommen und ein Gebiet der Geschwindigkeit betreten will; wenn man damit aufhört, dem Fließen eines laminaren Stroms in eine festgelegte Richtung zuzusehen und von einem wirbelnden Strom mitgerissen wird; wenn man sich auf die kontinuierliche Variation von Variablen einlässt, anstatt daraus Konstanten abzuleiten etc.«

(Gilles Deleuze und Félix Guattari in Tausend Plateaus)

Danksagungen

Dieses Buch emergierte aus dem Zusammentreffen bestimmter Personen, Überlegungen, Performances und Dinge und ist insofern ein Produkt meines Austauschs und meiner Zusammenarbeit mit zahlreichen Kolleg*innen und Freund*innen, deren Gedanken und Arbeiten in diese wissenschaftliche Arbeit eingeflossen sind. Zuallererst möchte ich mich bei meinen beiden Mentorinnen Bojana Kunst und Stefanie Wenner für die genaue Lektüre, die hilfreichen Anmerkungen und die kritischen Kommentare bedanken. Außerdem gilt mein Dank dem Cusanuswerk, das meine Forschungsarbeit im ersten Jahr durch ein Promotionsstipendium finanziell unterstützt und dadurch ermöglicht hat. Das von Bojana Kunst geleitete Doktorand*innenkolloquium am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, das zu Beginn meiner Forschungsarbeit stattfand, bzw. die Diskussionsbeiträge, das Feedback und die Meinungen der Teilnehmenden (Franziska Aigner, Katja Čičigoj, Marialena Marouda, Frank Max Müller, Alexandra Pazgu, Regina Rossi, Lucie Tuma und Jasna Vinovrški) hatten großen Einfluss auf diese wissenschaftliche Arbeit.

Bei Gerko Egert, Maximilian Haas und Stefan Hölscher möchte ich mich für die bereichernden Vorträge und Diskussionen, die Lust am Experiment sowie für den kontinuierlichen Austausch bedanken, der in den letzten Jahren in gemeinsamen Panels auf diversen Symposien und durch die Erarbeitung gemeinsamer Konferenzbeiträge stattgefunden hat. Ich danke den Studierenden am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen dafür, dass sie mir in den letzten drei Jahren in spannenden Diskussionen, Referaten, Essays und Performances in meinen Kursen und außerhalb derselben immer wieder neue Sichtweisen eröffnet und mich auf neue Ideen gebracht haben.

Mein Dank gilt insbesondere Mette Ingvarsten, Eva Meyer-Keller, Clément Layes, Kate McIntosh, Sarah Vanhee, David Weber-Krebs und Liam Young –

nicht nur für ihre inspirierenden künstlerischen Arbeiten, sondern vor allem auch für ihre Bereitschaft, mir ihre Gedanken zum Thema dieser Publikation sowie ihre Erfahrungen bei der Entwicklung und Aufführung ihrer Performances in Interviews mitzuteilen. Darüber hinaus danke ich Krassimira Kruschkova und Helmut Ploebst für wertvolle Überlegungen und Anregungen, Jasmina Založnik für das gemeinsame Reflektieren und den Austausch, Janez Janša für wichtige Fragen, Lisa Hinterreithner, Jack Hauser und Annie Abrahams für die Zusammenarbeit und den Dialog und den Teilnehmer*innen (Claudia Heu, Sabina Holzer, Anita Kaya, Alfred Lorenz, Brigitte Wilfing, philosophy unbound und TE-R) des Labors »Verwicklungen. Menschlich-nichtmenschliche Assemblagen, Zusammenfügungen und Versammlungen«, das ich 2016 im Rahmen des (von der Künstler*innen-Initiative Im_Flieger initiierten) künstlerischen Forschungsprojekts »Stoffwechsel. Ökologien der Zusammenarbeit« in Wien geleitet habe, für die bereichernden Diskussionen und das gemeinsame Experimentieren. Rudi Laermans, Boyan Manchev und Gerald Siegmund danke ich für ihre Hinweise. Ich bedanke mich bei Robin Deacon dafür, dass er mir Archivtexte und seinen Film *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman* für meine Recherchen zur Verfügung gestellt hat. Das Feedback von Eva Holling, Georg Döcker und Rose Beermann war sehr hilfreich im Zuge der Fertigstellung des Manuskripts. Ganz besonders bedanke ich mich bei Bernhard Siebert für die genaue Lektüre sowie für seine Anmerkungen und Vorschläge. Sehr herzlich möchte ich mich auch bei Walter, Maria und Christian Ruhsam sowie bei Loïc Mlekus für die unaufhörliche und großzügige Unterstützung bedanken.

Bild 1: Este corpo que me ocupa (João Fiadeiro)



Foto: Screenshot (Performance im Atelier Real, Lissabon, 2014)

1. Die Relevanz des Nicht-Menschlichen in zeitgenössischen Choreografien und Körpertheorien

1.1 Einleitung

Vom 10. bis zum 20. September 2008 fand ein Denk-Happening mit dem Titel (*Precise*) *Woodstock of Thinking* im Tanzquartier Wien statt.¹ 50 wegweisende Choreograf*innen, Tänzer*innen, Theoretiker*innen und Veranstalter*innen aus der ganzen Welt sowie zahlreiche Gäste versammelten sich, um in einem 50-stündigen Marathon mit theoretischen und künstlerischen Impulsen (Vorträge, Lecture-Performances, Filme, Diskussionen etc.) über die Zukunft von Tanz und Performance zu spekulieren. Heute (2019) lebe ich in der damals imaginierten, antizipierten, teils verkannten und teils prognostizierten Zukunft. Sie ist jetzt meine Gegenwart, die im Prozess des Verfassens dieses Textes zu meiner unmittelbaren Vergangenheit wurde. Im Rahmen des (*Precise*) *Woodstock of Thinking* – dieser dem Prognostizieren gewidmeten Zusammenkunft – plädierte der in Belgien lebende Dramaturg Rudi Laermans für ein Zeitalter der posthumanistischen Choreografie. Ich hielt den Begriff für spekulativ und kühn und versuchte mir vorzustellen, was eine posthumanistische Choreografie sein und wie eine solche aussehen könnte, woraufhin Science-Fiction-artige Bilder durch meinen Kopf schwirrten. Laermans

1 Die von Sigrid Gareis kuratierte Reihe (*Precise*) *Woodstock of Thinking* fand vom 10.9. bis zum 20.9.2008 in den Studios des Tanzquartier Wien statt. Zu den eingeladenen Künstler*innen, Theoretiker*innen und Kurator*innen zählten unter anderen Philipp Gehmacher, Tim Etchells, Claudia Bosse, Mårten Spångberg, Bojana Kunst, Nature Theatre of Oklahoma, Anne Juren, Chris Haring, Martin Nachbar, Rabih Mroué und Hans-Thies Lehmann.

zeigte sich verwundert darüber, dass der menschliche Körper in der gesamten Geschichte des Tanzes als dessen selbstverständlicher und unbedingter Gegenstand der Auseinandersetzung gegolten habe, und vertraute dem Publikum seine Vision an: eine Choreografie der Relationen menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten. Ein Jahr später saß ich im MUMUTH (Haus für Musik und Musiktheater) in Graz, wo die Choreografin Mette Ingvarsten im Rahmen des Festivals Steirischer Herbst die Performance *Evaporated Landscapes*² zur Uraufführung brachte und Laermans' Prognose sich bereits einzulösen schien.

Die Performance entfaltet sich fast ohne einen sichtbaren und eingreifenden menschlichen Körper. Schaum, Trockeneisnebel und Seifenblasen treiben durch den Raum, werden durch die Beleuchtung in unterschiedliche Farben getaucht und sind in eine elektronische Klanglandschaft eingebettet. Sie transformieren und verflüchtigen sich, während Ingvarsten im Dunkel neben flackernden LED-Lichtern und den sich bewegenden Materialien steht und nur noch zwei Geräte bedient (ein Trockeneisgerät und ein Bedienpult für Spezialeffekte).

Mit *Evaporated Landscapes* hat Ingvarsten eine Choreografie geschaffen, in welcher der menschliche Körper eine untergeordnete Rolle spielt bzw. im zweiten Teil der Performance völlig von der Bühne verschwindet. Um eine Thematisierung der Relationen menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten, wie Laermans sie 2008 in seinem diskursiven Beitrag vorgeschlagen hatte, handelte es sich allerdings eher nicht. Die Metamorphosen der mithilfe diverser Apparate produzierten und minutiös choreografierten Materien, die sich zu einem beeindruckenden Soundscape bewegten und vom Publikum, das um die kleine Spielfläche herum platziert war und sich so auch gegenseitig im Blick hatte, beobachtet werden konnte, rief trotz der Künstlichkeit der Phänomene Assoziationen mit Naturereignissen wach – etwa einem Schwarm schwirrender Glühwürmchen, tauenden Eisflächen oder sich lichternden Nebelschwaden. »What if nature were to disappear and you actually had to go to the theatre to experience it?«, fragte Ingvarsten keck und zugleich nachdenklich in Bezug auf diese Performance.³ Der Wiener Publizist Helmut

2 Die Premiere von *Evaporated Landscapes* fand am 1.10.2009 statt. Ingvarsten hatte bereits im März 2009 eine Skizze der Performance im Tanzquartier Wien im Rahmen der von Joachim Gerstmeier und Sigrid Gareis kuratierten Reihe *Gravity* präsentiert.

3 Mette Ingvarsten in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 7. Januar 2016. Für eine ausführlichere Analyse von *Evaporated Landscapes* und *The Artificial*

Ploebst schrieb nach der Premiere von *Evaporated Landscapes*, dass Ingvarstsen mit dieser Performance »ein neues Kapitel der Tanzgeschichte aufgeschlagen« habe und dass dem Tanz »künftig phantastische Möglichkeiten eröffnet« würden.⁴ Das Nicht-Humane blieb das Thema, das Ingvarstsen noch jahrelang beschäftigte und zu mehreren weiteren choreografischen Projekten führte, die sie später als »The Artificial Nature Series« (2009-2012) bezeichnete. 2010 und 2011 folgten *The Light Forest* und *The Extrasensorial Garden* sowie *Speculations* und 2012 die Performance *The Artificial Nature Project*.

In der letztgenannten Inszenierung steht tatsächlich die Begegnung von menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen im Mittelpunkt: Mehrere Personen, die aufgrund der Schutzanzüge, die sie tragen und die sogar ihre Gesichter verhüllen, kaum mehr als Individuen wahrgenommen werden können, versetzen Tausende silberfarbige Konfetti auf zum Teil spektakuläre Weise in Bewegung. Auch diese Performance ruft Assoziationen mit Naturereignissen wach – mit Feuerstürmen, Schneeflocken und Staubwirbeln. Auf ihrer Website hielt Mette Ingvarstsen folgende Frage fest, die zur Erarbeitung dieser Performance geführt habe: »What does it mean to make a choreography for materials where human movement is no longer in the center of attention?«⁵

Abseits der großen mitteleuropäischen Performance-Festivals und Institutionen hatte der portugiesische Choreograf João Fiadeiro bereits 2008 die Choreografie *Este corpo que me ocupa*⁶ (*This body that occupies me*) in Sintra (Portugal) uraufgeführt – eine Performance, in der er einige Möbelstücke immer wieder neu anordnet und sich selbst permanent in ein anderes Verhältnis zu ihnen setzt. *Este corpo que me ocupa* ist eine Serie dinglicher Tableaus, in denen

Nature Project vgl.: Ruhsam, Martina: »The Agentic Capacity of Things«, in: Cram, Gabrielle/Heun, Walter/Kruschkova, Krassimira/Mehanovic, Lejla/Nikseresht, Yasamin (Hg.): *SCORES °6 no/things*, Wien: Tanzquartier Wien, 2017, S. 104-113.

4 Ploebst, Helmut: »Mette Ingvarstsens Coup. Mit ihrer Studie *Evaporated Landscapes* schreibt die dänische Choreografin Tanzgeschichte«, *Corpus – Internetmagazin für Tanz, Choreografie und Performance*, 2009, www.corpusweb.net/mette-ingvarstsens-coup-11.htm. Zugriff am 18.8.2015.

5 Mette Ingvarstsen auf ihrer Website: <http://www.metteingvarstsen.net/performance/the-artificial-nature-project/>. Zugriff am 15.4.2017.

6 Die Premiere der Performance fand im Oktober 2008 im Teatro Chão de Oliva in Sintra statt. Fiadeiro ist der einzige menschliche Performer in *Este corpo que me ocupa*. Die Texte und das Konzept der Performance erarbeitete Fiadeiro in Zusammenarbeit mit Paula Caspão. Carolina Campos und Daniel Pizamiglio waren als dramaturgische Assistent*innen in den Entwicklungsprozess involviert.

der Körper Fiadeiros ein Ding unter anderen zu sein scheint – Teil eines Möbelhaufens oder diagonal auf dem Boden liegend wie die anderen Gegenstände auch. Dieses intime Nebeneinander dinglicher und menschlicher Körper, das eine Horizontalität oder Gleichwertigkeit im Sinne einer radikalen Absage an a priori existierende Hierarchien und Identitätsfixierungen nahelegt und in dem der Performancetheoretiker André Lepecki eine Erotik und eine Politik der Dingwerdung erkennt⁷, ist in zahlreichen Performances nach 2008 zu beobachten. Die Doppeldeutigkeit des Verbs *ocupar* (einnehmen) im Titel von Fiadeiros Performance deutet darauf hin, dass der Körper den Menschen einerseits ausfüllt oder einnimmt und ihn andererseits als solcher beschäftigt und zum Objekt der Auseinandersetzung oder (bei Tänzer*innen) gar zum Berufs- und Forschungsfeld wird.

Über die Ambivalenz des Körpers zwischen Subjekt- und Objektstatus reflektierte auch der Choreograf Noé Soulier in seiner Solo-Performance *Movement on movement* (2013), in der er Bewegungen ausführt, während er gleichzeitig über diese und über seine Gedanken spricht. Auf seine tanzenden Gliedmaßen blickend, sagt er:

When I do a ballet variation I am the action and I am what is undergoing the action, I am both motor and mobile. It's a very special experience. I am both the one who is acting and an object which is transformed by the action. I am what is acting and what is undergoing the action. I am acting on the external world and I am acting on a very special part of the external world which is me.

Bei Tänzer*innen ist der eigene Körper in extremer Weise Produkt und Produzent zugleich. Er ist Teil der Außen- und Teil der Innenwelt und somit jener Knotenpunkt, an dem diese Dichotomie kollabiert. Das wird vor allem in experimentellen Choreografien deutlich, in denen es nicht um eine Disziplinierung gehorsamer Körper geht, sondern vielmehr um das Ausloten des Spannungszustands zwischen Kontrolle und Kontrollverlust. Abgesehen vom Sein des menschlichen Körpers als Bewegter und Bewegtes zugleich sind Prozesse der Subjektwerdung immer mit dem Besitz und der Nutzung gewisser Dinge verbunden und von der Verfügbarkeit spezifischer Gegenstände abhängig, wie Fiadeiro es in seiner künstlerischen Arbeit verdeutlicht. Als er die Möbelstücke am Ende der Performance erstmals in eine konventionelle

7 Vgl. Lepecki, André: »Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object«, in: *October* (Cambridge, MA), Nr. 140, Frühling 2012, S. 84.

Anordnung bringt, verändert sich durch dieses Set-up auch seine Position als Subjekt, denn die klassische Wohnzimmer-Szenerie schreibt letzterem einen ganz spezifischen Platz zu und bietet bestimmte Tätigkeiten und Bewegungsmöglichkeiten an. Lepecki kommentierte diese Szene folgendermaßen:

In this properly set-up world where objects have been replaced back to their functional positions to perform their utilitarian purposes, we see how a whole system of objects invades, takes possession, and defines the very core of subjectivity. We see that the systematicity of this system choreographs to the minutest detail, even at the level of desire, the subject who is supposedly controlling the system.⁸

Mit dem menschlichen Begehren in Bezug auf nicht-menschliche Dinge setzen sich auch die in Wien lebende Choreografin Amanda Piña und der bildende Künstler Daniel Zimmermann (nadaproductions) in ihrer Performance *IT. Enjoyment consumption and waste*⁹ (2010) auseinander. Sie ließen das Publikum unzählige Materialien auf die Bühne (Halle G) des Tanzquartiers Wien transportieren, wo sie eine lustvolle Orgie inszenierten, die dadurch entstand, dass sechs Performer*innen die Materialien (Sandsäcke, Plastikplanen, Kartons, Papierbahnen, Styroporplatten, Tonnen etc.) physisch erkundeten. Die bildgewaltige Performance beginnt damit, dass ein großes geordnetes Materiallager auf der Bühne aufgebaut wird. Allmählich setzen sich einzelne Materialien scheinbar von selbst in Bewegung, wobei kein*e menschliche*r Performer*in sichtbar ist. Dann stürzen die Tänzer*innen sich in den Materialhaufen und tanzen inmitten der umherfliegenden und herumrollenden Dinge, welche von den Performer*innen kontinuierlich in Bewegung versetzt werden. Die physischen Begegnungen der Tänzer*innen mit den Materialien hinterlassen eine Müllhalde auf der Bühne, welche die Zuschauer*innen betreten sollen. Die Performer*innen überreichen ihnen zum Abschluss luftdicht in Plastiktüten verpackte Styroporteilchen, Kartonfetzen, Kohlesplitter und andere Materialfragmente, die sie aus dem zurückgebliebenen Chaos auflesen und den Zuseher*innen als Souvenirs mitgeben.

8 Ebd., S. 84-85.

9 Die Premiere von *IT. Enjoyment consumption and waste* fand am 22.10.2010 im Tanzquartier Wien statt. Die Performer*innen waren Ewa Bankowska, Adriana Cubides, Thomas Kasebacher, Amanda Piña, Dominique Richards und Daniel Zimmermann. Victor Durán zeichnete für das Lichtdesign verantwortlich.

Ungefähr zur selben Zeit erarbeiteten die Choreograf*innen Jefta Van Dinther, Frédéric Gies und DD Dorvillier die Performance *The Blanket Dance*¹⁰, in der sie sich einer Ansammlung von Dingen durch Berührungen annähern. Behutsam ertasten sie die Oberflächen der Dinge (Kleidungsstücke, Decken, Taschen, Kartons, Plastikgegenstände, Rohre etc.) und erforschen deren materielle Eigenschaften. Wie fühlen sie sich an? Wie klingen sie? Ohne jegliche Distanzierung begeben die Performer*innen sich auf eine sensorische Erkundungsreise, rufen dabei Affekte aufseiten der Rezipient*innen hervor und verwirren stabile Subjekt-Objekt-Konturen. Indem die Performer*innen menschliche und dingliche Körper auf ähnliche Weise berühren und bewegen, verschwimmt die eindeutige Grenze zwischen Ding und Mensch: Nicht selten wirkt die menschliche Haut wie ein Kleidungsstück und eine Decke wie ein lebendiges Organ. Jede Bewegung entspringt der Begegnung mit einem dinglichen oder menschlichen Körper, wobei konsequent die habituelle Funktion der Dinge unterwandert wird und die anfangs vorhandene Anordnung der Dinge auch hier zum Chaos tendiert. Die Interaktion mit den Dingen erzeugt Klänge sowie soziale und erotische Beziehungen an der Grenze zwischen Sinn und Sinnlosigkeit. Mal sind die Gegenstände Prothesen der menschlichen Tastorgane, mal scheinen sie in surreale Rituale eingebundene geheimnisvolle Wesen zu sein. Die Szene, in der die Performer*innen diverse Gegenstände mit langen Stöcken oder Stangen abtasten, erinnert an jene Passage, in der Maurice Merleau-Ponty darlegt, inwiefern der Blinde seinen Stock weniger als ein Objekt denn als einen Körperteil wahrnimmt:

Der Stock des Blinden ist für ihn kein Gegenstand mehr, er ist für sich selbst nicht mehr wahrgenommen, sein Ende ist zu einer Sinneszone geworden, er vergrößert Umfänglichkeit und Reichweite des Berührens, ist zu einem Analogon des Blicks geworden. Bei der Erkundung von Gegenständen spielt die Länge des Stockes keine ausdrücklich vermittelnde Rolle mehr: der Blinde kennt eher die Länge seines Stockes von der Stellung der Gegenstände her als diese durch jene. [...] Sich an einen Hut, an ein Automobil oder an einen Stock gewöhnen heißt, sich in ihnen einrichten, oder umgekehrt, sie an der Voluminosität des eigenen Leibes teilhaben lassen. Die Gewohnheit ist der

10 *The Blanket Dance* wurde am 16.2.2011 im Frascati in Amsterdam uraufgeführt. Die Tänzer*innen und Choreograf*innen in Personalunion waren Frédéric Gies, Jefta van Dinther und DD Dorvillier. Die Musik komponierte Jonathan Bepler und für das Lichtdesign war Minna Tiikkainen verantwortlich. Technischer Direktor der Produktion war Daniel Jenatsch.

Ausdruck unseres Vermögens, unser Sein zur Welt zu erweitern oder unsere Existenz durch Einbeziehung neuer Werkzeuge in sie zu verwandeln.¹¹

Auch in *The Blanket Dance* werden die Stöcke zu Körperteilen und deren Enden zu »Sinneszonen«, welche die Hegemonie des Blicks unterminieren und menschliche wie auch nicht-menschliche Körper als Auslöser von Affekten, Klängen und Sinneseindrücken erforschen.

Ein Jahr nach der Premiere von *The Blanket Dance* zeigte der aus Frankreich stammende, in Berlin lebende Choreograf Clément Layes die Performance *Things that surround us*¹² in den Sophiensälen in Berlin – eine mit künstlerischen Mitteln umgesetzte philosophische Auseinandersetzung mit den Dingen, die uns umgeben, sowie mit ihren (ewig unabgeschlossenen) Bedeutungen. Im ersten Teil dieser Performance, die ich in Kapitel drei ausführlich analysiere, bringen drei Performer sukzessive diverse Alltagsgegenstände auf die Bühne und erforschen das Verhältnis der Dinge und ihrer Namen sowie der Dinge und der durch sie in Bewegung gesetzten Performer, wobei die Widerständigkeit und Wirkmächtigkeit der Gegenstände betont wird. Am Ende wird eine Sandspur in eine Art Material- oder Müllstrudel transformiert, aus dem wiederum Gegenstände aufgelesen werden. Layes entwickelte bereits 2011 eine Performance (*allège*), in der die Bewegung des Denkens durch eine permanente Replatzierung von Dingen als eine materielle Angelegenheit ausgestellt wurde, in die sich der Zufall einmischt. Er setzte diese Auseinandersetzung mit Dingen 2012 in den Performances *to allège* und *Der grüne Stuhl fort*. Auch in den Inszenierungen *dreamed apparatus* (2014) und *title* (2015), die nach *Things that surround us* entstanden, ist eine gewisse Autonomie der nicht-menschlichen Körper zu beobachten, mit der die menschlichen Performer*innen konfrontiert sind.

Die in Brüssel lebende Choreografin Kate McIntosh präsentierte noch vor der Premiere von *Things that surround us* die Performance-Installation *Worktable*¹³, in der man aufgefordert wird, aktiv an der Destruktion und Rekonstruk-

11 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (übersetzt von Rudolf Boehm), Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1974, S. 173.

12 Die Premiere von *Things that surround us* fand am 15.11.2012 in den Sophiensälen in Berlin statt. Neben Clément Layes, der für die Choreografie der Performance verantwortlich zeichnete, waren Florian Feigl und Jasna Layes Vinovrški als dramaturgische und choreografische Assistent*innen sowie die Performer Vincent Weber, Felix Marchand und Ante Pavić in den Entwicklungsprozess der Performance involviert.

13 *Worktable* wurde am 20.5.2011 erstmals im Battersea Arts Centre in London präsentiert.

tion von aus der Mode geratene Alltagsgegenständen mitzuwirken. Das vierte Kapitel dieses Buches ist dem anachronistischen Umgang mit Gebrauchsgegenständen in *Worktable* in Bezug auf Martin Heideggers Differenzierung zwischen vorhandenen und zuhandenen Dingen gewidmet. Die nostalgisch anmutende Arbeit des Reparierens zerstörter Gegenstände wird in *Worktable* zum sozialen Experiment und zur Meditation über das gegenwärtige Verhältnis der Gesellschaft zur materiellen Welt sowie über das Verhältnis von Kreativität und Zerstörung. Auch für McIntosh war *Worktable* nicht die erste Arbeit, in der sie sich mit der Performativität von Dingen auseinandersetzte. Sie setzte ihre Recherchen zu diesem Thema in *Untried Untested* (2012) und schließlich in der Performance *In Many Hands* im Jahr 2016 fort. Ausgehend von der Installation *Worktable* sind die letzten Kapitel dieser Publikation im Speziellen der Reflexion über den Nexus zwischen Produktion und Zerstörung gewidmet. In dem Projekt *Rare Earthenware* (2014), um das es in Kapitel fünf geht, werden jene Materialien in den Blick genommen, die zur Herstellung elektronischer Geräte benötigt werden. Das Kollektiv Unknown Fields Division thematisiert vor allem die toxischen Rückstände, die bei der Gewinnung dieser Materialien entstehen, sowie das materielle Nachleben von Gegenständen und Produktionsprozessen.

Mit Abfällen und Residuen beschäftigte sich auch die Choreografin Sarah Vanhee in ihrer 2015 uraufgeführten Performance *Oblivion*, die ich in Kapitel sechs analysiere. Aus einer Ansammlung verworfener Gegenstände und Texte komponiert, ist *Oblivion* eine Inszenierung all jener Dinge, welche gewöhnlich möglichst schnell aus dem Blickfeld geschafft werden, weil sie keinen Wert (mehr) haben und folglich als Müll gelten.

Die bislang geschilderten Beobachtungen und die Feststellung, dass Dinge im Zeitraum zwischen 2008 und 2018 in zahlreichen Choreografien und Performances im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit standen, fungierten als Ausgangspunkt für die Arbeit an diesem Buch, wobei hervorzuheben ist, dass es sich bei meinen Rezeptionserfahrungen (im Sinne einer teilnehmenden Beobachtung), welche die Basis meiner Überlegungen darstellen, um situierte und eingebettete Erfahrungen handelte. Die Choreografien, die ich gesehen und erlebt habe und die zu jenen lebensstrukturierenden Realitäten zählen, mit denen ich verwickelt bin, wurden alle in Europa zwischen 2008 und 2018 präsentiert – vor allem in jenen Städten, in denen ich in unterschiedlichen Perioden lebte. Einen Großteil der Produktionen sah ich im Tanzquartier Wien, in der Stara Elektrarna in Ljubljana, in den Sophiensälen und im Heibel am Ufer in Berlin sowie im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt. Die

Choreograf*innen der hier ausführlich analysierten Performances sind ausschließlich weiße Europäer*innen – mit Ausnahme von Kate McIntosh, die in Neuseeland aufgewachsen ist und erst in späteren Lebensjahren in Belgien wohnhaft wurde. Es ist mir bewusst, dass (m)eine Analyse der künstlerischen Arbeiten weißer europäischer Künstler*innen, die eindeutig dem sogenannten Westen zuzuordnen sind, einen eurozentrischen Diskurs darstellt, welcher der höchst problematischen Tatsache, dass es vor allem die Performances weißer westlicher Künstler*innen sind, die im Kontext der Performancetheorie diskutiert werden, wenig entgegensetzt.¹⁴ Bei der Auswahl der künstlerischen Arbeiten spielte die Herkunft der Choreograf*innen keine Rolle, einziges Kriterium war, dass die Projekte die Bewegungen menschlicher Performer*innen in Relation zu nicht-menschlichen Dingen verhandelten, wobei ich mich auf die Involvierung von Alltagsgegenständen und nicht auf jene von Maschinen, Robotern, Puppen und Automaten konzentrierte.¹⁵ Es war mir allerdings ein großes Anliegen, mich mit Performances auseinanderzusetzen, die ich live gesehen hatte, und meine Rezeptionserfahrungen finden aufgrund meiner Situiertheit in Europa großteils auf dem europäischen Kontinent statt. Darüber hinaus war es mir wichtig, dass ein direkter Austausch mit den Choreograf*innen der analysierten Performances sowie mit Zuschauer*innen, die diese Arbeiten gesehen hatten, in Form von Gesprächen und Diskussionen möglich war. Die Philosoph*innen und Performancetheoretiker*innen, auf die ich mich großteils beziehe, sind im europäischen und im angloamerikanischen Kontext der Vereinigten Staaten und damit ebenfalls im Westen zu verorten. Demzufolge besitzen die Schlussfolgerungen, die ich in dieser wissenschaftlichen Arbeit ziehe, keine universelle Gültigkeit, sondern beziehen sich auf spezifische aktuelle künstlerische und gesellschaftspolitische Entwicklungen in Europa.

In Teil eins dieser Publikation beschreibe ich die methodologischen Prämissen, auf die meine Analysen beruhen. Darüber hinaus gehe ich auf den

14 Es ist mir darüber hinaus bewusst, dass ich als weiße europäische Künstlerin und Wissenschaftlerin in Deutschland Privilegien habe, die Wissenschaftler*innen und Künstler*innen in anderen geografischen Kontexten zum Teil nicht haben – zum Beispiel den Zugang zu Forschungsstipendien und staatlichen finanziellen Förderungen.

15 Die Performances wurden nicht nach Kriterien wie dem Renommee des*r Künstler(s)*in oder der vermehrten Zirkulation einer Arbeit am Kunstmarkt ausgewählt. Das Ausmaß der medialen, wissenschaftlichen und institutionellen Aufmerksamkeit, die einer Arbeit geschenkt wurde, und die Größe des Publikums, die diese erreichte, spielten ebenfalls keine Rolle.

soziopolitischen Kontext ein, in dem die künstlerischen Arbeiten, die ich in den folgenden Kapiteln analysiere, entstanden sind. Außerdem setze ich mich im ersten Teil generell mit dem Stellenwert des Nicht-Menschlichen in aktuellen Körperkonzepten auseinander.

Das theoretische Fundament meiner Überlegungen stellt der *Agentielle Realismus* dar, eine von Karen Barad entwickelte philosophische Theorie, auf die ich im zweiten Teil dieser Publikation eingehe. Der *Agentielle Realismus* betont die Materialität von Phänomenen und Prozessen und geht von einer Untrennbarkeit von Wissen und Sein aus. Er weist zahlreiche Parallelen, aber auch signifikante Divergenzen zur *Akteur-Netzwerk-Theorie* auf, die in den späten 1980er Jahren entstand und zahlreiche philosophische Reflexionen über einen differenten Stellenwert nicht-menschlicher Entitäten in soziologischen, philosophischen und politischen Diskursen einleitete. Der zweite Abschnitt dieser Publikation beinhaltet deshalb auch eine ausführliche Analyse der *Akteur-Netzwerk-Theorie*.

Ich werde zeigen, dass sowohl in spezifischen philosophischen Diskursen seit den späten 1980er Jahren als auch in künstlerischen Choreografien und Performances seit 2008 eine vermehrte Thematisierung nicht-menschlicher Körper stattfindet. Dass ich in der Einleitung so viele Performances erwähnt habe (die in den folgenden Kapiteln nur zum Teil ausführlicher diskutiert werden), soll verdeutlichen, dass der Umgang mit Gegenständen, Dingen und Materialien einen Ansatzpunkt für zahlreiche Choreograf*innen in den letzten zehn Jahren (2008-2018) darstellte.¹⁶ So ist die bereits vorgenommene Aufzählung von Performances keineswegs vollständig, sie stellt bloß eine knappe und sehr subjektive Auswahl dar.¹⁷

16 Vgl. Lepecki, André: »Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object«, *October* (Cambridge, MA), Nr. 140, Frühling 2012, S. 75-90: »If there is a distinguishing trait of recent experimental dance, it is the noticeable presence of objects as main performative elements.« (S. 75)

17 Darüber hinaus können etwa sämtliche Arbeiten des belgischen Choreografen Kris Verdonck wie *Dancer #1* (2003), *Dancer #2* (2009), *I/II/III/IIII* (2007) und *End* (2008), die Performance *Tales of the Bodiless* (2011) von Eszter Salamon und die 2009 uraufgeführte Choreografie *performance (robert morris revisited)* von David Weber-Krebs angeführt werden. Besonders hervorzuheben sind außerdem die Performances *Pulling Strings* (2013) und *Things on a Table* (2016) von Eva Meyer-Keller, *The Call of Things* (2014) und *Things* (2015) von Lisa Hinterreithner und Jack Hauser und die Choreografien *[]remoTe sense[]* (2015) und *UNITED STATES* (2011) von Rodrigo Sobarzo, weil sie die Intra-Aktionen von menschlichen Performer*innen und Dingen thematisieren.

Warum kommt es in dem genannten Zeitraum in experimentellen Performances und Choreografien zu einer vermehrten künstlerischen Auseinandersetzung mit Dingen und Materialien und welche politischen, ökonomischen, ökologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen haben zu einer solchen Hinterfragung der Rolle nicht-menschlicher Dinge in Relation zu menschlichen Akteur*innen beigetragen? Welche Anliegen sind mit der Wahrnehmung bzw. der Aufwertung von Dingen und Materialien als Performer*innen verknüpft? Welche Fragen werden in diesen künstlerischen Arbeiten erforscht und inwiefern unterscheiden sie sich von den Forschungsinteressen, die in früheren choreografischen und theatralen Projekten, in denen Dinge auf der Bühne zu sehen waren, im Mittelpunkt standen? Und was ist das kritische oder politische Potenzial dieser Performances? Können sie im Sinne des Agentiellen Realismus als Inszenierungen der Intra-Aktionen¹⁸ von Menschen und Nicht-Menschen bzw. als künstlerische Behauptungen im Sinne einer politischen Ökologie (Bruno Latour) begriffen werden? Diesen Fragen versuche ich in dieser Publikation nachzugehen.

1.2 Methodische Vorgehensweise

Ich betrachte die bereits erwähnten künstlerischen Arbeiten im Sinne einer Ökologie künstlerischer Praktiken und nicht als Ansammlung künstlerischer Produktionen, die ausschließlich auf individuelle Leistungen und Ideen zurückgeführt werden könnten.¹⁹ Eine Ökologie von Praktiken zeichnet sich dadurch aus, dass die einzelnen Arbeiten, heterogen und doch verwandt, einander beeinflussen und sich gegenseitig weiter- und umdenken, kritisieren, zitieren und reformulieren. Sie sind miteinander verflochten und werden durch postkonsensuelle Prozesse und Dynamiken des Mit-Denkens hervorgebracht. Um es mit den Worten Isabelle Stengers auszudrücken: »Commenting, if it means thinking-with, that is becoming-with, is in itself a way of relaying...

18 Das von Karen Barad entwickelte Konzept der Intra-Aktion wird in Kap. 2.5 ausführlich erläutert. Es besagt, dass Subjekte und Objekte Resultate ihres In-Kontakt-Kommens darstellen. Anders als in einer Interaktion, in der sich vor der Interaktion präexistierende Subjekte und Objekte begegnen, gehen Subjekte und Objekte laut Barad erst aus Intra-Aktionen hervor. Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 214.

19 Vgl. Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreografie*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2011.

But knowing that what you take has been held out entails a particular thinking ›between«²⁰.

Ich beabsichtige, philosophische Überlegungen und künstlerische Projekte zueinander in Bezug zu setzen, wobei Konzepte nicht als Erklärungsschablonen für künstlerische Arbeiten herangezogen und Performances nicht zur Exemplifizierung philosophischer Theorien instrumentalisiert werden sollen. Der Versuch besteht vielmehr darin, mithilfe von philosophischen Konzepten *mit* künstlerischen Performances *mit*-zu-denken, wobei ich kein oppositionelles Verhältnis zwischen Theorie und Praxis annehme, sondern von einer immer schon vorhandenen Verschränkung konzeptueller und künstlerischer sowie materieller Realitäten bzw. von einer reziproken Einflussnahme ausgehe. Ich werde unterschiedliche Stimmen aus (der Praxis) der Theorie und (der Theorie) der Praxis zueinander in Bezug setzen. Dabei strebe ich *nicht* eine möglichst universale Erkenntnis oder Schlussfolgerung an, sondern versuche, Differenzen, Singularitäten, Widersprüche, Parallelen und Resonanzen zwischen den einzelnen künstlerischen Setzungen und theoretischen Behauptungen sowie gesellschaftspolitischen und sozioökonomischen Entwicklungen aufzuzeigen. Insofern orientiere ich mich an dem methodologischen Vorschlag von Gilles Deleuze und Félix Guattari, *par le milieu* zu denken, was laut Isabelle Stengers bedeutet, »an die Wurzel oder das letzte Ziel einer Frage zu gehen, wie auch die Umwelt in Rechnung zu stellen, die diese Frage erfordert und schafft«²¹ – auch wenn ich diesem Anspruch nur begrenzt gerecht werden kann.

Die künstlerischen Performances werden dabei weniger als Ereignisse oder als Erfahrungen analysiert, sondern vielmehr als choreografische, agentuell-realistische Experimente mit Öffentlichkeitscharakter, in denen menschliche sowie nicht-menschliche Körper intra-agieren und sich als solche erst in diesem Prozess hervorbringen. Im Anschluss an Adi Efal verstehe ich die besprochenen Performances als performative und »poietische Realitäten«²², welche Phänomene, Menschen und Nicht-Menschen nicht nur repräsentieren, sondern auch erschaffen, verändern und aufs Spiel

20 Stengers, Isabelle: »Relaying a War Machine?«, in: Alliez, Éric/Goffey, Andrew (Hg.): *The Guattari Effect*, London: Continuum, 2012, S. 134.

21 Stengers, Isabelle: *Spekulativer Konstruktivismus*, Berlin: Merve, 2008, S. 64.

22 Efal, Adi: »Der Erhalt poietischer Dinge als Aufgabe der Kunstgeschichte«, in: Blättler, Christine/Schmieder, Falko (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 267.

setzen. Efal bezieht sich mit dem Begriff der poetischen Realität auf die aristotelische Unterscheidung von *Poiesis* und *Praxis* und interpretiert diese so, dass die *Praxis* eine bewahrende Tätigkeit (die ihr Ziel in sich selbst hat) im Vergleich zur *Poiesis* als einer schöpferischen Aktivität (im Sinne einer Verwirklichung von etwas anderem als es selbst) ist. Die Entwicklung und Aufführung künstlerischer Performances erfordert bewahrende *und* schöpferische Aktivitäten, *Praxis und Poiesis*. Insofern kann das Choreografieren als *poietische Praxis* bezeichnet werden: Man bahnt sich einen Weg, der so noch nicht existiert, und kreierte dadurch etwas, das es bis dahin nicht gibt, indem man Vergangenes aufgreift. Spezifische Bewegungen und/oder Aktionen werden wiederholt, wobei man immer auf das Neue gefasst ist und nie zu einer exakten Reproduktion des Entdeckten gelangt.²³ Efal erklärt, warum ein poetischer Ansatz auch eine geeignete Methode für das Mit-Denken mit künstlerischen Arbeiten darstellt. Weil der Text versucht, das innovative Potenzial derselben auszumachen und es in eine Textform zu übersetzen, muss auch die Form der Konzeptualisierung poetisch sein:

Der Ausdruck »Mit-Denken« entspringt Bergsons Ausführungen über die Dauer und den ihr anhaftenden »effort intellectuel«. Das Mit-Denken mit Kunstwerken bedeutet, sich denkend an ein Werk zu halten – bei ihm auszuharren und sich von dem Kunstwerk selbst die Denkrichtung vorgeben zu lassen. Es bedeutet, sich zu bemühen, einen in einem bestimmten Werk enthaltenen Gedanken zu »restaurieren« (Riegl); zu versuchen, die nachträglich produzierte Wandlung oder Nuance, die das Kunstwerk selber in einen Habitus und in Traditionen eingeschrieben hat, zu definieren, sie distinkt zu erfassen. Der Ort dieses Gedankens kann allein als »Terra incognita« innerhalb der bereits festgesetzten Haltungen und Terminologien demarkiert werden.²⁴

Diese wissenschaftliche Arbeit entspringt dem Anliegen, einzelnen künstlerischen Arbeiten in ihrer Singularität nachzugehen und sie mit philosophi-

23 Adi Efal bezieht sich auf Henri Bergsons Kreationbegriff und weist darauf hin, wie wichtig für Bergson Vergangenheit und Gedächtnis für generative Akte sind.

24 Ebd., S. 268.

schen Überlegungen des Neuen Materialismus²⁵ und des Agentiellen Realismus in Beziehung zu setzen, sodass im Dialog zwischen künstlerischen Experimenten und theoretischen Konzepten ein Denken *mit* diesen Arbeiten möglich wird: ein Quer- und Weiterdenken der künstlerischen Arbeiten durch die Theorien des Neuen Materialismus (insbesondere des Agentiellen Realismus) und vice versa. Anstatt eine möglichst große Bandbreite von Choreografien, welche nicht-menschliche Dinge involvieren, zu diskutieren, versuche ich, möglichst lange bei singulären künstlerischen Arbeiten auszuharren und mir, wie Eyal es formuliert, die Denkrichtung von den jeweiligen Performances vorgeben zu lassen. Eine solche Auseinandersetzung ist, wie sie es beschreibt, eher generisch als eidetisch, »sofern sie eine Kurve, eine von Modellen und Infrastrukturen abweichende Gedankenlinie anstelle einer einverleibten oder ›ausgedrückten‹ Idee artikuliert«²⁶. Denn künstlerische Arbeiten sträuben sich gegen jede Form der Anwendung, sie sind im Vergleich zu Gebrauchsdingen, welche laut Eyal das Ins-Werk-Setzen einer Idee, eines Modells oder Prototyps auszeichnet, poetisch, insofern als sie in ihrer Kontingenz ihr eigenes Produktionsprinzip hervorbringen, »allerdings retrospektiv und als Kurve oder Abweichung von Denkgewohnheiten«²⁷.

Allerdings soll es hier nicht nur darum gehen, einen in einer künstlerischen Arbeit enthaltenen Gedanken zu »restaurieren«, sondern auch darum, in Bezug auf eine Performance Überlegungen zu entwickeln und eine künstlerische Arbeit dadurch weiterzudenken oder zu hinterfragen. Wird die wissenschaftliche Praxis auch als generische, performative und poetische Arbeit verstanden, so kann der Text tatsächlich als funktionales Äquivalent eines Laboratoriums betrachtet werden, wie Latour es nahegelegt hat.²⁸ Im Text als Laboratorium werden Begriffe und Konzepte geschmiedet und bislang unbekannte oder nicht-existierende Verknüpfungen und Relationen getestet.

Meine methodische Vorgehensweise orientierte sich an der handlungstheoretischen Ausrichtung des Agentiellen Realismus und der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und umfasste Verfahren der Inszenierungsanalyse,

25 Vertreter*innen des Neuen Materialismus versuchen, den Anthropozentrismus in der Philosophie zu überwinden. Sie gehen davon aus, dass Materie aktiv ist und sich durch Wirkmächtigkeit auszeichnet. In Kapitel zwei, drei und fünf werde ich spezifische Konzepte des Neuen Materialismus genauer erläutern.

26 Ebd., S. 268.

27 Ebd., S. 269.

28 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 145.

der Diskurs- und Bewegungsanalyse sowie das Durchführen von Interviews. Viele Begriffe und Neologismen sind den terminologischen Innovationen der ANT und des Agentiellen Realismus entlehnt, welche eine Auseinandersetzung mit Performances ermöglichen, ohne die Übereinkunft der Moderne zu affirmieren, die darin bestand, Akteur*innen und Aktanten in Subjekte und Objekte einzuteilen und eine unabänderliche Grenze zwischen kulturellen und natürlichen Entitäten zu betonen. In Teil zwei dieser Publikation gehe ich ausführlich auf die theoretischen Grundlagen, die Konzepte und Absichten der von Bruno Latour, Michel Callon, Annemarie Mol, Madeleine Akrich, Antoine Hennion und John Law im Kontext des CSI (Centre de Sociologie de l'Innovation) entwickelten Akteur-Netzwerk-Theorie ein und erkläre, inwiefern der Agentielle Realismus Barads als eine Weiterentwicklung der ANT und speziell des von ihr entworfenen Konzepts der Übersetzung betrachtet werden kann, wobei auch die Diskontinuitäten und Brüche, die eine derart gezeichnete Entwicklungslinie markieren, aufgezeigt werden sollen.²⁹ Diese wissenschaftliche Arbeit ist der Versuch, die ANT und den Agentiellen Realismus für die Performance-Studies fruchtbar zu machen.

Zahlreiche Künstler*innen beziehen sich derzeit auf die ANT oder die Konzepte Barads, wobei diese Bezugnahme oft auf eine sehr oberflächliche Art und Weise stattfindet und häufig darin besteht, dass einzelne Begriffe oder Sätze aus diesen Theorien entlehnt werden, mithilfe derer dann die eigenen künstlerischen Anliegen in Worte gefasst werden. Gerade auch deshalb ist es mir wichtig, die philosophischen Grundlagen der ANT und des Agentiellen Realismus hier in ihrer Komplexität darzustellen und nicht auf einzelne Aspekte zu reduzieren.

Während des Forschungsprozesses hielt ich mich an die methodologische Prämisse der ANT, dass man den Akteur*innen folgen und sie sprechen lassen sollte.³⁰ Außerdem habe ich versucht, Möglichkeiten für Resonanz und Stellungnahme zu schaffen, wie Barad es von einer ethischen Wissenschaft

29 Die Gründer*innen der ANT bezeichneten ihre Theorie zunächst als »Soziologie der Übersetzung«. Erst gegen Ende der 1980er Jahre wurde die Theorie unter dem Label »Akteur-Netzwerk-Theorie« rezipiert.

30 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 12: »you have ›to follow the actors themselves‹, that is try to catch up with their often wild innovations in order to learn from them what the collective existence has become in their hands, which methods they have elaborated to make it fit together, which accounts could best define the new associations that they have been forced to establish.«

fordert. Sie hält Ethik, Wissen und Sein nicht für voneinander getrennte Bereiche, weshalb sie den Agentiellen Realismus auch als eine Ethico-Onto-Epistemologie bezeichnet.³¹ Die Künstler*innen, mit deren Arbeiten ich mich auseinandersetze, kommen insofern zu Wort, als ich fast alle von ihnen über die hier diskutierten Arbeiten interviewt habe und ihre An- und Einsichten in den jeweiligen Kapiteln teilweise wiedergebe – meist in Form von Zitaten.³² Zu Wort kommen auch die Performer*innen in den diskutierten poetischen Realitäten, indem Ausschnitte der Texte, welche sie in den Performances vortragen, zitiert und kommentiert werden. Von Bedeutung sind darüber hinaus die stimmlosen Stimmen der Kritiker*innen, welche die besprochenen Performances in Essays und Artikeln bereits reflektiert haben, sowie die Wahrnehmungen gewisser Zuschauer*innen, die mir ihre Beobachtungen in Gesprächen im Theater mitgeteilt haben.

Wenn ich den Begriff »Theater« verwende, dann meine ich damit im Kontext dieser Publikation nicht das Genre des Theaters (im Unterschied zu Tanz, Choreografie und Performance), sondern das Theater als Institution, und zwar im Speziellen das freie Theater-, Tanz- oder (Koproduktions-)Haus – ganz buchstäblich als das Gebäude, in dem Performances und Choreografien aufgeführt werden. Ich meine damit *nicht* Stadt- und Landestheater, sondern Spielstätten ohne festes Ensemble und ohne Repertoirebetrieb sowie jene Praktiken, welche die Zusammenstellung eines Spielplans sowie die Aufführung von Performances zum Ziel haben. Die in diesem Buch reflektierten künstlerischen Arbeiten (ausgenommen *Rare Earthenware* und einige *Spectacles* von Stuart Sherman) sind im Kontext von freien Theatern/Produktionshäusern und Festivals zur Aufführung gekommen.

Die folgenden Kapitel affirmieren einen wissenschaftskritischen Ansatz innerhalb der Performancetheorie und gehen davon aus, dass ein Denken mit Choreografien und Performances *auch* in dem Versuch bestehen sollte, die Grenzen des diskursiv und argumentativ Verhandlbaren aufscheinen zu lassen und sich mit jenen Lücken zu befassen, welche einen kohärenten Informationszusammenhang, Sinn bzw. die Ökonomie der Wissensproduktion aushöhlen oder irritieren.

31 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 100.

32 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit und Kompaktheit dieser Publikation habe ich mich entschieden, die Interviews nicht in voller Länge in einem Appendix anzufügen.

In Bezug auf die Figur des*r Wissenschaftler(s)*in herrscht immer noch die Fiktion von Neutralität vor³³, die – wie Latour es in zahlreichen Texten dargelegt hat³⁴ – äußerst fragwürdig geworden ist. Soll die Fiktion des*r Zuschauer(s)*in als unbeteiligte*r und distanzierte*r Betrachter*in bzw. des*r Theater- und Tanzwissenschaftler(s)*in als interesselose*r Beobachter*in, welche*r das Pendant zur Illusion des*r neutralen Wissenschaftler(s)*in im Theater darstellt, destabilisiert werden, so muss der*die Zuschauer*in bzw. der*die Theaterwissenschaftler*in auch selbst zum Gegenstand der Forschung werden und sich in selbstkritischer Weise mitreflektieren. Als nicht neutrale*r Zuseher*in ist man mit der poetischen Realität der Performance verstrickt und übernimmt damit Lepecki zufolge auch eine ethisch-politische Verantwortung für das Nachleben der Performance, die im aktiven Konstruieren ihrer zukünftigen Historizität besteht.³⁵ Außerdem ist man in den Tanz-/Theaterwissenschaften in Forschungsprozessen auf materielle und finanzielle Ressourcen, Kolleg*innen und Institutionen angewiesen. Auch meine Forschung ist »ungewiss, mit offenem Ausgang, verwickelt in die niederen Probleme von Geld, Instrumenten und Know-how und kann nicht so leicht zwischen heiß und kalt, subjektiv und objektiv, menschlich und nicht-menschlich unterscheiden«³⁶.

Die ANT plädiert für ein performatives Wissenschaftsverständnis, indem sie hervorhebt, dass der*die Wissenschaftler*in sich nicht nur mit einer spezifischen Gruppe von Personen (und Nicht-Menschen) bzw. mit bestimmten Assoziationen beschäftigt, sondern seine*ihre Theorien auch zur Entstehung bzw. zum Weiterbestehen sowie zur spezifischen Art und Weise der Existenz einer Gruppe oder Assoziation beitragen.³⁷ Diese Erkenntnis halte ich für direkt übertragbar auf tanz- und theaterwissenschaftliche Forschungen.

33 Vgl. Lepecki, André: *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London/New York: Routledge, 2016, S. 176.

34 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 139.

35 Lepecki, André: *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London/New York: Routledge, 2016, S. 176.

36 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 31.

37 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 33: »For the sociologists of associations, any study of any group by any social scientist is part and parcel of what makes the group exist, last, decay, or disappear.«

So wie Latour deklariert: »The social sciences per-form the social«³⁸, so kann behauptet werden: Performancetheoretiker*innen per-formen Choreografie- und Performancepraktiken sowie künstlerische Kollektive mit,³⁹ denn das von Theoretiker*innen Geschriebene bringt gewisse künstlerische Praktiken mit hervor und beeinflusst die Art und Weise ihrer Ausformung sowie ihrer zukünftigen Historizität und Relevanz. Ich stimme also mit Juliane Rebentisch überein, wenn sie behauptet, dass künstlerische Arbeiten nicht jenseits ihrer historisch wandelbaren Erfahrung als ästhetische objektiviert werden können und daher der öffentliche Diskurs, in dem diese Erfahrung sich jeweils expliziert, auch nichts den ästhetischen Arbeiten bloß Akzidentielles, sondern für diese – immer wieder neu – konstitutiv ist.⁴⁰ Für die Diskussion der Performances eignet sich demnach weder eine symbolästhetische noch eine positivistische Methode.⁴¹

Anstatt von menschlichen Subjekten auszugehen, welche künstlerischen Objekten (etwa Performances) gegenüber treten, besteht meine Intention darin, dieses dichotomische Schema durch ein Denken von Verschränkungen zu ersetzen. Der Theoretiker, der den Objektstatus künstlerischer Arbeiten (allerdings in der bildenden Kunst) am vehementesten verteidigt hat, war zweifellos Michael Fried, der die Minimal Art aufgrund ihrer »theatricality« (und das heißt aufgrund der Negation der puren Objekthaftigkeit der Arbeiten bzw. weil sie die Betrachter*innen auch körperlich involvierten) unter anderem in seinem bekannten Aufsatz »Art and Objecthood«⁴² kritisiert hat. Dieser Essay kann als paradigmatischer Text einer versuchten Rettung der Subjekt-Objekt-Dichotomie verstanden werden. Werden Performances im Sinne einer Ökologie von Praktiken betrachtet und werden eindeutige Grenzziehungen zwi-

38 Ebd., S. 227 und S. 34-35 sowie S. 63.

39 Allerdings halte ich es für problematisch, dass Latour das »Per-formen« des Sozialen und das »Re-präsentieren« des Sozialen gleichsetzt. Vgl. ebd., S. 139.

40 Vgl. Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 135-136 und S. 140.

41 Die symbolästhetische Interpretation würde darauf abzielen, einen Bedeutungshorizont zu isolieren, der unabhängig von dem*r Betrachter*in existiert, die positivistische Analyse würde wiederum das in der Arbeit Sichtbare fokussieren und jeden über die Evidenz des Präsenten hinausgehenden Sinnhorizont negieren. Zur Unterscheidung von symbolästhetischer und positivistischer Kritik vgl. ebd., S. 52.

42 Vgl. Fried, Michael: »Art and Objecthood« (Artforum 1967), erneut abgedruckt in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, S. 116-147.

schen künstlerischen Setzungen, den Rezipient*innen und philosophischen Konzepten abgelehnt, so wird der Fokus auf die Verstrickungen der (menschlichen und nicht-menschlichen) Akteur*innen, der künstlerischen Arbeiten, des Dispositivs, des soziopolitischen Kontexts und zahlreicher zirkulierender Referenzen gelegt. Tanz- und theaterwissenschaftliche Texte resultieren immer aus einer Verstricktheit ihrer Autor*innen mit den erforschten Arbeiten, wobei der*die Schreibende von den künstlerischen Experimenten und Praktiken affiziert ist und die verfassten Texte wiederum die künstlerischen Prozesse beeinflussen. So formen die analysierten Phänomene und die analysierende Praxis einander ständig um.⁴³ »we are a part of that nature that we seek to understand«⁴⁴, stellt Barad vor allem im Hinblick auf die Naturwissenschaften fest und versucht, selbst in diesem Feld die Figur des*r objektiven Experten*Expertin zu dekonstruieren. Sie bezieht sich dabei auf eine wesentliche Erkenntnis der Quantenphysik, auf welcher der Agentielle Realismus basiert. In dieser Arbeit stehen nicht die Natur, sondern poetische Realitäten im Vordergrund und es geht weniger um ein Verstehen derselben als um ein Nachvollziehen dessen, was diese auslösen und vorschlagen sowie was sie mit hervorgebracht hat und welche politischen Implikationen das hat.

Die Wissenschaft hat der ANT zufolge die Aufgabe, Akteur-Netzwerke und Assoziationen zu skizzieren, wobei die Skizze immer zugleich eine Intervention darstellt, denn »Theorien sind nicht bloße metaphysische Aussagen über die Welt, die von einer mutmaßlichen Position der Exteriorität gemacht werden. Sie sind vielmehr lebende und atmende Rekonfigurationen der Welt«⁴⁵, wie Barad es in ihrem Essay »Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin«⁴⁶ poetisch formuliert. Weil Barad auch Gedankenexperimente für materielle Angelegenheiten hält⁴⁷ und stets die Verschränkung von Materie und Bedeutung hervorhebt, eignet sich das begriffliche Instrumentarium des Agentiellen Realismus besonders für die Analyse zeitgenössischer, experimenteller Choreografien und Performances.

43 Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 43.

44 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 26.

45 Barad, Karen: »Berühren – das Nicht-Menschliche, das ich also bin«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 163-177, hier S. 164.

46 Ebd.

47 Vgl. ebd., S. 165.

Die folgenden Ausführungen blenden vieles aus, sie verschaffen keinen Überblick über alle Choreografien, die sich mit den Bewegungen menschlicher Performer*innen in Relation zu jenen nicht-menschlicher Dinge auseinandersetzen, und fokussieren – aufgrund einer bewussten Widerständigkeit in Bezug auf Generalisierungen, universalisierende Schlüsse und eine transzendente Selbstpositionierung – das Detail und die Komplexität einzelner Arbeiten. Insofern ist dieses Buch aus einer oligoptischen Perspektive geschrieben. Das Oligoptikum, wie Latour es nennt, ist ihm zufolge das Gegenteil des Panoptikums, welches einen totalen Überblick über ein Feld oder eine größere Anzahl von Personen bietet.⁴⁸ Ich konzentriere mich darauf, über *eine einzige Arbeit eines*r Künstler(s)*in* zu reflektieren und nicht über einen Corpus von Arbeiten oder ein ganzes Œuvre, denn der Fokus liegt nicht auf einer biografisch orientierten Gegenüberstellung von Arbeiten (»die« Projekte eines*r Künstler(s)*in im Vergleich zu »den« Projekten eines anderen Künstlers* einer anderen Künstlerin), da eine solche in der Regel nicht nur eine narrative Linearität hinsichtlich der Biografie eines Künstlers* einer Künstlerin, sondern auch eine oft fiktive Kohärenz und Similarität in Bezug auf die unterschiedlichen Arbeiten einer Person suggeriert.⁴⁹

Die Diskussion singularer künstlerischer Arbeiten und Denkansätze soll dem Widerstand leisten, was Merleau-Ponty »objektives Denken«⁵⁰ in der Wissenschaft genannt hat. Ein solches Denken zirkuliert um Ideen oder diskutiert Gegenstände, die von ihren Betrachter*innen, ihrer Genese in der Zeit und ihrer Situiertheit in einem bestimmten Raum losgelöst sind. Es findet dann statt, wenn jede Berührung mit der perzeptiven Erfahrung verloren geht, obwohl das Denken nur ein Resultat subjektiver Wahrnehmungsprozesse darstellen kann. Insofern entspricht ein solches »objektives Denken« auch dem Postulat eines universellen und damit äußerst anthropozentrischen menschlichen Setzungsvermögens⁵¹, das ich hier zu vermeiden versuche.

48 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 175 und S. 181.

49 Eine Ausnahme stellt das Kapitel dar, das sich mit Stuart Shermans *Spectacles* auseinandersetzt. Da Sherman eine Serie von insgesamt 18 Performances mit Alltagsgegenständen entwickelt hat, erscheint es mir sinnvoll, die *Spectacles* als Performance-Serie zu analysieren.

50 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (übersetzt von Rudolf Boehm), Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1974, S. 96.

51 Vgl. ebd., S. 96.

Bevor ich das Forschungsthema genauer umreiße, gehe ich im folgenden Kapitel auf den soziopolitischen Kontext ein, in dem die zeitgenössischen Performances, die hier ausführlich besprochen werden, entwickelt und aufgeführt und in dem die theoretischen Konzepte der ANT, des Neuen Materialismus und des Agentiellen Realismus formuliert wurden, denn künstlerische Arbeiten und philosophische Theorien können nicht unabhängig von wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen reflektiert werden, sind sie doch mit letzteren genauso verwoben wie kulturell spezifische Lebens- und Arbeitsweisen auch.

1.3 Vorspann: Choreografieren im Performance-Kapitalismus (Sozioökonomische Kontextualisierung)

Die 1993 formulierte und danach vielzitierte These der amerikanischen Performancetheoretikerin Peggy Phelan, künstlerische Performances seien unabhängig von Massenproduktion⁵², ist heute, da fast jede Performance als aufgezeichnete reproduzierbar ist und der Spätkapitalismus in Events und Performances eine neue Nische entdeckt hat, obsolet.⁵³ Wie Philip Auslander gezeigt hat, findet in einer mediatisierten Gesellschaft immer schon ein Ineinandergreifen des Live-Events und seiner medialen Repräsentationen statt.⁵⁴ In den 1960er und 1970er Jahren hielten viele vor allem die Flüchtigkeit des Körpers und seiner Bewegungen für das kritische Potenzial von Tanz und Performance, denn die Ephemeralität des Tanzes sei kaum kommodifizierbar, so

52 Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, London und New York: Taylor & Francis, 1996, S. 148-149: »Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the otter of contemporary art. [...] Performance's independence from mass production, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strenght.«

53 Vgl. Diederichsen, Dierich: »Zeit, Objekt, Ware«, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 88, Dezember 2012 (Die Wertfrage), S. 82: »In den Künsten sind zunächst drei Verfahren bekannt, Objekte in diesem Sinne herzustellen. Das erste wäre die technische Aufzeichnung einer für sich nicht objektorientierten Praxis wie Musik oder Tanz. Man macht eine Ton- oder Bildaufzeichnung, die auf bestimmte Weise ein objektartiges Ergebnis einer zeitbasierten künstlerischen Tätigkeit ist und diese nicht nur enthält, sondern sogar reproduzieren oder auslesen kann (natürlich mit gewissen Abstrichen).«

54 Vgl. Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge, 2008.

die damalige Annahme vieler Künstler*innen, die sich dem Zirkulieren von Objekten am Kunstmarkt in kapitalismuskritischer Haltung entgegenstellten.

Heute ist es nicht mehr primär der Handel mit Gegenständen, der die Ökonomie (in westlichen Ländern) prägt und vorantreibt, im Vordergrund steht vielmehr die Vermarktung von sozialen Ereignissen, Selbstinszenierungen, von Brands, spekulativen Wertpapieren, von Dienstleistungen, Freizeitaktivitäten, Lifestyles, Kommunikationsmöglichkeiten etc., weshalb der Performancetheoretiker Boyan Manchev die aktuelle Entwicklungsstufe des postfordistischen Wirtschaftssystems im globalen Norden als »Performance-Kapitalismus« oder »perversen Kapitalismus« bezeichnet.⁵⁵ Die Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit von Tanz und Performance sind in Zeiten des Neoliberalismus, in denen Diederich Diederichsen eine *endlose Lebendigkeitsvermarktung* bzw. einen »Fetischismus der Lebendigkeit«⁵⁶ diagnostiziert, zu einem Symbol für die globalisierte und mediatisierte Gesellschaft des Spätkapitalismus geworden.

Der*die freischaffende Performer*in ist meist nicht an einen Ort gebunden, er*sie ist flexibel und mobil, vernetzt und kreativ und erfahren darin, mit minimalen Budgets und einem geringen Einkommen auszukommen. Er*sie plant von Projekt zu Projekt, achtet dabei immer auf die öffentliche Selbstinszenierung und ist selbst unter den prekärsten Bedingungen noch maximal produktiv. Die Ontologie der Performance ist in einer Krise, weil sie neuerdings unter Verdacht steht, die Leitprinzipien der neoliberalen ökonomischen Logik zu verkörpern. Da, wie Gabriele Klein betont, Ephemeralität in der mediatisierten und globalisierten Gesellschaft quasi zu einem Imperativ geworden ist und angesichts der aktuellen sozioökonomischen Entwicklungen (Lebendigkeit als ökonomischer Wert, Wegfall der vom Wohlfahrtsstaat

55 Vgl. u.a. Manchev, Boyan: »Der Widerstand des Tanzes. Gegen die Verwandlung des Körpers, der Wahrnehmung und der Gefühle zu Waren in einem perversen Kapitalismus«, August 2010, www.corpusweb.net/der-widerstand-des-tanzes.html. Zugriff am 25.12.2015. Vgl. auch Manchev, Boyan: »Disorganisation of Body-subjects: Towards a Persistent Resistance. Performing Capitalism and an Ontology of the Present«, in: *Maska. Performing Arts Journal*, 151-152, Ljubljana, 2012.

56 Vgl. Diederichsen, Diederich: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung. Künstlerromantik. Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008, S. 256-279; und Diederichsen, Diederich: »Animation, De-reification and the New Charm of the Inanimate«, in: *e-flux*, Journal Nr. 36, Juli 2012, www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/. Zugriff am 25.2.2015.

gewährleisteten sozialen Sicherheiten, prekäre Arbeitsbedingungen, vom Arbeitsmarkt erzwungene nomadische Lebensweisen, soziale Desintegration, Ablehnung von Verantwortung für andere) stellt sich die Frage, worin das kritische Potenzial von Choreografie und Performance bestehen könne.⁵⁷

Given the conditions of the situation, how to dance and make dances and attend to dances in the age of neoliberal performance and rationality? How to write about, how to theorize dance's theories and practices of resistance in and against the age of neoliberal performance?⁵⁸

Jede profunde Analyse kritischer, experimenteller Choreografien muss sich mit dieser Frage auseinandersetzen und eruieren, inwiefern eine künstlerische Performance sich dominanten Normen der sozialen Kontrolle zugunsten einer ökonomischen *Gouvernementalität* widersetzt. Die kapitalistische Konditionierung und die neoliberale Rationalität, die, wie Lepecki darlegt, unauflösbar mit der Geschichte der Kolonialpolitik sowie mit neokolonialen Aktivitäten verknüpft sind, durchdringen Prozesse der Subjektwerdung wie alle Lebens- und Arbeitsbereiche.

Zeitgenössische künstlerische Performances finden spätestens seit der zweiten Jahrtausendwende in einem sozioökonomischen Kontext statt, in dem kritische Choreograf*innen und Performer*innen damit konfrontiert sind, dass der (Spät-)Kapitalismus vormals kritische künstlerische Praktiken und Strategien kooptiert und in diverse Unternehmen integriert hat, wo sie nun zur Profitmaximierung und Produktionssteigerung eingesetzt werden. Die angesprochenen kritischen künstlerischen Arbeitsmethoden wurden größtenteils in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt und sind mittlerweile zu Leitprinzipien neoliberaler Unternehmen geworden. Die Soziolog*innen Ève Chiapello und Luc Boltanski haben die (von ihnen so genannte) »Künstlerkritik« dieser Zeit deshalb unter anderem sogar beschuldigt, als Inspirationsquelle für den Neoliberalismus fungiert zu haben. In ihrem Buch *Le nouvel Éprit du Capitalisme*⁵⁹ (1999) haben Chiapello und Boltanski die

57 Vgl. Klein, Gabriele: »Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography«, in: Klein, Gabriele/Noeth, Sandra (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript, 2011, S. 20.

58 Lepecki, André: *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London/New York: Routledge, 2016, S. 5.

59 Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Le nouvel Éprit du Capitalisme*, Paris: Editions Gallimard, 1999 bzw. *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003.

Forderungen der »Künstlerkritik« in den späten 1960er und den 1970er Jahren nachgezeichnet: weniger Entfremdung, mehr Selbstbestimmung, weniger Unterdrückung und Bevormundung durch Autoritäten, mehr Flexibilität und Mitbestimmungsrecht etc. Boltanski und Chiapello behaupten, dass die von der »Künstlerkritik« geforderte Autonomie und Flexibilität der Arbeiter*innen jedoch langfristig gesehen mit schrumpfenden Sicherheitsgarantien und Sozialleistungen bezahlt wurden. Ihrer Interpretation zufolge ist der Abbau von Sozialleistungen in Betrieben und Unternehmen nicht als Reaktion auf verschärften Wettbewerb und Konkurrenzdruck zu verstehen, sondern vielmehr darauf zurückzuführen, dass es dem Kapitalismus gelungen ist, viele Vertreter*innen der »Künstlerkritik« (vor allem der 1968er-Generation) oder zumindest deren Argumente zu vereinnahmen und die vormaligen Kritiker*innen in kapitalistische Unternehmen zu integrieren. Dies habe wiederum dazu geführt, dass die Anliegen der »Künstlerkritik« (wie etwa der Wunsch, sich in der Arbeit selbst verwirklichen zu können) sukzessive realisiert wurden und große Transformationen im Inneren der Betriebe auslösten. Diese Veränderungen seien jedoch, so Boltanski und Chiapello, mit einer weitreichenden Stillstellung der antikapitalistischen Kritik und einem Abbau von Sicherheit schaffenden Sozialleistungen einhergegangen. Ihrer Darstellung zufolge ist es also paradoxerweise so, dass Forderungen, die in den späten 1960er Jahren aufgrund eines Distanzierungsbedürfnisses von autoritär und starr organisierten kapitalistischen Arbeitszusammenhängen formuliert wurden, später in den kritisierten Betrieben umgesetzt wurden.

Abgesehen von der »Künstlerkritik« skizzieren Boltanski und Chiapello die »Sozialkritik« als zweite große kritische Bewegung dieser Zeit, die vor allem mehr Gleichheit, soziale Absicherung und Solidarität einforderte und sich somit den Autor*innen zufolge radikal von der »Künstlerkritik« unterschied. Außerdem wurde die »Sozialkritik« von einer anderen Klientel hervorgebracht und adressierte eine andere Zielgruppe als die »Künstlerkritik«. Während sich Student*innen und Kreative eher mit der »Künstlerkritik« identifizierten, sprach die »Sozialkritik« vor allem Arbeiter*innen mit Niedriglöhnen in traditionellen Industrien an. Eine der grundlegenden Thesen von Boltanski und Chiapello ist, dass die von den Autor*innen so genannte »künstlerische Kritik« und die »soziale Kritik« inkompatibel seien. Denn während die erste, die sich in den 1980er Jahren Vertreter*innen des Showbusiness, der Medienindustrie, der Finanzwelt etc. angeeignet hätten, auf Authentizität, Freiheit und Autonomie pochte, beanspruche die letztere

Gleichheit, Solidarität und Sicherheit.⁶⁰ Chiapello und Boltanski kommen sogar zu dem Schluss, dass die künstlerische Kritik nicht notwendig gewesen sei, denn ihrer Meinung nach haben die Errungenschaften der Arbeiter*innenbewegung gezeigt, dass entscheidende Veränderungen allein von der sozialen Kritik ausgehen können.

Die Darstellung und Kritik dessen, was Chiapello und Boltanski als »Künstlerkritik« bezeichnen, ist extrem simplifizierend. Auch die Skizzierung der Anliegen kritischer Künstler*innen dieser Zeit stellt aufgrund der extremen Reduktion und Universalisierung eine unzureichende Darstellung derselben dar. Es ist problematisch, divergente künstlerische Projekte und Praktiken unter dem Begriff der »Künstlerkritik« zusammenzufassen und damit eine Homogenität zu suggerieren, die es im künstlerischen Feld nicht gegeben hat. Darüber hinaus ist es sehr fragwürdig, ganz bestimmt aber höchst diskussionswürdig, ob die künstlerischen Aktivitäten und Forderungen in den 1960er und 1970er Jahren tatsächlich ein Modell für den Neoliberalismus bereitstellten – wie Boltanski und Chiapello es nahelegen.

Ich schließe mich dem Einwand Stefan Nowotnys in Bezug auf die Kritik der »Künstlerkritik« bei Boltanski und Chiapello an, wenn er feststellt, dass dieser eine Auffassung von Kritik zugrunde liege, welche das Vorhandensein einer Distanz zwischen den kritisierenden Subjekten und dem kritisierten Objekt voraussetze. Kritiker*innen sind jedoch, wie Nowotny es beschreibt, in die Umstände, die sie kritisieren, involviert und können diese deshalb nicht aus einer neutralen und distanzierten Position kritisieren.⁶¹ Auch Maurizio Lazzarato kritisiert die Darstellung der »Künstlerkritik« bei Boltanski und Chiapello vehement. Er hat enorm zur Problematisierung der These der beiden Soziolog*innen und zur Differenzierung in dieser Diskussion beigetragen, indem er darauf hingewiesen hat, dass es vielmehr die Auffassung des Individuums als Humankapital oder als Unternehmer*in seiner*ih-

60 Maurizio Lazzarato erkennt in dieser Gegenüberstellung »eine Neuauflage der Opposition von Freiheit und Gleichheit, Autonomie und Sicherheit«, die, wie er treffend feststellt, aus einer anderen Epoche stammt. Vgl. Lazzarato, Maurizio: »Die Missgeschicke der ›Künstlerkritik‹ und der kulturellen Beschäftigung« (übersetzt von Stefan Nowotny), *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/de>. Zugriff am 13.9.2016.

61 Vgl. Nowotny, Stefan in: Raunig, Gerald/Ray, Gene/Wuggenig, Ulf (Hg.): *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ›Creative Industries‹*, London: MayFly-Books, 2011, S. 14.

rer selbst – wie es Foucault in *Die Geburt der Biopolitik*⁶² bezeichnet hat – ist, welche die Grundlage für den Aufstieg des Neoliberalismus darstellte und das als Kompetenzmaschine wahrgenommene Subjekt zunehmend zum Produkt der eigenen Arbeit werden ließ. Lazzarato schreibt:

Was von den Individuen verlangt wird, ist nicht, die Produktivität der Arbeit sicherzustellen, sondern die Rentabilität eines Kapitals (ihres eigenen Kapitals, eines Kapitals, das von ihrer eigenen Person nicht getrennt werden kann). Der oder die Einzelne muss sich selbst als Kapitalfragment betrachten, als molekulares Bruchstück des Kapitals. Die ArbeiterIn ist kein einfacher Faktor der Produktion mehr, das Individuum ist genau genommen keine »Arbeitskraft« mehr, sondern ein »Kompetenzkapital«, eine »Kompetenzmaschine«.⁶³

In den 1990er Jahren wurde die Unternehmerfigur in allen Sparten etabliert – auch in der Kunst – und die neoliberale Rationalität strukturierte alle Lebens- und Arbeitsbereiche. Spätestens dann wurde der Kreativität plötzlich ein ökonomischer Wert zugesprochen – sowohl in den Wirtschaftswissenschaften als auch in der Managementliteratur –, was unter anderem zu dem fulminanten Aufstieg des Wirtschaftssektors der Creative Industries führte. Die zunehmende Anzahl kreativer Selbstunternehmer*innen machte es schwieriger, sich auf dem kompetitiven, postfordistischen Arbeitsmarkt durchzusetzen. Letzterer ist geprägt von Selbstdisziplin, einer totalen Mobilisierung des Selbst und maximaler Identifikation mit der eigenen Arbeit, die den Ethos der »talentbasierten Ökonomie«⁶⁴ darstellt.

[...] the artist is actually supposed to serve as the basis on which the contemporary fetishisation of creativity and creative neoliberal flexible subjectivity should be modelled. Indeed, the great majority of contemporary artistic

62 Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*, Berlin: Suhrkamp, 2006.

63 Vgl. Lazzarato, Maurizio: »Die Missgeschicke der »Künstlerkritik« und der kulturellen Beschäftigung« (übersetzt von Stefan Nowotny), *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/de>. Zugriff am 13.9.2016.

64 McRobbie, Angela: »Die Los-Angelisierung von London. Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kulturmikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien« (übersetzt von Birgit Mennel), *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/de.html>. Zugriff am 11.9.2016.

practices adopt an extremely critical stance towards creativity; instead, they establish various processes of collaboration that move away from modernist artistic subjectivity.⁶⁵

Indem postfordistische Unternehmenskontexte vormalige kritische künstlerische Praktiken aufgriffen, wurden diese zu einem paradigmatischen Teil des Performance-Kapitalismus. Performative Inszenierungs- und Präsentationsformen gewannen in diversen Arbeitsbereichen an Bedeutung und selbst in Berufen, die nichts mit Tanz, Performance oder Theater zu tun hatten, unterzogen sich junge Leute zum Teil Coaching- und Fortbildungskursen, in denen sie wie für die Bühne trainiert wurden.⁶⁶ Auf den von Gordon Colin in seinen Ausführungen zum »Foucault-Effekt« verwendeten Begriff des »permanent retraining« rekurrend, beschreibt Lepecki diese Entwicklung treffend folgendermaßen:

Through performance, neoliberalism reifies the very purpose of life as nothing other than the »permanent retraining« for learning how to best be in permanent self-display – an ongoing process where the subject can only find self-realization, emotional self-assurance, and social integration through endless representations of self-performances.⁶⁷

Die Form der kulturellen und ökonomischen Gouvernementalität, die sich in den 1990er Jahren abzeichnete und spätestens nach 2000 durchsetzte, be-

65 Kunst, Bojana: *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 143.

66 Vgl. Raunig, Gerald/Ray, Gene/Wuggenig, Ulf (Hg.): *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the »Creative Industries«*, London: MayFlyBooks, 2011 sowie McRobbie, Angela: »Die LosAngelesisierung von London. Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien«, in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/de>. Zugriff am 3.9.2016: »Wenn Kunst und Kultur *per se* zum Kristallisationspunkt für Kapitalisierung werden (die Logik des Spätkapitalismus, wie die berühmte Formulierung von Frederic Jameson lautet), wenn die Kultur ganz allgemein zum absoluten Imperativ der Ökonomiepolitik und Stadtplanung wird, wenn die Kunst derart instrumentalisiert wird, dass sie ein Modell für Arbeitsleben und Arbeitsabläufe wird, und wenn die Regierung, wie im Jahr 2001, ein Grünbuch mit den Worten »Jeder ist kreativ« eröffnet, dann wird offensichtlich, dass das, was in der Vergangenheit für das Tüpfelchen auf dem I gehalten wurde, sich heute in eine der wichtigsten Zutaten des Kuchens verwandelt hat.«

67 Lepecki, André: *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London/New York: Routledge, 2016, S. 8.

steht darin, dass das Subjekt unaufhörlich einem kreativen, performativen und produktiven Imperativ ausgesetzt ist. So erhält die Frage nach der »Kunst nicht derart regiert zu werden«, die Foucault in *Was ist Kritik?*⁶⁸ stellte, im aktuellen sozioökonomischen Kontext eine ganz spezifische Bedeutung. Paradoxerweise ermöglichen die prekären Arbeits- und Lebensbedingungen der kreativen Selbstunternehmer*innen im Performance-Kapitalismus nämlich gerade keinen Handlungsspielraum und keine Selbstbestimmung. Denn Armut (als Resultat von Unterbezahlung und prekären Arbeitsbedingungen), ausgedehnte Arbeitszeiten und die Transformation der Freizeit in eine Zeit, die zur Selbstoptimierung genutzt werden soll, minimieren die Zeitfenster, die der Entwicklung von alternativen und kreativen Lebensformen gewidmet waren. Bojana Kunst hat eindrücklich beschrieben, wie die restlose Ausbeutung des kreativen Potenzials des Subjekts zu einem Leitmotiv der kapitalistischen Gouvernamentalität wurde:

Today, subjugation consists of constant movement, flexible relations, signs, connections, gestures and a continuous dispersion outside the factory gate with the intention of producing (and spending) even more. The production of today encourages a constant transformation and crisis of the autonomous subject, with the intention of capturing that subject's creative outbursts and transmuting them into value.⁶⁹

Im Postfordismus werden die affektiven, kognitiven und kreativen Fähigkeiten des Subjekts zum zentralen Kapital, das in diversen Wertschöpfungsketten eingesetzt werden kann. Das Subjekt muss sich permanent selbst inszenieren und öffentlich präsentieren, es soll ständig in virtuellen und anderen Netzwerken auftauchen, seine kognitiven, rhetorischen und kollaborativen Fähigkeiten verbessern und sich dadurch unaufhörlich selbst optimieren. Es soll *posten*, kommentieren und Kommunikation produzieren, um sich so immer wieder aufs Neue als wertvolles Humankapital im Performance-Kapitalismus zu beweisen.⁷⁰ Auch wenn das Subjekt die Illusion hat, der*die Produzent*in der eigenen kreativen Erzeugnisse – vor allem der eigenen Selbstinszenierung – zu sein, wird es zunehmend von

68 Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* (übersetzt von Walter Seitter), Berlin: Merve, 1992.

69 Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 114.

70 Vgl. Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant, 2005.

den Dingen, Geräten und Programmen, die es benutzt, konfiguriert und mit hervorgebracht.

Auf die Optimierung der kognitiven, linguistischen und kommunikativen Fähigkeiten fokussiert, geraten die Geschichten der standardisierten Dinge bzw. der Massenware, mit denen das Subjekt sich umgibt, in Vergessenheit – werden sie doch zum Großteil in außereuropäischen Ländern hergestellt oder ihre Produktion wird in entlegene bzw. abgeschottete industrielle Zonen ausgelagert. Diese Gegenstände gelangen nur dann in das Blickfeld des Subjekts, wenn sie für kurze Zeit dessen Leben vereinfachen oder vervollkommen sollen, wenn sie konsumiert und entsorgt werden, woraufhin das Geschäft mit dem Abfall wieder ausgelagert wird.

In Zeiten des Finanzkapitalismus gibt es laut Stefano Harney und Fred Moten noch eine zweite paradigmatische, vom Neoliberalismus hervorgebrachte Figur: die Logistik-Expert*innen, die die unaufhörliche Bewegung der Waren gewährleisten und deshalb alle möglichen Störquellen der Mobilität derselben – inklusive des Subjekts – (ver-)meiden müssen.⁷¹ Das Subjekt, das im Finanzkapitalismus und in der Logistik erfolgreich ist, ist Harney und Moten zufolge das hohle Subjekt, das seine Existenz der reibungslosen Zirkulation von Waren und virtuellem Geld unterordnet. Es ist hohl, weil es sich von jeglicher Negativität der Arbeit und von Situationen ohne zukünftigen Gewinn entfremdet hat und weil es die für die eigene Singularität konstitutive Pluralität⁷² in jeder Hinsicht verneint und sich damit teilweise selbst auslöscht oder, wie Harney und Moten es ausdrücken, sich quasi in ein Objekt transformiert:

Now, human capital is the automatic subject's substitute, carrying out its engagement with the skills of daily financialisation and logistics, both of which act on it as if it were an impediment to movement and not a vehicle in motion. Human capital, in other words, departs from the strategic subject of neoliberalism, generalizing through self-infliction the departure that subject ritually imposes upon its exiled interiors and making of itself a porous object that still talks like a subject, as if in some burlesque enactment of philosophy's dream of the ultimate reconciliation. [...] For logistics, the subject of whatever, as Michael Hardt calls it, must yield to the object of whatever.

71 Vgl. Harney, Stefano/Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013, S. 90.

72 Vgl. Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein* (übersetzt von Ulrich Müller-Schöll), Berlin: diaphanes, 2004.

Logistical populations will be created to do without thinking, to feel without emotion, to move without friction, to adapt without question, to translate without pause, to connect without interruption [...].⁷³

Der Objektbegriff, der diesem Zitat zugrunde liegt, geht davon aus, dass das Objekt keine Widerstände produziert und in reiner Funktionalität aufgeht. Das Sein eines solchen Objekts erschöpft sich in seiner totalen Mobilität und Effizienz – kurz, seinem Wert als (Human-)Kapital. Die Logistik kümmert sich um die effizienteste (und das heißt die kürzeste) Lagerung des Dings sowie um seine uneingeschränkte Beweglichkeit, sodass diverse Komponenten und Einzelteile (die in disparaten geografischen Kontexten hergestellt werden) mit maximaler Effizienz im richtigen Unternehmen zusammenkommen und schließlich schnellstmöglich zum*r Konsumenten*Konsumentin gelangen – egal in welchem Staat diese*r sich befindet, denn das bedeutet eine optimale Serviceleistung. Diese ist nur möglich, wenn die materielle Widerständigkeit und Lebendigkeit des Dings (sowie der in die Versorgungskette involvierten Menschen) negiert werden.

Die Darstellung der neoliberalen, kapitalistischen Konditionierung, die das künstlerische Arbeiten im Feld von Tanz, Choreografie und Performance im Westen grundlegend herausfordert, zählt mittlerweile quasi zum Repertoire der kritischen Performancetheorie⁷⁴, die sich in den letzten zwanzig Jahren daran abgearbeitet hat, diese Entwicklungen zu analysieren und aufzuzeigen, inwiefern vormals kritische künstlerische Praktiken und Methoden ihr kritisches Potenzial aufgrund der Vereinnahmung durch den Kapitalismus verloren haben: Kollaboration, Partizipation, der Fokus auf den Arbeitsprozess und nicht nur auf das künstlerische Produkt, Flexibilität, Mobilität, Kreativität, Autonomie und so weiter – all das sind Merkmale des neuen organisatorischen Paradigmas postfordistischer Unternehmen und haben deshalb, so betont die kritische Performancetheorie, ihre (kapitalismus-)kritische Wirkkraft verloren.

73 Harney, Stefano/Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013, S. 90.

74 Performancetheoretiker*innen, die sich mit diesen sozioökonomischen Entwicklungen und den damit verbundenen Herausforderungen für Tanz, Choreografie und Performance kritisch auseinandergesetzt haben, sind unter anderen: Boyan Manchev, Bojana Kunst, André Lepecki, Bojana Cvejić, Gabriele Klein, Ana Vujanović, Helmut Ploebst und Stefan Hölscher.

Kritische Praktiken in Choreografie und Performance zeichnen sich gerade auch dadurch aus, dass sie im Hinblick auf die gegenwärtige neoliberale Rationalität und Gouvernementalität unkonventionelle Arbeitsweisen und Inszenierungsformen entwickeln, welche der neoliberalen Forderung nach Effizienz entgegenwirken, an den Grundpfeilern des Performance-Kapitalismus rütteln und die Doktrin der permanenten Selbst-Performance unterminieren – ohne sich dabei in einem vermeintlichen »Außerhalb« (des ökonomischen Kontexts) zu positionieren. Kritische Performances widersetzen sich der vorherrschenden Narration des Fehlens jeglicher Alternativen (die auch von der kritischen Performancetheorie zum Teil mit hervorgebracht wird). Dabei gewinnen affirmative künstlerische Ansätze (die nicht die Strategien des Neoliberalismus, sondern alternative Denk- und Handlungsweisen affirmieren) zunehmend an Bedeutung. Gelingt es in den diskutierten Choreografien, die beiden für den Neoliberalismus charakteristischen Figuren herauszufordern – nämlich jene des strategischen Subjekts (des*der kreativen, sich selbst optimierenden und ausbeutenden Unternehmer/s*in) und jene des hohlen Subjekts (des*der gehorsamen, sich von der Komplexität des eigenen Innenlebens lossagenden Logistik- oder Finanzexperten*Finanzexpertin, der*die sein*ihr Leben der Gewährleistung der Mobilität der Dinge oder Budgets widmet)?

1.4 Das differenzielle Selbst

Könnte es sein, dass die Wahrnehmung und Betonung einer gewissen Autonomie, Lebendigkeit, Widerspenstigkeit und Handlungsfähigkeit nicht-menschlicher Dinge sowie die Affirmation einer gewissen Abhängigkeit des Menschen von anderen Menschen und Dingen dabei helfen könnte, die Idee des unabhängigen und nur auf den eigenen Besitz bzw. auf den zukünftigen Wert des Selbst als Humankapital bedachten Subjekts, das vor allem anderen mit persönlichen Risiken und Investitionen beschäftigt ist, loszulassen? Judith Butler beschreibt in ihrem in Kollaboration mit Athena Athanasiou verfassten Buch *Dispossession. The Performative in the Political* einen möglichen Ansatzpunkt für subversive Praktiken. Sie erläutert, dass kritische Handlungen in Zeiten des Neoliberalismus an eine Hinterfragung der liberalen Idee des freien Individuums, das sich durch Besitz definiert, gekoppelt sein müssten. In ihrem Text kommt die Suche nach einem differenteren Umgang mit der uns umgebenden (menschlichen und) nicht-menschlichen Welt

jenseits von Besitz- und Dominanzverhältnissen zum Ausdruck. Butlers Vorschlag für eine neue Politik lautet folgendermaßen:

To rethink the materiality of the human through amalgamations and re-assemblages of the animate and inanimate, human and non-human, animal and human animal, life and death. Being invariably in communities with other forms of life, in social realms of complicated and differently embodied bodies, serves in the first place as an unsettling of the fantasy of a self-sufficient human subject; it also offers a necessary means for comprehending being-in-commons, beyond communitarianism and anthropomorphism, as a condition of new possibilities for politics – a politics that involves engaging with the biopolitical condition while also revisiting the humanist premises of the (bio)political.⁷⁵

Eine solche neue Politik erfordert das Aufgeben eines Denkens und Handelns, das sich an der klassisch humanistischen Kategorie des quasi-autonomen Individuums orientiert, eines Individuums, das seinen Beziehungen mit anderen Menschen und nicht-menschlichen Entitäten vorausgeht bzw. sich durch eine von diesen unabhängige Existenz auszeichnet.⁷⁶ Voraussetzung für eine solche neue Politik ist das Verständnis des Subjekts als »differentielles Selbst«⁷⁷, wie Laura Cull es bezeichnet hat. *Das differentielle Selbst ist die Auffassung des Selbst als Produkt eines individuellen Ereignisses, welches menschliche und nicht-menschliche Prozesse umfasst*, und ist somit auch als Kritik der anthropozentrischen Konzeption der autonomen Person oder des diskreten, klar abgegrenzten Subjekts zu verstehen.⁷⁸

75 Butler, Judith/Athanasidou, Athena: *Dispossession. The Performative in the Political*, Cambridge: Polity Press, 2013, S. 37.

76 Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2014, S. 29: »Das virtruvianische Ideal des Menschen als Maßstab von Vollkommenheit und Perfektionierbarkeit wurde buchstäblich vom Podest geholt und dekonstruiert. Dieses humanistische Ideal bildete den Kern des liberalen individualistischen Subjektbegriffs, der Perfektionierbarkeit als Autonomie und Selbstbestimmung definiert. Genau dagegen wandten sich die Poststrukturalisten.«

77 Cull, Laura: »Since Each of Us Was Several: Collaboration in the Context of the Differential Self«, in: Colin, Noyale/Sachsenmaier, Stefanie (Hg.): *Collaboration in Performance Practice. Premises, Workings and Failures*, London: Palgrave Macmillan, 2016, S. 93-108, hier S. 105.

78 Culls differenzielles Selbst ähnelt Rosi Braidottis Konzept des relationalen Subjekts, das in und durch Vielfältigkeit konstituiert wird und sich durch multiple Zugehörigkeiten auszeichnet. Vgl. Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frank-

Politische Aufstände und emanzipatorische Praktiken waren und sind traditionell meist mit der Forderung nach Autonomie und dem Erkämpfen des Subjektstatus für Personen marginalisierter Gesellschaftsgruppen verbunden. In diesem Sinn bedeutet(e) Emanzipation, als Subjekt anerkannt zu werden – als Subjekt der Geschichte, der Repräsentation und der Politik –, ausgestattet mit Rechten, Freiheiten und einer Stimme, die gehört wird.⁷⁹ Humanist*innen bemühten sich traditionell vor allem darum, Menschen vor den Gefahren und Gräueln der Objektivierung und Verdinglichung zu verteidigen. Die Performances, die in dieser Publikation diskutiert werden, zeichnen sich aber gerade durch eine Betonung der Heteronomie des Menschen aus, was *nicht* bedeutet, dass die Choreograf*innen die humanistischen Errungenschaften im Kampf gegen die Verdinglichung von Personen und Gruppen nicht anerkannten und verteidigten oder sich nicht für die noch zu erringende Anerkennung der Menschenrechte von marginalisierten Gruppen einsetzten. In politischen Kämpfen stand das Objekt traditionell für Passivität, Unterdrückung, fehlende Mitbestimmung und Verdinglichung und somit für Sklav*innen und die Opfer zweckrationalistischer Operationen, während der Subjektstatus mit Autonomie, Selbstbestimmung, Rationalität, Freiheit und Handlungsfähigkeit assoziiert wurde. Doch in Zeiten des Performance-Kapitalismus, in denen das Subjekt zunehmend als Humankapital betrachtet wird, erscheint die Forderung nach dem Subjektstatus paradoxerweise auch wie ein freiwilliger Sprung in die Unterwerfung. Der Selbstbestimmung des Subjekts sind nicht nur aufgrund der kapitalistischen Gouvernementalität, sondern auch aufgrund politischer Machtkomplexe Grenzen gesetzt. Autonomie ist aufgrund zunehmender sozialer Desintegration längst kein ausschließlich positiv besetzter Begriff mehr. Darüber hinaus erhält die Forderung nach der Autonomie des Subjekts in Zeiten des Klimawandels und der ökologischen Krisen eine vollkommen andere Bedeutung, was Latour dazu gebracht hat, folgende provokative Behauptung aufzustellen:

furt a.M./New York: Campus, 2014, S. 54: »Eine posthumanistische Ethik für ein nicht-einheitliches Subjekt propagiert ein erweitertes Gefühl der wechselseitigen Verbundenheit zwischen dem Selbst und den Anderen – einschließlich der nichtmenschlichen oder *erdhaften* Anderen –, indem sie das Hindernis des selbstzentrierten Individualismus beseitigt.«

79 Vgl. Steyerl, Hito: »A Thing Like You and Me«, in: *e-flux*, Journal Nr. 15, April 2010, www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/. Zugriff am 3.7.2014.

Die Diskussion auf die Menschen zu beschränken, auf menschliche Interessen, Subjektivität, die Tatsache, Recht, wird in einigen Jahren ebenso befremdlich erscheinen wie die Tatsache, dass Sklaven, Armen und Frauen das Stimmrecht lange Zeit vorenthalten wurde.⁸⁰

Hier gilt es, zahlreiche Differenzierungen vorzunehmen, die von großer Bedeutung sind und auf die es in dieser wissenschaftlichen Arbeit ankommen wird. Die Auffassung dessen, was unter »Objekt« oder »Ding« verstanden wird, und welche politischen Anliegen damit verbunden sind, ist in divergenten politischen Theorien und künstlerischen Experimenten höchst unterschiedlich.

Die Dinge in den künstlerischen Arbeiten, die in dieser Publikation besprochen werden, sind *nicht* aufgrund einer politischen Repräsentationsfunktion von Interesse – als Dinge, welche für Passivität, Unterdrückung, das Fehlen von Rechten, Ausbeutung oder Verdinglichung stünden. Sie werden auch *nicht* als soziale Distinktionszeichen oder Identitätsmarker thematisiert. Vielmehr ist in diesen künstlerischen Arbeiten der Versuch erkennbar, die Diskussion im Hinblick auf choreografische Fragestellungen nicht nur auf Menschen zu beschränken, um auf das zuvor angeführte Zitat Latours anzuspielen. Was sich in den erwähnten Performances abzeichnet, ist, so meine These, eine Befragung des Menschen im Verhältnis zu seinen materiellen Lebensgrundlagen, ein Nachdenken über den Umgang mit Dingen und Materialien sowie über die Bewegungen und Aktionen menschlicher Performer*innen in Relation zu jenen nicht-menschlicher Entitäten – mit einem Fokus auf die Verschränkung des Materiellen und des Semiotischen, der Menschen und der Nicht-Menschen.

Die Dinge, die in den hier diskutierten künstlerischen Arbeiten im Vordergrund stehen, werden nicht ihren konventionellen Funktionen entsprechend eingesetzt. Es scheint so, als hätten sie sich in den Performances von ihrem Nutzen und somit von ihrem Sein als Werkzeuge oder Hilfsmittel für den Menschen emanzipiert oder als hätten die Menschen sich im Umgang mit ihnen von dem Protokoll emanzipiert, das diesen Dingen eingeschrieben ist und dem Subjekt ganz bestimmte, konventionalisierte Handlungen nahelegt. Ich differenziere den Begriff »Dinge« vom Begriff »Objekte« in dieser Arbeit. Während das »Objekt« aufgrund seiner Funktion für eine konventionalisierte Tätigkeit von Nutzen ist, ist das Ding unabhängig von seiner Funktion und

80 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 101.

seinem Nutzen relevant. Ich beziehe mich mit dieser Unterscheidung auf André Lepecki dem zufolge das Objekt ein Ding ist, dem sich das Subjekt nur im Hinblick auf seine Instrumentalität und seinen Nutzen annähert, weshalb es auch als Bestätigung der manipulativen Fähigkeiten eines »freien« Subjekts verstanden werden kann, denn *das nützliche/funktionale Objekt existiert nur in Bezug zu einem verfügenden Subjekt*.⁸¹ Die Kritik der Subjekt-Objekt-Dichotomie stellt auch eines der Hauptanliegen Latours dar, wie er es in seinen sozialphilosophischen und wissenschaftskritischen Schriften darlegt. Eine Neukonzeptionierung der Relation zwischen Subjekten und Objekten bzw. Dingen könnte, so hofft Lepecki, potenziell neue politische, ästhetische und ethische Möglichkeiten eröffnen:

The task (ontological but also political, aesthetic but also ethical) was to create a choreographic logic where any links between »manipulation« and »subject«, »utility« and »object«, would be bypassed – so that other possibilities for things could come into being [...] once an object surrenders (or is evacuated from) utility, once it is removed from the realm of instrumentality, from relations of subordination in regards to a subject that manipulates it – in other words, *once an object becomes no longer an object but a thing* – then what does a subject become?⁸²

Der Forschungsschwerpunkt dieser wissenschaftlichen Arbeit liegt demzufolge auf der Frage, welche Auswirkungen ein differentes Verhältnis zu nicht-menschlichen Dingen für das Subjekt hat, und *nicht* in der Analyse dystopischer Visionen einer Welt *nach dem Menschen* oder posthumanistischer Choreografien im Sinne von Performances *ohne menschliche Performer*innen*. Eine Performance *nach dem Menschen* kann im Theater – als paradigmatischem sozialem Ort – nicht mehr als Rhetorik sein, wenn man davon ausgeht, dass von Theater nur gesprochen werden kann, wenn etwas stattfindet, das von mindestens einer Person betrachtet oder wahrgenommen wird und insofern eine

81 Auch Jane Bennett ist überzeugt davon, dass Objekte nur durch die Gegenüberstellung zu ihnen entgegengesetzten Subjekten definiert werden können. Sie denkt, dass Objekte zu Dingen werden sobald der Subjekt-Objekt-Binarismus überwunden wird. Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010.

82 Lepecki, André: »Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object«, in: *October* (Cambridge, MA), Nr. 140, Frühling 2012, S. 78 (Hervorh. im Original).

soziale Situation voraussetzt. Sehr wohl aber gibt es Performances und Choreografien, in denen keine menschlichen Performer*innen agieren. In diesem Buch liegt der Fokus allerdings *nicht* auf Inszenierungen, in denen anstatt menschlicher Performer*innen ausschließlich (automatisierte, manipulierte und/oder programmierte) nicht-menschliche Dinge (inter-)agieren – wenn gleich ein solches Experiment künstlerisch durchaus spannend sein kann, wie man rückblickend auf Performances von Ragnar Kjartansson (*The Fall*, 2015)⁸³, Romeo Castellucci (*Le Sacre du Printemps*, 2014), Rabih Mroué/Lina Saneh (33 rounds and a few seconds, 2013), Vlado Gotvan Repnik (*Luftballett*, 2010; und *Luftballett 2.2*, 2013), Annie Dorsen (*Hello, Hi There*, 2010), Begüm Erciyas (*Ballroom*, 2010), Kris Verdonck (*Dancer #1*, 2003; *Dancer #2*, 2009; *Dancer #3*, 2010; *I/II/III/IIII*, 2007; und *End*, 2008) und Heiner Goebbels (*Stifters Dinge*, 2007) sehen kann. Problematisch ist es, wenn behauptet wird, dass man sich vom Menschen als Autor und Handelndem verabschiedet habe, denn auch wenn programmierte Maschinen, Geräte oder Technologien agieren, dann tun sie das nur, weil sie von Menschen inszeniert, auf bestimmte Weise programmiert und meist von ihnen während der Performance (wenn auch nicht sichtbar) gesteuert werden.⁸⁴ Wird eine Performance *ohne* oder *nach* dem Men-

83 *The Fall* wurde 2015 bei den Berliner Festspielen gezeigt und von Kjartansson als eine »kinetische Skulptur« für das Theater bezeichnet. Eine große blaue Sportmatte fällt von der Decke auf den Bühnenboden und wird dann von einigen Bühnenarbeiter*innen an den heruntergefahrenen Seilzügen befestigt und wieder hochgezogen. Dieser Ablauf wird acht Stunden lang wiederholt. Es handelt sich also im strengen Sinne nicht um eine Performance ohne menschliche Performer*innen, weil die Bühnenarbeiter*innen, die die Matratze immer wieder an den Seilzügen befestigen, eine wesentliche Rolle spielen.

84 Am weitesten hat das Experiment einer Performance ohne menschliches Zutun Kris Verdonck getrieben, der in *Dancer #3* eine Maschine als Performer einsetzte, welche per Zufallsgenerator programmiert wurde und deren Bewegungen dadurch in hohem Maße unvorhersehbar waren. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch das algorithmische Theater Annie Dorsens. In ihrer Performance *Hello, Hi There* performen etwa ausschließlich zwei Laptops. Die beiden durch Algorithmen gesteuerten Chatbots führen jeden Abend einen neuen und damit scheinbar improvisierten Dialog über die Debatte von Michel Foucault und Noam Chomsky, die 1971 im Fernsehen übertragen wurde und in der die beiden interessanterweise darüber diskutierten, ob es eine originäre menschliche Natur gebe, die von Erfahrungen und äußerlichen Einflüssen unabhängig sei. Bis zu einem gewissen Grad wird das Theater hier zu einer digitalen Kunst und dennoch ist der Dialog der Chatbots stark von der (von Menschen vorgenommenen) Auswahl des Textmaterials, das die Algorithmen dann immer wieder neu kombinieren, bestimmt.

schen postuliert, handelt es sich meist um die paradigmatische Ausstellung einer Situation »der Beherrschung durch Subjekte, die sich, auf bekannte metaphysische Weise, von der Bildfläche verabschiedet haben«⁸⁵. Mit den Worten Donna Haraways kann dieser Fiktion Folgendes entgegengehalten werden:

[Doch] grundsätzlich waren Maschinen nicht selbstbewegend, nicht selbst-entworfen, nicht autonom. Sie konnten den Traum des Menschen nicht erfüllen, nur nachäffen. Eine Maschine war kein Mensch, keine Urheberin ihrer selbst, nur eine Karikatur dieses reproduktiven Traums abstrakter Männlichkeit. Die Maschinen des späten 20. Jahrhunderts haben die Differenz von natürlich und künstlich, Körper und Geist, selbstgelenkter und außengesteuerter Entwicklung sowie viele andere Unterscheidungen, die Organismen und Maschinen zu trennen vermochten, höchst zweideutig werden lassen.⁸⁶

Im Vordergrund der in dieser Arbeit besprochenen zeitgenössischen Performances steht das Erforschen reziproker Beziehungen (zwischen menschlichen Performer*innen und materiellen Dingen) sowie deren konkreter Auswirkungen, wobei die inszenierten Dinge sich gerade durch ihre Widerspenstigkeit, Handlungsfähigkeit und (materielle) Aktivität auszeichnen. Es handelt sich oft um den Versuch, Dinge als Performer zu betrachten und Gefüge oder Verstrickungen menschlicher und dinglicher Körper derart zu inszenieren, dass dichotome Zuschreibungen (Subjekt versus Objekt, Aktivität versus Passivität, Wert versus Wertlosigkeit, Choreografierende versus Choreografierte) verwirrt werden. So testen diese experimentellen Choreografien und Performances die Beziehungen und Bezugspunkte menschlicher und nicht-menschlicher Körper, welche den Menschen umgeben und durchdringen, und stellen die eindeutig erscheinende Grenzlinie zwischen Menschen und Nicht-Menschen in Frage, wobei hervorgehoben werden muss, dass diese Grenze immer schon ein Resultat politischer Entscheidungen und Praktiken darstellt.⁸⁷

85 Vishmidt, Marina: »Der kommende Materialismus. Über die Widerständigkeit der Objektwelt«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 32-40, hier S. 33.

86 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 37.

87 Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 215. Rosi Braidotti weist darauf hin, dass der universale Humanismus auf der Dialektik des Selbst und des (gegenüberstehenden) Anderen basierte und Subjektivität mit Bewusstsein,

1.5 Der Körper als Kompositum

Timothy Morton, dessen Texte sich mit objektorientierter Ontologie und deren Schnittstelle zu ökologischen Fragen befassen, schlägt in Anbetracht der Verstrickungen des Menschen mit *Hyperobjekten* der vormals so genannten Natur sogar eine posthumanistische Interpretation von Arthur Rimbauds berühmtem Statement »Je est un autre«⁸⁸ vor: »To a great extent others are us«, schreibt er – weniger im Hinblick auf andere menschliche als hinsichtlich der nicht-menschlichen Entitäten, die den menschlichen Organismus durchdringen, denn »on a nonphenomenological level (that is, one not dependent on experience), a level an extraterrestrial with a microscope could validate, we are strangers to ourselves. That is how close the other is. Ecology is about intimacy.«⁸⁹ Mortons komplexe Theorie der *Hyperobjekte* macht deutlich, dass *Hyperobjekte* sich dadurch auszeichnen, dass sie nicht als das Außerhalb des menschlichen Körpers betrachtet werden können, da sie am Menschen haften bzw. der Mensch sich in ihnen bewegt. *Hyperobjekte sind massiv in Zeit und Raum verbreitete Phänomene* wie etwa die globale Erwärmung, die radioaktive Verschmutzung, schwarze Löcher, die Biosphäre, ein Ölfeld, der nordpazifische Plastikstrudel oder Müll. Sie zeichnen sich durch ihre ökologische Vernetzung aus. Das bedeutet, dass sie *vom Menschen untrennbar* sind. Sie können für den Menschen zwar lange unsichtbar bleiben, haben allerdings konkrete Auswirkungen auf ihn.⁹⁰

universeller Rationalität und einem selbstregulierenden ethischen Verhalten gleichsetzte, während Andersein das Gegenteil bedeutete: »Wenn Differenz zum Ausdruck von Minderwertigkeit wird, bekommt sie eine qualitative, tödliche Bedeutung für jene, die als ›Anderer‹ gekennzeichnet werden. Sie sind die sexualisierten, rassistierten und naturalisierten Anderen, die man als überflüssige Körper auf einen nicht mehr menschlichen Status reduziert. Wir sind allesamt Menschen, aber manche von uns sind sterblicher als andere.« Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2014, S. 21.

88 Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe/Lettres du voyant* (übersetzt und hg. von Werner Koppenfels), Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1990, Nachwort S. 155.

89 Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2012, S. 139.

90 Charakteristisch für Hyperobjekte ist, dass sie zäh und nicht lokal sind und dass sie sich durch Temporalitäten auszeichnen, die sich radikal von der Zeitlichkeit des Menschen unterscheiden. Hyperobjekte bevölkern einen Phasenraum und zeichnen sich durch zeitliche Wellenbewegungen oder Schwingungen aus. Vgl. ebd.

Morton hebt generell die Verwobenheit menschlicher und nicht-menschlicher Lebensformen hervor: »One feature of symbiosis is endosymbiosis, the fact that lifeforms do not simply live alongside us: they are within us, so much so that on many levels the host-parasite distinction collapses.«⁹¹ Die Verstrickung und gegenseitige Durchdringung von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern, die Barad immer wieder thematisiert, ist nicht bloß eine rhetorische Figur oder Metapher, sondern eine mitunter riskante und gefährliche Liaison, der sich der menschliche Körper nie entziehen kann. Eine generelle und eindeutige Abgrenzung menschlicher Körper von nicht-menschlichen Körpern kann auch deshalb nicht vorgenommen werden, weil *der menschliche Körper selbst ein Hybrid ist, ein Kompositum menschlicher und nicht-menschlicher Elemente, organischer und anorganischer Materie*. Kontaktlinsen, Hörapparate, Plomben, Kronen, Brücken, Zahnspangen, Piercings, Tabletten, synthetische Drogen, Implantate, künstliche Organe, Herzschrittmacher und Prothesen sind genauso Teil des menschlichen Körpers wie Bakterien und Pilze. Zählt man die Nahrungsaufnahme hinzu, denkt man also an die Dinge, die der menschliche Körper täglich aufnimmt und in Energie und Körpersubstanz umwandelt, so erscheint eine strikte Unterteilung in Menschen und Nicht-Menschen kaum möglich zu sein.

Der Mineraloge Wladimir Iwanowitsch Wernadski hat darauf hingewiesen, dass sogar die menschlichen Knochen aufgrund ihrer mineralischen Struktur als Beispiele für das innere Anorganische betrachtet werden können, was ihn zu folgender Aussage verleitete: »We are walking, talking minerals.«⁹² Auch Manuel DeLanda hat über die Entstehung von Knochen aufgrund der Mineralisierung von Gewebe in der Evolutionsgeschichte des Menschen reflektiert und betont, inwiefern die Existenz von Knochen dem Menschen völlig neue Bewegungsweisen ermöglichte. Insofern kann das mineralische Material namens Knochen als Bewegter, als ein aktives Element betrachtet werden. Der Mensch mit seiner Fähigkeit zu »selbstgesteuertem«

91 Ebd., S. 139.

92 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 11. Jean-Luc Nancy schreibt in seinem Buch *singulär plural sein*: »Wir wären keine ›Menschen‹, wenn es nicht ›Hunde‹ und ›Steine‹ gäbe. Der Stein ist die Exteriorität der Singularität in dem, was man seine mineralische oder mechanische Wörtlichkeit/Steinhaftigkeit nennen müßte. Aber ich wäre auch nicht ›Mensch‹, wenn ich nicht diese Exteriorität als die Quasi-Mineralität des Knochen in mir hätte [...].« Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein* (übersetzt von Ulrich Müller-Schöll), Berlin: diaphanes, 2004, S. 42.

Handeln erscheint dann auch als Produkt dieser mineralischen Struktur des menschlichen Organismus.⁹³

Fortschritte in den Naturwissenschaften, der Medizin und den Biotechniken haben es noch schwieriger gemacht, zwischen Organischem und Anorganischem zu unterscheiden, denn »für eine ›postmoderne‹ Biologie sind« laut Haraway »Körper organisch-technologische Artefakte, die durch biomedizinische Eingriffe bis zu einem gewissen Grad repariert und umprogrammiert werden können«⁹⁴, weshalb Haraway den menschlichen Körper schon seit 1984 als Cyborg betrachtet.⁹⁵ In seinem Text *Der Eindringling. Das fremde Herz* reflektiert der Philosoph Jean-Luc Nancy über eine am eigenen Körper erlebte Herztransplantation und schreibt: »Von Anfang an ist mein Über- und Weiterleben in einen komplexen, von Fremden und Fremdartigem gebildeten Prozess verwickelt.«⁹⁶ Eine Aufteilung in natürliche und künstliche Körper (menschlicher Organismus, Tiere und Pflanzen versus Technologie, Maschinen, Plastik und Anorganisches) ist auch deshalb problematisch, weil die vormals so genannte Natur so ist, wie sie ist, weil die Menschen leben, wie sie es tun, wodurch sie die Natur und ihre Organismen transformiert (und zum Teil ausgelöscht) haben. Deshalb stellen Latour und andere Philosoph*innen wie Morton und Barad die Natürlichkeit der einstmals so genannten Natur in Frage. Binäre Kategorisierungen, die Dinge oder Lebewesen einem Bereich der Natur oder einem Bereich der Kultur zuordnen, haben damit an Aussagekraft verloren.⁹⁷ Barad weist darüber hinaus darauf hin, dass Nanotechnologien in Bezug auf Transformationen des menschlichen Organismus ein großes neues Möglichkeitsspektrum eröffnet haben:

Whether or not Foucault's claim is correct that power operates through the specific constitution of bodies and subjectivities, then nanotechnologies have the potential to reconfigure the materiality of our being all the way

93 Vgl. Manuel Delanda zitiert in: Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 11.

94 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 28.

95 Vgl. Haraway, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: ebd., S. 33-72.

96 Nancy, Jean-Luc: *Der Eindringling. Das fremde Herz*, Berlin: Merve, 2000, S. 21.

97 Vgl. Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, und Morton, Timothy: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press, 2007.

down to the very atoms of existence, and beyond, to a point where individuality is itself undone by the specific entanglements of becoming that transcend the distinctions between bios and technics, organic and inorganic, artificial and natural, mind and body.⁹⁸

Ich verwende den Begriff »Körper« im Kontext dieser Publikation sowohl für Menschen als auch für Dinge und knüpfe den Terminus nicht an ein Bewusstsein, eine Seele, die Fähigkeit zur Selbstreflexion oder zur Intentionalität. Ein Tisch ist ein spezifischer Körper, genauso wie ein Mensch oder ein Rind Körper sind. Zwar zeichnet der Körper eines Rindes sich durch andere Eigenschaften als der menschliche Körper aus und beide weisen gravierende Differenzen im Vergleich zu einem Tisch auf, dennoch ist der Begriff »Körper« in dieser Arbeit nicht für den Menschen (und Tiere) reserviert. Ein Computer ist also genauso ein Körper wie eine Fliege, und Körper zeichnen sich dem Agentiellen Realismus und dem Neuen Materialismus zufolge durch ihre Aktivität und ihre Intra-Aktionen aus. Ein Gedanke, eine Imagination, eine Erinnerung, eine Software, ein Lied oder ein Traum hingegen sind keine Körper – obwohl auch sie sich durch eine spezifische Materialität auszeichnen.⁹⁹ Insofern als ein Gedanke ein Produkt des menschlichen Organismus darstellt, ist auch er nicht von materiellen Prozessen zu trennen – dennoch erhält er die Gestalt eines Körpers erst, wenn er eine Übersetzung durchlaufen hat und niedergeschrieben oder gedruckt wurde – als Buch oder aufgeschriebener Text. Als ausgesprochener Satz hat er zwar sehr wohl eine materielle Existenz, jedoch nicht die Gestalt eines Körpers, die sich durch eine gewisse Sichtbarkeit, Stabilität und Beständigkeit auszeichnet und meist mit Wiedererkennbarkeit verbunden ist. Körper haben eine sichtbare, materielle Gestalt (auch wenn diese nur mithilfe von Nanomikroskopen wahrgenommen werden kann), sind immer in einem Prozess des Werdens begriffen und sind weder determinierend noch beliebig formbar. In dieser wissenschaftlichen Arbeit kommt es vielmehr auf die Dekonstruktion dieser Alternative sowie

98 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 362.

99 Vgl. Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 43-46. Für Garcia, der alles als ein Ding begreift, hat jedes Ding eine materielle Dimension. Sogar das Einhorn besitzt ihm zufolge materielle Eigenschaften – als gesprochenes oder gedrucktes Wort, als filmische oder gezeichnete Repräsentation.

auf die Vermeidung einer Essenzialisierung des (menschlichen) Körpers und jeglicher Form des biologischen Determinismus an.

Von den 1970er Jahren bis 2000 waren in Bezug auf Körperdiskurse in diversen Disziplinen in Europa und den USA sozialkonstruktivistische Theorien in den Humanwissenschaften vorherrschend. Das zeigt sich etwa auch dadurch, dass in diesem Zeitraum – vor allem im Anschluss an Judith Butlers Veröffentlichung von *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) – eine intensive Diskussion über die Differenz zwischen dem biologischen Geschlecht (*sex*) und dem sozialen Geschlecht (*gender*) stattfand. Die Differenzierung eines biologischen von einem sozialen Geschlecht, welche die zweite Frauenbewegung von Wissenschaftler*innen übernommen hat, hat enorm zur Dekonstruktion essenzialistischer Körpervorstellungen beigetragen. Butlers theoretische Erörterungen entlang dieser Differenzierung haben das, was unter »Frau sein« verstanden wird, von zahlreichen biologischen Determinismen und kulturellen Normvorstellungen befreit und von einem sexuellen Begehren entkoppelt, das »natürlicherweise« auf den Mann gerichtet ist.¹⁰⁰ Den Schwerpunkt legte Butler in ihren dekonstruktivistischen, feministischen Auseinandersetzungen auf die soziale Konstruiertheit sowohl des biologischen wie auch des sozialen Geschlechts. Sie fokussierte vor allem diskursive, soziale und kulturelle Praktiken, welche das, was als biologisches Geschlecht, und das, was als soziales Geschlecht gilt, erst hervorbringen. In *Körper von Gewicht*¹⁰¹ wandte Butler sich schließlich verstärkt der »Produktion der Materialität des vergeschlechtlichten Körpers auf der Ebene von Bezeichnungspraktiken«¹⁰² zu. Sie lehnte es ab, a priori von einer Zweigeschlechtlichkeit auszugehen und damit die heteronormative Matrix zu stabilisieren. Dabei stützte sie sich auf die Annahme, dass die Materialität von Körpern erst durch den sozialen Konstruktionsprozess hervorgebracht wird, womit sie Materialität als einen Effekt sozialer Praktiken definierte.

Obwohl die Naturwissenschaftlerinnen Donna Haraway und im Anschluss an sie auch Karen Barad Butler in weiten Teilen zustimmen und ihre Auffassung von Körpern übernehmen, unterscheiden sie sich von Butler vor allem in

100 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Berlin: Suhrkamp, 1991.

101 Vgl. ebd.

102 Carmen Hammer und Immanuel Stieß in ihrer Einleitung in: Haraway, Donna: *Die Neuentdeckung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 9-33, hier S. 12.

zwei Punkten: *Zum einen interessiert sie der Prozess der Materialisierung von Materie nicht ausschließlich im Hinblick auf menschliche Körper, zum anderen gestehen sie dem biologischen Geschlecht bzw. jedem materiellen Körper eine aktive Gestaltungsrolle zu* – auch wenn sie wie Butler davon ausgehen, dass Körper keine dem Diskurs vorgängigen Entitäten darstellen. Haraway und Barad betrachten Körper wie Butler als Kristallisationen von Prozessen der Materialisierung, doch »während sich Butler in ihren Texten dem ›Gestalter des Phänomens Körpergeschlecht‹ zuwendet, versucht Haraway außerdem der ›Spielart des Körpergeschlechts‹ im Prozess des Gestaltens auf die Schliche zu kommen.«¹⁰³

Dieses Buch ist nicht der Auseinandersetzung mit Fragen der Geschlechtlichkeit, der geschlechtlichen Identität bzw. der Kritik der normativen sozialen Konstruktion von Geschlechtlichkeit gewidmet. Ich weise nur deshalb auf die Position Haraways und Barads hinsichtlich des geschlechtlichen Körpers im Unterschied zu jener Butlers hin, weil dadurch die Haltung Haraways und Barads in Bezug auf die Materialität des Körpers und die Bedeutung des Diskurses in ihren Theorien deutlich wird. *Bei aller Anerkennung der sozialen und diskursiven Konstruktion von Körpern wehren die beiden Theoretikerinnen sich dagegen, dem Diskurs eine privilegierte Rolle als dem dominanten Konstrukteur oder Gestalter von körperlichen Prozessen der Materialisierung zuzugestehen.* Vielmehr halten sie den Diskurs für *einen* Gestalter unter anderen und den Körper für *einen* Akteur im sozialen Konstruktionsprozess, dessen Materialität nicht bloß als »Effekt ausschließlich sprachlich vermittelter Praktiken erklärt werden kann«¹⁰⁴. Denn wenn »Sex nur das Material für das Inszenieren (*act*) von Gender darstellt«¹⁰⁵, dann entspricht das »der aneignenden Herrschaftslogik«¹⁰⁶, die Haraway auch in der Annahme, die Welt sei eine Ressource für die Humanisierung, erkennt. Das Körperverständnis, das Haraway und Barad in zahlreichen Veröffentlichungen entwickelt und erläutert haben, in denen sie nicht müde werden, die Verflochtenheit des menschlichen Organismus mit anderen Lebensformen und Nicht-Menschen herauszuarbeiten, stellt die konzeptuelle Basis für meine Reflexion der künstlerischen Arbeiten in dieser Publikation dar. Indem Haraway und Barad betonen, dass das soziale Geschlecht keine einfache Aneignung des biologischen Geschlechts sein kann,

103 Ebd., S. 14.

104 Ebd., S. 14.

105 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen«, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 73-98, hier S. 93.

106 Ebd., S. 93.

versuchen sie, eine dualistische Denkweise, die eine aktive Kultur einer passiven Natur gegenüberstellt, zu destabilisieren.

Haraway betrachtet sowohl die Human- als auch die Naturwissenschaften dabei als historisch spezifische Praktiken des Geschichtenerzählens.¹⁰⁷ Manche Geschichten können sich aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen, der Resultate diverser Experimente und der Zustimmung von Kolleg*innen zu Fakten stabilisieren. Wie Latour hält Haraway also Fakten für konstruiert, wobei jede Form der Herstellung von Wissen auch ein politischer Prozess ist, der von zahlreichen (ermöglichenden und einschränkenden) Instanzen der Macht gesteuert wird. Von Bedeutung ist im Kontext meiner Auseinandersetzung aber vor allem, dass Haraway auch Wissen nicht für eine ausschließlich soziale, kulturelle oder menschliche Konstruktion hält. Sie begreift das Wissensobjekt als aktiv im Prozess der Wissensbildung beteiligt. Wie die Materialisierung von Körpern ist auch die Konstruktion von Wissen für Haraway ein Prozess, in den heterogene Akteur*innen involviert sind und der somit ein Resultat eines spezifischen Zusammenspiels von Diskursen, körperlichen Prozessen, Aktanten, Sprache, Referentialität und Materialität darstellt. Damit löst Haraway den Prozess der Herstellung von Wissen von einer ausschließlichen Verankerung in einem erkennenden oder analysierenden Subjekt:

Wissen ist das Ergebnis eines Interaktionsprozesses, in den die Aktivität aller Beteiligten, einschließlich die der Wissensobjekte, eingeht. [...] Auch Wissensobjekte besitzen die Fähigkeit, Bedeutungen zu erzeugen und sind »performativ«.¹⁰⁸

*Wissen ist laut Haraway immer situiert, verkörpert und mit jeweils spezifischen epistemischen und politischen Strukturen verknüpft. In seine Herstellung sind nicht nur ein oder mehrere reflektierende Subjekte involviert, sondern auch die untersuchten und beobachteten materiell-semiotischen Akteur*innen sowie ganz spezifische Experimental- und Forschungsdispositive. Aus diesem Grund sind für Haraway in Bezug auf epistemologische Fragen nicht nur das denkende und Theorien entwickelnde Subjekt von Interesse, sondern generell wissenschaftliche Praktiken mitsamt ihren begrifflichen, materiellen und technologischen Werkzeugen, die sie in*

107 Vgl. Carmen Hammer und Immanuel Stieß in ihrer Einleitung in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 9-33, hier S. 17.

108 Ebd., S. 20.

ihrem spezifischen Zusammenspiel für einen »Apparat der körperlichen Produktion«¹⁰⁹ hält. Haraway bezieht sich auf Katie Kings Begriff des »Apparat[s] der literarischen Produktion«, auf den ich in Kapitel 2.6 noch eingehen werde, denn auch Barad knüpft mit ihrer agentuell-realistischen Philosophie an diesen Begriff an.

Körper gehen dem Diskurs nicht voraus, noch sind sie Effekte desselben. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Körper sich durch einen Bedeutungsüberschuss auszeichnen, der durch die materielle Aktivität der Körper selbst entsteht.¹¹⁰ Ich schließe mich dem Körperverständnis von Haraway an und gehe davon aus, dass *Körper (auch als Wissensobjekte) »materiell-semiotische Erzeugungsknoten«¹¹¹ darstellen, deren Grenzen sich in sozialen Interaktionen materialisieren.*

Ein Neudenken der Begriffe von Ding, Körper und Natur ist wichtig, will man auf aktuelle ökologische, soziale, politische und künstlerische Entwicklungen eingehen, welche sich mithilfe phänomenologischer und sozialkonstruktivistischer Analysemethoden nur unzureichend in den Blick nehmen lassen. Philosophische Debatten darüber, was ein Ding oder ein Objekt, was die Natur im Anthropozän und was ein Denken in Verschränkungen (von Menschen und Nicht-Menschen) bedeutet, haben vor allem ab der zweiten Jahrtausendwende stattgefunden. Die Voraussetzung dafür war »der Bruch mit zentralen Prämissen der traditionellen Wissenschaftsphilosophie«¹¹² – einschließlich des Dualismus von Subjekt und Objekt und des Paradigmas der Reifikation, das dazu führte, dass in Gegenständen zum Teil ausschließlich die vergegenständlichte, soziale Arbeit erkannt wurde.

In diesem Sinne bietet sich die Rede von Dingen offenbar an, eine als starr aufgefasste und der philosophischen Tradition der Moderne unterstellte Subjekt-Objekt-Struktur verabschieden zu können, die »den Menschen«

109 Haraway, Donna: »Situieretes Wissen«, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 73-98, hier S. 91-97. Vgl. auch Haraway, Donna: »Die Biopolitik postmoderner Körper«, ebd. S. 160-200, hier S. 170.

110 Vgl. Carmen Hammer und Immanuel Stieß in ihrer Einleitung in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 9-33, hier S. 21.

111 Haraway, Donna: »Situieretes Wissen«, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 73-98, hier S. 96.

112 Blättler, Christine/Schmieder, Falko (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 13.

(als transzendental-empirische Doublette) als über sich und die Welt verfügendes Subjekt konzipiert. Denn sind die Dinge nicht auch als dynamische Größen zu behandeln, und die an verschiedene Dingkomplexe angepassten Menschen in ihrer Rolle als Mittätige, Reagierende, dinglich vermittelten Sachabläufen Unterworfenen?¹¹³

1.6 Tanz/Theater der Dinge

In theaterwissenschaftlichen Publikationen hat sich der Oberbegriff »Theater der Dinge« für Formen des Puppen- und Figurentheaters, des Objekt-, Masken- und Marionettentheaters sowie des Materialtheaters durchgesetzt.¹¹⁴ Die Grenze zwischen dem postdramatischen Theater der Dinge und zeitgenössischen experimentellen Choreografien, in denen Dinge wie Performer*innen eingesetzt werden, ist fließend. Hans-Thies Lehmann hält einen intensivierten Umgang mit Dingen sogar für eines der wesentlichsten Charakteristika des postdramatischen Theaters. Seiner Beschreibung zufolge stehen im dramatischen Theater vor allem der Leib und der Diskurs im Vordergrund, während im postdramatischen Theater die »Wechselwirkung von menschlichem Körper und Objektwelt« thematisiert wird.¹¹⁵ Dass ich in diesem Buch experimentelle Performances und Choreografien analysiere, ist nicht auf einen Mangel an Theaterstücken zurückzuführen, die sich mit den Intra-Aktionen menschlicher und nicht-menschlicher Performer*innen auseinandersetzen, sondern schlicht darauf, dass ich mein Forschungsfeld (abgesehen von dem Projekt *Rare Earthenware*) auf zeitgenössische Choreografien und Performances eingeschränkt habe.

Formen des Puppen- und Figurentheaters unterscheiden sich von den hier diskutierten künstlerischen Arbeiten insofern, als sie meist primär das Darstellungspotenzial der Dinge erforschen, während die Dinge in den Projekten der bereits erwähnten Choreograf*innen und Medienkünstler*innen, welche nicht auf präexistierenden literarischen oder sonstigen Texten basieren, *nicht*

113 Ebd., S. 8.

114 Konstanza Kavrakova-Lorenz hat diesen Begriff für theatrale Phänomene geprägt, in denen Dingliches im Vordergrund steht. Vgl. Joss, Markus/Lehmann, Jörg (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit, 2016, S. 9 und S. 18.

115 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999, S. 384.

für etwas anderes stehen und *keine* Personifikationen darstellen. Auch im *Bunraku*¹¹⁶, einer hochentwickelten Form des Puppen- und Figurentheaters mit gesungenen Narrationen und musikalischer Begleitung, das neben *Nō* und *Kabuki* zu den bedeutendsten theatralen Traditionen Japans zählt, repräsentieren die Puppen Menschen und die Narration menschlicher Schicksale steht im Vordergrund.¹¹⁷ Das Verhältnis von Mensch und Ding wird im Puppen- und Figurentheater schon seit langer Zeit erforscht, die eingesetzten Figuren zeichnen sich allerdings meist durch ihre – wenn auch verfremdete – anthropomorphe (oder animalische) Gestalt aus. Paradoxerweise stehen Puppen oder Figuren in zeitgenössischen theatralen Inszenierungen dennoch oft für das dem Menschen andere oder das Unheimliche, sie repräsentieren das Monströse oder Verdrängte. Didier Plassard schreibt: »We may say that puppets nowadays are used to represent non-human beings, or dishumanized human beings, on the border between human and object.«¹¹⁸

Während das *Anliegen der Animation im Sinne einer Beseelung toter Materie im Puppen- und Figurentheater* zentral ist, wird in den hier analysierten Performances die (*materielle*) *Lebendigkeit oder Wirkmächtigkeit nicht-menschlicher Dinge* betont, wobei die Künstler*innen nicht von einer Beseeltheit der Dinge ausgehen oder eine solche intendieren und die Gegenstände, mit denen sie operieren, nicht unbedingt erst durch menschliche Akteur*innen belebt werden müssen. Denn in ihren Performances geht es *nicht* um »die Verlebendi-

116 Der Begriff »Bunraku« geht auf ein Puppentheater in Osaka – das *Bunrakuza* – zurück, das die Ausarbeitung und Popularisierung des Puppentheaters in Japan im späten 19. Jahrhundert vorangetrieben hat. Bunraku verbindet die dramatische Inszenierung von Puppenfiguren mit Kostümen und Musik mit einer spezifischen Form des Storytellings und gesungener Prosa. In zeitgenössischen Bunraku-Performances sieht man meist eine Person, die die Texte aller Charaktere singt bzw. rezitiert und darüber hinaus die Erzählung wiedergibt.

117 Allerdings zeichnet sich die fernöstliche Spielweise des Bunraku durch einen Bruch mit der Illusion (bzw. durch die Transparenz der Konstruktion von Illusion) aus, denn eine Puppe wird von drei Puppenspielern (*sannin-zukai*) manipuliert, welche für das Publikum sichtbar sind. Darüber hinaus findet im Bunraku eine Trennung von Puppenkörper und Sprache statt, denn der über oder neben den Puppen platzierte Sprecher/Sänger (*tayū*) ist nicht nur ein Erzähler, der den literarischen Text wiedergibt, er rezitiert bzw. singt auch alle Aussagen der diversen – von den Puppen verkörperten – Personen, wobei er versucht, jedem Charakter eine eigene Stimme zu verleihen.

118 Plassard, Didier: »Actor and Puppet on the Contemporary Stage«, in: *Maska. Performing Arts Journal/Lutka*, Bd. 31, Nr. 179-180, Herbst 2016: Theatre of Animated Forms, S. 12-18, hier S. 16.

gung eines eigentlich und für alle sichtbaren toten Materials für die Dauer des Spiels«¹¹⁹, sondern im Gegenteil um die Thematisierung einer Lebendigkeit oder Handlungsfähigkeit (*agency*) nicht-menschlicher Entitäten – gerade auch außerhalb theatraler Kontexte – sowie um die Betonung der Verstricktheit der Menschen mit Nicht-Menschen.

Bei den in diese zeitgenössischen Performances involvierten Dingen handelt es sich weder um traditionelle Requisiten, deren Funktion sich darin erschöpfen würde, die Aktionen der menschlichen Performer*innen zu ermöglichen, zu unterstreichen oder zu rahmen, noch um Kostüme oder Teile eines Bühnenbildes. Sie werden selten ihrer Funktion entsprechend eingesetzt und stellen auch nicht bloß den Hintergrund oder den Kontext für die Bewegungen von menschlichen Performer*innen dar, die im Fokus der Aufmerksamkeit stehen würden. Die in dieser Publikation analysierten choreografischen Arbeiten haben den Begriff »Choreografie« insofern auf signifikante Art und Weise erweitert, als sie die Lebendigkeit, die Performativität und die Bewegungen von Dingen und Materialien – jenseits ihres Seins als Werkzeuge für menschliche Akteur*innen – in den Vordergrund gerückt und Mensch-Ding-Assemblagen inszeniert haben. Das hat zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeit in einem Feld geführt, das traditionell die Bewegungen und Aktionen menschlicher Körper privilegiert hat und sich meist mit den Fragen auseinandersetzt, was ein oder mehrere menschliche Körper zu tun imstande sind und wie ihre Bewegungen in Zeit und Raum (des-)organisiert werden können.

In der bildenden Kunst ist im Zeitraum zwischen 2008 und 2018 interessanterweise eine gegenläufige Tendenz festzustellen – häufig lehnen bildende Künstler*innen es ab, Objekte zu produzieren, und ziehen es vor, Subjekte zu inszenieren, Situationen und performative Begegnungen her- oder Bewegungen und menschliche Körper auszustellen.¹²⁰ Während in der bildenden Kunst also derzeit eine *Abwendung von Dingen und Objekten* vorherrscht und immer mehr Choreograf*innen ihre Arbeit in Museen und Galerien präsentieren, findet in experimentellen Arbeiten *im Feld der Performing Arts* eine intensiviertere

119 Joss, Markus/Lehmann, Jörg (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit, 2016, S. 219.

120 Birgit Kulmer schreibt im Abstract ihrer 2017 eingereichten Dissertation (an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der HU Berlin) mit dem Titel *Moving Subjects. Prozessionen, Paraden, Karneval in der zeitgenössischen Kunst – Francis Alÿs, Matthew Barney, Jeremy Deller, Mierle Laderman Ukeles*: »Es zeichnet sich seit den 1990er Jahren die Tendenz ab, dass sich viele Künstler*innen verstärkt mit Subjekten statt mit Objekten beschäftigen.«

Hinwendung zu den Dingen statt – allerdings nicht zu Kunstwerken, sondern zu Alltagsgegenständen, Materialien, Maschinen und Apparaten, welche nicht als Objekte ausgestellt, sondern als Performer betrachtet werden.

Markus Joss stellte die These auf, dass im »Theater der Dinge« heute das Ereignishafte des Materials auf dem Spiel steht, sodass in Abwandlung von Marina Abramovičs Performancetitel *The Artist Is Present* im Hinblick auf das zeitgenössische »Theater der Dinge« behauptet werden könnte: »The material is present.«¹²¹ In Bezug auf die erwähnten choreografischen Arbeiten halte ich den Verweis auf die Präsenz oder das spektakuläre Erscheinen von Materie allerdings für unzureichend. Joss' Vergleich der Body-Art der 1960er und 1970er Jahre mit dem »Theater der Dinge« (in der Body-Art wurde der Körper zum Ereignis, während im »Theater der Dinge« das Material zum Ereignis wird) verstellt einen wichtigen Aspekt der besonders spannenden künstlerischen Performances, welche Dinge involvieren, insofern als die Verschiebung des Subjektverständnisses vernachlässigt wird, die mit einer Fokussierung auf den Umgang mit Material in den hier besprochenen Arbeiten stattfindet: *Die Performer*innen können sich das Material und die Dinge, mit denen sie operieren, nicht (mehr) gefügig machen.* In Bezug auf die Dinge, mit denen sie performen, ist nicht primär deren spektakuläre Präsenz von Interesse, sondern vielmehr eine gewisse Ökologie – das heißt das Erforschen der Wechselwirkungen und gegenseitigen Beeinflussungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen – welche nicht bloß im Stadium der Präsentation, sondern auch im Entwicklungsprozess der Performances – im Sinne eines Komponierens mit Nicht-Menschen – von Relevanz ist. Eine schockhaft befreiende Wirkung, wie sie oft in der Body-Art angestrebt wurde, wird hier nicht beabsichtigt. Joss zeichnet eine Entwicklungslinie von der Body-Art, als die Materialität des menschlichen Körpers erkundet und bearbeitet (das heißt bemalt, aufgeritzt, beschmiert, verletzt, angeschossen etc.) wurde, hin zu einem »Theater der Dinge«, in dem das Material den menschlichen Körper erst ins Spiel bringt und so die ambivalente Beschaffenheit des menschlichen Körpers als Material- und Spieler*innenkörper verdeutlicht. Die menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen in den hier besprochenen künstlerischen Arbeiten stellen allerdings niemanden dar und deuten insofern nicht auf die Gleichzeitigkeit der Faktizität des materiellen Körpers des*r Schauspieler(s)*in und seiner*ihrer fiktiven Rolle hin, sie weisen vielmehr darauf

121 Vgl. Joss, Markus/Lehmann, Jörg (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit, 2016, S. 194-195.

hin, dass nicht nur der Mensch, sondern auch nicht-menschliche Dinge als materiell-semiotische Körper mit gewissen Bewegungspotenzialen begriffen werden können, welche sich jenseits ihrer Darstellungsfunktion durch die Verschränkung von Materie und Bedeutung auszeichnen.

Interessanterweise werden Materialien und nicht-menschliche Dinge in theaterwissenschaftlichen Texten oft als Dinge konzeptualisiert, welche in einer Theateraufführung selbst zum Ereignis werden – noch bevor sie in symbolische oder versprachlichte Sinnzusammenhänge eintreten –, und als solche werden sie häufig mit dem Lacan'schen Realen in Verbindung gebracht.¹²² Wie ich noch zeigen werde, stellt der Agentielle Realismus jedoch die Existenz einer Materie, die kulturellen Sinnzusammenhängen und Wissenspraktiken vorausgeht, in Frage.¹²³

Historisch betrachtet stellt auch die Einbeziehung von Dingen, welche *nicht* der menschlichen Gestalt nachempfunden sind, in theatralen Inszenierungen und Performances keine Neuerung dar. Ich werde deshalb kurz exemplarisch auf die Performances von Stuart Sherman eingehen, die er von 1975 bis 1994 entwickelte und aufführte und in denen ausnahmslos das Bewegen von Alltagsgegenständen im Mittelpunkt stand. Dieser kurze Exkurs soll auch dabei helfen, im Anschluss die Differenzen und Parallelen zwischen semiotischen und agentiell-realistischen choreografischen Ansätzen, welche die Intra-Aktionen von Menschen und Dingen thematisieren, herauszuarbeiten.

1.7 Rückblende: Stuart Shermans *Spectacles*. Das Operieren mit Dingen als raumzeitliche Schrift

Stuart Sherman war ein vielseitiger Künstler (Schriftsteller, Performer, Regisseur, Filmemacher) der US-amerikanischen Neo-Avantgarde, der eine Reihe

122 Vgl. ebd., S. 194.

123 Der Agentielle Realismus stützt sich auf einen Begriff des Realismus, der sich nicht mit dem Lacan'schen Realen deckt, sondern sich von einem traditionellen Realismus-Begriff abgrenzt, der von einer Eins-zu-eins-Korrespondenz von naturwissenschaftlichem Wissen mit der Wirklichkeit ausgeht und insofern Formen des sozialen Konstruktivismus als Antirealismus versteht. Karen Barad stellt diese Dichotomisierung mit ihrer Behauptung, sowohl Realistin als auch Sozialkonstruktivistin zu sein, in Frage, denn ihr zufolge bedeutet die Feststellung, dass etwas sozial konstruiert sei, nicht, dass es nicht real ist.

von Performances hinterlassen hat, welche sich durch einen choreografischen Umgang mit Dingen auszeichnen und in denen er großen Wert auf maximale Neutralität im Hinblick auf seine eigene Präsenz als Performer legte. Von 1975 bis 1994 präsentierte er 18 sogenannte *Spectacles*¹²⁴ – Performances, in denen er nichts anderes tat, als profane Gegenstände auf ungewöhnliche Art und Weise zu benutzen, mit ihnen zu operieren, sie zu resituieren und sie immer wieder neu zu kombinieren.

Die meisten *Spectacles* beginnen so, dass Stuart mit einem Koffer erscheint, den er neben einem oder mehreren Klappischen aufstellt. In diesem Koffer befinden sich Alltagsgegenstände, die er in der Performance auf mannigfaltige Weise handhabt. Zuerst schaut Sherman meist auf eine Karteikarte – so als lese er ab, welche Ding-Manipulation¹²⁵ jetzt folgt und welche Gegenstände er dafür benötigt. Daraufhin nimmt er bestimmte Dinge aus dem Koffer und arrangiert sie auf dem Tisch. Das Lesen der Karteikarte erweckt den Eindruck, es handle sich um eine Performance, die *task-based* sei, was auf die Fluxus-Künstler*innen und die Tänzer*innen im Umfeld der Judson Church in New York verweist, die zahlreiche Performances basierend auf schriftlichen oder bildlichen »scores« entwickelt haben. Nach dem Blick auf die Karteikarte und dem Auflegen der Gegenstände rearrangiert, bewegt und verwendet Sherman die Dinge auf eine fast mechanische Art und Weise. Er performt so, als würde er bloß eine bestimmte Aufgabe ausführen, die ihm quasi von außen vorgegeben worden ist, das Außen ist jedoch paradoxerweise Stuart selbst als Choreograf der Performance.

Anfangs präsentierte Sherman diese Performances in seiner Wohnung, dann vor allem in diversen Parks in New York und in einigen Lofts in Manhattan, manche auch in kleinen New Yorker Theatern wie dem La MaMa Experimental Theatre Club. Als Antipode seines exzentrischen Zeitgenossen Andy Warhol trat er stets unauffällig gekleidet und mit ausdruckslosem Gesicht auf (obwohl seine erste Performance ironischerweise den Titel *Stuart*

124 Unter anderen etwa *Eleventh Spectacle (The Erotic)*, *Twelfth Spectacle (Language)*, *It is Against the Law to Shout »Fire« in a Crowded Theater*, *Queer Spectacle* oder *The Stations of the Cross, or The Passion of Stuart*.

125 Eine Zen-Lehrerin, die mit Sherman arbeitete, sagt im Film *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman*: »It's not that Stuart manipulates objects. It's the function of moving an object or using it in a particular way that reveals something about the object that wouldn't otherwise be seen.« Deacon, Robin: *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman* (Film, Regie und Produktion: Robin Deacon, Kamera: Christopher Hewitt, Postproduktion: Chris Cunningham), England/USA, Produktionsjahr: 2013.

Sherman Makes a Spectacle of Himself trug). Ähnlich wie die Nähmaschine und der Regenschirm in dem bekannten Zitat von Lautréamont¹²⁶, das die Surrealisten so begeisterte, begegnen einander in den *Spectacles* unzusammenhängende Dinge wie etwa eine Plastikplatte, ein Stift, ein Hut, ein Revolver, ein Kassettenrekorder, ein Monokel und eine Partytröte – allerdings nicht auf einem Sezier-, sondern auf einem Klappstisch. Shermans ungewöhnliche Ding-Choreografien hingen mit seiner Abneigung gegen die Vorstellung, dass Kunst ein individueller künstlerischer (Selbst-)Ausdruck sei, zusammen. Dass Sherman das Operieren mit banalen Alltagsgegenständen zu einer Kunstform erklärte, entsprach auch dem – für die künstlerische Avantgarde der frühen 1970er Jahre charakteristischen – Bedürfnis, die Kunst alltäglich und das Alltägliche zur Kunst zu machen.¹²⁷ In seinem Buch *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice* versucht Anthony Howell zu beschreiben, was er 1972 als Zuschauer in *Tenth Spectacle (Portraits of Places)* wahrnahm:

Portraits of Places, a work by the performance artist Stuart Sherman, is being presented in a tiny loft in downtown SoHo, New York. [...] My program tells me that I am about to witness approximately 30 vignettes of places: Amsterdam, Cairo, Coconut Grove, Copenhagen, so the list goes on through the alphabet.

126 Lautréamont war das Pseudonym des Schriftstellers Isidore Ducasse. Das vollständige Zitat, in dem sich Isidore Ducasse auf einen 16-jährigen Jungen bezieht, lautet: »Er ist schön wie die Einziehbarkeit der Raubvogelkrallen; oder auch wie die Unschlüssigkeit der Muskelbewegungen in den Wunden der Weichteile der hinteren Genicksgegend; oder vielmehr wie jene perpetuelle Rattenfalle, die von dem gefangenen Tier selbst immer von neuem gespannt, allein und unaufhörlich Nagetiere fangen kann und die sogar unter Stroh versteckt arbeitet; und vor allem wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!« Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*, Hamburg: Rowohlt, 1996, S. 223.

127 Vgl. u.a. Yolanda Hawkins: »Quotidian Performance«, in: Sherman, Stuart: *Beginningless Thought/Endless Seeing: The Works of Stuart Sherman* (später auch Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Beginningless Thought/Endless Seeing* in der 80WSE GALLERY in New York vom 21. Oktober bis zum 19. Dezember 2009), New York: The Estate of Stuart Sherman, 2001, S. 30-41, hier S. 31. Yolanda Hawkins weist darauf hin, dass Sherman das Gewöhnliche tatsächlich so manipulierte, dass es die eigene Gewöhnlichkeit transzendierte. Das Alltägliche war auch in seinen Bühnenstücken für das Theater von großer Bedeutung, was auch dadurch zum Ausdruck kommt, dass Sherman sein Theater »The Quotidian Foundation« nannte. 1992 gründete er die Zeitschrift *The Quotidian Review*, ein monatlich erscheinendes Magazin, das den neuen visuellen und schriftlichen künstlerischen Arbeiten Shermans sowie seinen Texten gewidmet war.

A little man, casually dressed, comes onto the stage, chooses various items from the heaps, sets up a camper's table, touches something, scrubs this with that, holds both in front of his nose, puts away his table, exchanges the objects for fresh ones, glances at a list [...] – opens an umbrella, sticks a plastic rose through a hole in the umbrella, answers the telephone, searches in his pockets, throws away the telephone and the rose, picks up another object, spins it, blows on it, unties a package, allows some rubber balls to roll out on the floor, places patent leather shoes under the legs of the newly erected table, turns on a tape, turns off a tape, dismantles everything, runs a film, does something else, does something else.

At the end of the performance I am nonplussed. I have never seen so much happening in so short a time. But I am unsure of what I have seen. I can't say I recognized any of the places from the events which took place. Anyway, I go to a nearby bar to mull over what I remember. I have to make a phone call. I go to the phone, put down my drink on the ledge, pick up the phone, put it down while I unzip my jacket, search for my address book, my dime, my specs, pick up the phone, insert the dime, dial, pick up my drink. And there I am, perceiving myself doing this, coping with the myriad procedures of living. Could these actions in a phone booth be my vignette of New York?¹²⁸

Howell begann nach Stuarts Performance, sich der Choreografie des Alltäglichen als einer unaufhörlichen Ding-Choreografie bewusst zu werden und wahrzunehmen, wie die Dinge, die ihn umgeben und die er gebraucht, ihn in ganz bestimmte Bewegungsabläufe und Handlungen verstricken.

Darüber hinaus erlangte die signifikante Verschiebung im künstlerischen Umgang mit Dingen, die sich bereits im Dadaismus und im Surrealismus abzeichnete, in den *Spectacles* eine konzeptuelle und choreografische Form. Im Vergleich zu repräsentationalistischen, formalistischen und dekorativen Ansätzen in Bezug auf die Involvierung von Dingen lud Sherman nicht die Dinge oder Gesten selbst mit Bedeutungen auf, sondern vielmehr die Relationen zwischen ihnen und ihre – stets in Bewegung befindlichen – Verknüpfungen. Die Zuschauer*innen sind in den *Spectacles* mit Bedeutungsketten konfrontiert, die sich dadurch auszeichnen, nicht dekodierbar zu sein. Ihre produktiven Fehlinterpretationen bzw. ihre Weigerung, das Gesehene zu interpre-

128 Howell, Anthony: *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*, London und New York: Routledge, 1999, S. 75.

tieren, sind Teil der Performance und ganz im Sinne der Absicht Shermans, seine Intentionen und seine auktoriale Präsenz in den Hintergrund zu stellen. Aus der Perspektive der Zuschauer*innen ähnelt die Rezeption von Shermans hermetischen Ding-Manipulationen dem Akt des Lesens, denn die abstrakten und zugleich absolut konkreten Bedeutungsketten, die er durch die Handhabung der Dinge und ihre Positionierungen kreiert, fordern die Zuschauer*innen dazu auf, diese zu dechiffrieren. Die immer wieder anders kombinierten und manipulierten Dinge, aber auch Shermans Gesten, Blicke und Bewegungen werden wie die Wörter einer unbekanntens Sprache eingesetzt, mithilfe derer Sherman schreibt oder spricht, und es ist diese Ding-Sprache, mithilfe derer Sherman an den Rand der Schrift oder den Abgrund des Entschlüsselbaren rührt. All das geschieht mit größter Selbstverständlichkeit – sachlich, nüchtern und ohne Pathos. Das, was Sherman mit den nicht-sprachlichen Buchstaben schreibt, ist so etwas wie ein Pfeil, der ins Leere weist, auf einen Ort, an dem das Pluriversum der Zeichenrelationen mit der Absenz eines transzendentalen Signifikats koinzidiert und das Subjekt ein-/ausklammert.

Die *Spectacles* zeichnen sich insofern durch einen dekonstruktiven choreografischen Ansatz aus, als sie Resultate »eines Spiels differenzieller Verweisungen« darstellen.¹²⁹ Jedes Bedeutungskonstrukt, das Sherman mittels der Dinge und seines Körpers kreiert, wird mit der nächsten Handbewegung wieder aufgelöst. Bérénice Reynaud interpretierte Shermans *Spectacles* 1979 in dekonstruktiver Weise folgendermaßen:

The purpose of Sherman's ritual is the constitution of an idiosyncratic meta-language that enables the subject to speak, and within which the articulated word serves the function of a quotation: a piece broken off from an earlier language which establishes the truth of the new order.¹³⁰

In Reynauds Analyse findet man sowohl die Gleichsetzung der Performance mit einer Metasprache als auch *die Konstruktion einer Analogie der Bewegung der Dinge mit Wörtern, welche wiederum als Zitate definiert werden*, weil sie immer schon einer Sprache entstammen, die bereits vor dem sprechenden Subjekt da war und insofern nicht einfach auf das Individuum des Künstlers zurückgeführt werden kann. Sowohl Shermans *Spectacles* als auch Derridas Texte

129 Engelmann, Peter: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Jacques Derrida. Die différance. Ausgewählte Texte*, Stuttgart: Reclam, 2004, S. 7-30, hier S. 18.

130 Reynaud, Bérénice: »Stuart Sherman: Object Ritual«, in: *October* (Cambridge, MA), Nr. 8, 1979, S. 72.

verdeutlichen eine in den 1960er und 1970er Jahren (in der Theorie und der künstlerischen Praxis) zu beobachtende Tendenz, materielle Dinge als leere Signifikanten zu betrachten, deren Bedeutung primär in der Vielzahl subjektiver Interpretationen, Wahrnehmungen, Lesarten und Zuschreibungen besteht. In diesen Arbeiten werden oft einerseits die Vielzahl an Signifikanten wie der Verlust des Signifikats in der Ära der mechanischen Reproduzierbarkeit der Dinge betont.

Roland Barthes schreibt in *Die Lust am Text*, dass es auf der Bühne des Textes keine Rampe gebe, »hinter dem Text kein Aktivum (der Schriftsteller) und vor ihm kein Passivum (der Leser); kein Subjekt und kein Objekt.¹³¹ Barthes' Unterscheidung von Lust und Wollust aufgreifend, können Shermans *Spectacles* als Manifestationen der Wollust betrachtet werden. Die Wollust versetzt laut Barthes »in einen Zustand des Sich-verlierens«, sie ist ein Zustand, der »Unbehagen erregt (vielleicht bis hin zu einer gewissen Langeweile)« und der »die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt«¹³². Während die Lust, so Barthes, mit der Beständigkeit des Ich verknüpft ist, hat die Wollust mit dem Verlust desselben zu tun.

In dem Buch *Der Sex-Appeal des Anorganischen*¹³³ entwickelt der italienische Philosoph Mario Perniola eine ähnliche These, wenn er schreibt, dass der Mensch ein Ding ist – nicht im Sinne eines Passiv-Seins, sondern vielmehr im Sinne einer leidenschaftlichen Hingabe an das Neutrale, Anorganische, Dysfunktionale und Unpersönliche. Das Anorganische wird auch bei Perniola oft mit dem (philosophischen) Text assoziiert und auch sein Text evoziert eine gewisse Erotik des Lesens, welche mit einer totalen Hingabe an ein künstliches, dem Subjekt äußerliches Phänomen verbunden ist. Das Ziel bestünde der Theorie Perniolas entsprechend quasi darin, *auch einen selbst zu einem Phänomen zu machen, das einem gewissermaßen äußerlich ist*. Es geht auch für ihn um eine Hingabe, die mit einer gewissen Dynamik des Verschwindens oder

131 Barthes, Roland: *Die Lust am Text* (übersetzt von Traugott König), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 25.

132 Ebd., S. 22.

133 Der Titel ist ein Zitat von Walter Benjamin. Vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Band V/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 51, sowie Perniola, Mario: *Der Sex-Appeal des Anorganischen* (übersetzt von Nicole Finsinger), Wien/Berlin: Turia + Kant, 1999, S. 10-11, S. 46 und S. 48.

Äußerlich-Werdens (Perniola schreibt über die Empfindung des eigenen und anderer Körper als Kleidung¹³⁴) des Subjekts zusammenhängt. Perniola imaginiert den Menschen als ein Ding, das fühlt – emanzipiert vom Sein eines Individuums, das mit der Konstruktion seiner eigenen Biografie, einer subjektiven Narration und seinen Intentionen und Intrigen beschäftigt ist.¹³⁵ Er ist fasziniert von einer Entsubjektivierung oder einem Anorganisch-Werden (und denkt dabei nicht nur an das von Deleuze und Guattari entworfene Konzept des organlosen Körpers, sondern an körperlose Organe). Seine Vision ist die Bewegung einer Depersonalisierung, die es ermöglichen soll, eine gewisse Horizontalität im Sinne einer Hierarchielosigkeit in den Blick zu nehmen – eine neutrale Sexualität, die in der »unbedingten Anerkennung des unbegrenzten, vom Verschwinden des Subjekts geöffneten Raumes besteht«¹³⁶.

Die Anliegen, die der Entwicklung des *Modern Dance* zugrunde lagen, waren Perniolas Vision entgegengesetzt: Sie bestanden in der Aufwertung des körperlichen Ausdrucks und in einem Verständnis von Körper und Bewegung im Sinne einer Sprache der Seele. Choreografie wurde als die Übersetzung einer persönlichen, emotionalen Erfahrung in Bewegungen verstanden und sollte zugleich universale Aussagekraft haben. Damit verknüpft war der Wunsch, sich von allen Repressionen zu befreien und zu einer natürlichen Ausdrucksform zu gelangen. Der Körper bzw. dessen Bewegungen sollten dem Selbst individuellen Ausdruck verleihen und so das Innere nach außen kehren. Bei Perniola und Sherman wird das Äußere quasi nach innen gestülpt, was zu einer Art neutralen Ästhetik führt. Eine solche hat laut Perniola als Erster und am besten Edgar Allan Poe theoretisiert. Er war der Meinung, dass eine neutrale Ästhetik auf der Erfahrung des Horrors angesichts unserer subjektiven Identität basiert.¹³⁷ Diese Erfahrung, so dachte er, führe in die Dimension des Grotesken – einen Bereich, in dem der Unterschied zwischen Menschen und Dingen, dem Organischen und dem Anorganischen, dem Lebendigen und dem Nicht-Lebendigen aufhört zu existieren. Perniola plädiert dementsprechend für eine neutrale Sexualität, die nichts mehr mit dem Göttlichen (bzw. Spirituellen) oder dem Animalischen zu tun hätte, welche er als die beiden Pole einer vertikalen Achse betrachtet.¹³⁸ Die neutrale

134 Vgl. ebd., S. 46.

135 Vgl. ebd., S. 12.

136 Ebd., S. 62.

137 Vgl. ebd., S. 77.

138 Vgl. ebd., S. 4.

Sexualität, die Perniola vorschwebt, entfaltet sich in der Horizontalität einer »künstlichen Welt der empfindenden Dinge«¹³⁹, einer Welt, in der Körperteile nicht mehr im Besitz einer bestimmten Person sind, sondern Erweiterungen der Körperteile anderer darstellen.

Yolanda Hawkins schrieb über Stuarts *Spectacles*: »Props became surrogate performers and performers sometimes became surrogate props.«¹⁴⁰ Perniolas Vorschlag einer neutralen Sexualität liegt das Bedürfnis nach einer Entfunktionalisierung des gesamten (menschlichen) Körpers zugrunde.¹⁴¹ Bei Sherman steht sowohl eine Entfunktionalisierung des menschlichen Körpers wie auch der nicht-menschlichen Dinge im Vordergrund, mit denen Ersterer operiert. Shermans choreografische Methode der Involvierung von Gegenständen rückt Prozesse der Bedeutungskonstitution und dekonstruktivistische Fragestellungen in den Vordergrund und war ein Versuch, das Alltägliche zur Kunst zu machen. Nach der zweiten Jahrtausendwende, so meine These, lässt sich unter experimentellen Choreograf*innen, welche die Aufmerksamkeit auf nicht-menschliche Körper lenken, eine Verschiebung der Anliegen und Forschungsinteressen beobachten. In den Sozialwissenschaften vollzieht sich in den späten 1980er und in den 1990er Jahren mit dem Aufkommen der Akteur-Netzwerk-Theorie eine richtungsweisende Veränderung in Bezug auf den Stellenwert und die Form der Konzeptualisierung nicht-menschlicher Dinge.

139 Ebd., S. 62.

140 Hawkins, Yolanda: »Quotidian Performance«, in: Sherman, Stuart: *Beginningless Thought/Endless Seeing: The Works of Stuart Sherman*, New York: The Estate of Stuart Sherman, 2001, S. 30-41, hier S. 31.

141 Vgl. Perniola, Mario: *Der Sex-Appeal des Anorganischen* (übersetzt von Nicole Finsinger), Wien/Berlin: Turia + Kant, 1999, S. 47-48.

2. Theoretische Grundlagen: Bruno Latour, die Akteur-Netzwerk-Theorie und der Agentielle Realismus Karen Barads

2.1 Die Zweiteilung der Welt: Das undurchführbare Projekt der Moderne

Im Jahr 1990 veröffentlichte der in Paris lebende Wissenschafts- und Sozialtheoretiker Bruno Latour den Essay »Nous n'avons jamais été modernes«¹, der heute den meistgelesenen Text seiner zahlreichen Publikationen darstellt. In diesem Text kritisiert Latour, der Philosophie, Anthropologie und Biblexegese studiert hat, die humanistische Prämisse der Moderne², der ihm zufolge eine konstitutive Asymmetrie zugrunde liegt: Man versprach sich unbegrenzten Fortschritt durch die säuberliche Reinigung des Menschlichen von allem Nicht-Menschlichen und vice versa. Latour zufolge entsprach die eindeutige Abgrenzung der Menschen von nicht-menschlichen Entitäten (Dingen, Natur, Artefakten, Tieren und einem »gesperrten Gott«) und ihre dichotomische Gegenüberstellung auch der von den Modernen mit großen Bemühungen vorgenommenen eindeutigen Trennlinie, die zwischen Natur und Gesellschaft/Kul-

1 Der Essay erschien 1995 erstmals in einer deutschen Übersetzung. Ich beziehe mich hier auf die Neuauflage aus dem Jahr 2008. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

2 Latour definiert die Moderne nicht als eine zeitlich abgrenzbare Periode. Er bezeichnet den englischen Rationalismus um 1650 allerdings als eine »exemplarische Situation« zu Beginn der Moderne. Vgl. ebd., S. 24. Der Begriff »modern« bedeutet in den Texten Latours »eine Form des Verlaufs der Zeit; es handelt sich um eine bestimmte Interpretation eines Ensembles von Situationen.« Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 293. Während der modernistische Zeitpfeil die maximale Trennung von Subjektivität und Objektivität anpeilt, zeigt der nicht moderne Zeitpfeil auf immer kompliziertere Verwicklungen.

tur sowie zwischen Politik und Wissenschaft gezogen werden sollte. Während es immer mehr Mischwesen und Hybride (die Latour auch Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte nennt) gegeben habe, wurde deren Existenz von den Modernen ausgeblendet. Ein Humanismus, der auf die dichotomische Abgrenzung des Menschen von Objekten gründet, welche als Gegenstand der Epistemologie betrachtet werden, kann Latour zufolge allerdings nicht in der Lage sein, das Handeln von Menschen und nicht-menschlichen Entitäten nachzuvollziehen – heute genauso wenig wie damals.³

Diese reduktionistische humanistische Tendenz erkennt er bereits bei René Descartes, der sich den Menschen als einen körperlosen Geist vorstellte, welcher nur durch den Blick mit der Außenwelt verbunden war.⁴ Im Empirismus ging man, so Latour, immer noch von einer Außenwelt aus, die einem menschlichen Geist – jetzt »bombardiert von einer auf bedeutungslose Reize reduzierten Welt«⁵ – gegenüberstand. Die Empiristen betrauten den Geist dann mit der Aufgabe, aus unzusammenhängenden Sinnespartikeln Geschichten und Gestalten zu formen. In der Moderne hörte man zwar in den wissenschaftlichen Laboratorien erstmals auf nicht-menschliche Wesen, gleichzeitig wurden sie aber in einen Bereich der Objektivität abgeschoben, der mit Fragen in Bezug auf Gesellschaft und Politik nichts zu tun haben sollte. Die Objektivität der Wissenschaft wurde auch deshalb postuliert, weil sich durch die Berufung auf eine universelle, ewig gültigen Gesetzen folgende Natur die jeweilige Politik in Bezug auf erstrebenswerte Handlungsweisen rechtfertigen ließ.⁶

Anhand der Kontroversen zwischen dem Wissenschaftler Robert Boyle (1627-1691), der heute gemeinhin als erster moderner Chemiker anerkannt ist, und dem Mathematiker, Staatstheoretiker und politischen Philosophen Thomas Hobbes (1588-1679), der heute als Begründer des aufgeklärten Absolutismus gilt und ein mechanistisches Weltbild propagierte, veranschaulicht Latour, welche Schwierigkeiten die angestrebte binäre Einteilung der Realität in zwei Kategorien (Natur – Kultur) bereitete, während zeitgleich mithilfe

3 Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 181.

4 Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 11.

5 Ebd., S. 12.

6 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 139: »Die Tatsachen von den Werten zu trennen, ohne dass es je gelänge, ist das einzige Mittel, die Macht der Natur über das, was sein ›soll‹, aufrechtzuerhalten; darin liegt die Stärke der ›Tatsachen‹, nichts als die Tatsachen.«

bestimmter Dinge und Apparaturen (vor allem in den von Hobbes verachteten Laboren, in denen erstmals empirische und experimentelle Wissenschaft praktiziert wurde) zahlreiche nicht-menschliche Entitäten fabriziert und mobilisiert werden konnten, von deren Existenz man bislang nichts gewusst hatte.

Wir sehen hier, wie unter der Feder Boyles ein neuer – durch die neue Verfassung anerkannter – Akteur die Szene betritt: träge Körper, unfähig zu Willen und Vorurteil, aber fähig zu zeigen, zu signieren, zu schreiben und zu kritzeln, und zwar auf Laboratoriumsinstrumente vor glaubwürdigen Zeugen. Diese nicht-menschlichen Wesen, die keine Seele haben, denen man jedoch einen Sinn zuspricht, sind sogar zuverlässiger als die gemeinen Sterblichen, denen man zwar einen Willen zuspricht, die aber unfähig sind, Phänomene auf zuverlässige Art und Weise anzuzeigen. Nach der [modernen] Verfassung ist es im Zweifelsfall sogar besser, wenn die Menschen nicht-menschliche Wesen anrufen. Diese werden mit ihren neuen semiotischen Fähigkeiten zu einer neuen Form von Text beitragen, dem Bericht der Experimentalphysik.⁷

Die Modernen waren stolz darauf, sich von jeglichem religiösen Irrglauben emanzipiert zu haben, und beriefen sich nur noch auf die materielle Kausalität der nicht-menschlichen Wesen, die, so Latour, »von ihnen selbst in der künstlichen Abgeschlossenheit des Labors erfunden wurde«⁸. Dass Naturmechanismen fein säuberlich von Leidenschaften, Interessen und der Unwissenheit des Menschen getrennt werden müssen, war charakteristisch für das, was Latour die »erste Aufklärung«⁹ nennt. Hobbes' Leviathan sollte die Menschen repräsentieren, seine Stimme sollte für sie alle sprechen – genauso wie die Wissenschaft die Masse der Nicht-Menschen vertreten und für diese sprechen sollte.

Die Finsternis der früheren Zeiten, wo soziale Bedürfnisse und Naturwirklichkeit, Bedeutungen und Mechanismen, Zeichen und Dinge unberechtigtweise vermengt worden waren, machte einer leuchtenden Morgenröte Platz, in der endlich klar zu trennen war zwischen der materiellen Kausalität und der menschlichen Phantasie. Die Naturwissenschaften definierten

7 Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 35.

8 Ebd., S. 50.

9 Ebd., S. 50.

nun, was die Natur war, und jede neu entstehende wissenschaftliche Disziplin wurde als eine totale Revolution erlebt, mit der man sich endlich von der vorwissenschaftlichen Vergangenheit, vom *Ancien Régime* losriss.¹⁰

Als »zweite Aufklärung«¹¹ bezeichnet Latour die Konvention, die sich innerhalb der neuen Disziplin der Sozialwissenschaften im 19. Jahrhundert etablierte und vorsah, dass Ideologien vollkommen von der objektiven wissenschaftlichen Erkenntnis zu trennen seien. Die Anstrengung bestand hier darin, die Dinge sorgfältig von den ökonomischen Prinzipien, dem Unbewussten, der Sprache und den Symbolen zu unterscheiden.

Warum behauptet Latour, dass wir nie modern gewesen seien? Weil er der Meinung ist, dass die von den Modernen angestrebte Trennung der Repräsentation der Dinge (durch die Vermittlung des Labors und die Wissenschaft) von der Repräsentation der Bürger (durch die Vermittlung des Gesellschaftsvertrags und die Politik)¹² mit einer Realität koinzidierte, in der Natur und Kultur permanent vermischt waren. Für Latour sind Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte immer zugleich real, diskursiv und sozial.¹³ Genau das ist es, was die Modernen unter allen Umständen verleugneten, indem sie die unaufhörliche Vermittlungsarbeit zwischen den beiden Lagern (Natur – Kultur) ausblendeten und die Übersetzungspraxis, die zwischen diesen Polen stattfand und die in diesem Kapitel noch ausführlich dargestellt werden wird, vernachlässigten. Insofern ist die Feststellung, dass Dinge zugleich real, diskursiv und sozial seien, radikal anti-modern. Da die Verstrickung des Realen, des Diskursiven und des Sozialen aber bereits angesichts der Praktiken der Modernen offensichtlich sei, wären selbst die Modernen nie wirklich modern gewesen, so die Argumentation Latours, die darauf hinausläuft, dass die Modernen etwas anderes lebten als das, was sie postulierten.¹⁴ Während Natur-Kultur-Hybride sich ausbreiteten, hielten die Modernen an der Idee einer transzendenten Natur und einer völlig immanenten (also ausschließlich von Menschen konstruierten) Gesellschaft und Kultur fest. Dennoch hielten sie die Natur für mobilisierbar und

10 Ebd., S. 50.

11 Ebd., S. 50.

12 Ebd., S. 40.

13 Vgl. ebd., S. 87.

14 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 239: »Das Adjektiv modern beschreibt keine zunehmende Distanz zwischen Gesellschaft und Technik oder gar ihre Entfremdung, sondern eine tiefere Intimität, ein engmaschigeres Netz zwischen beiden.« (Hervorh. im Original.)

die Gesellschaft auch irgendwie für transzendent. Außerdem gab es keinen Gott mehr. Aber in der abgeschiedenen Intimität des Privaten wandten sich die Menschen im Herzen dennoch an denselben. In diese Widersprüche verstrickt, wollten die Modernen Latour zufolge endgültig mit der Vergangenheit brechen und das Soziale (den Bereich des Menschen), von der Natur (dem Ort der Nicht-Menschen) trennen:

Solange die Gegensätze gleichzeitig präsent und undenkbar bleiben und die Vermittlungsarbeit die Hybriden vervielfacht, ermöglichen diese drei Ideen die Kapitalisierung in großem Maßstab. Die Modernen führen den Erfolg einer solchen Expansion darauf zurück, dass sie Natur und Gesellschaft sorgfältig getrennt haben (und Gott ausgeklammert), während sie es dahin nur brachten, weil sie sehr viel größere Massen von Menschen und nicht-menschlichen Wesen mischten, ohne irgend etwas auszuklammern und sich irgendeine Kombination zu untersagen.¹⁵

Was hat das alles mit zeitgenössischer Choreografie zu tun? Vielleicht ziemlich viel. Wenn man sich mit den Texten auseinandersetzt, die Latour in den Jahren vor und nach der Veröffentlichung von *Wir sind nie modern gewesen* verfasst hat, und nachvollzieht, wie er in diesen Texten versucht hat, das moderne Paradoxon zu umgehen und die gesellschaftliche Rolle und Bedeutung der Nicht-Menschen wahr- und ernst zu nehmen, dann entdeckt man zahlreiche Parallelen zwischen seinen Überlegungen und den Anliegen einiger zeitgenössischer Choreograf*innen, die zwischen 2008 und 2018 versucht haben, nicht-menschliche Körper als Akteure/Performer in künstlerische Performances miteinzubeziehen. Bereits in den späten 1980er Jahren (also schon vor der Publikation seines vielbeachteten Essays über die nicht allzu moderne Moderne) entwickelte Latour gemeinsam mit John Law und Michel Callon die *Akteur-Netzwerk-Theorie*. Diese unterwandert die dichotomische Abgrenzung von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen und stellt ein Modell zur Untersuchung materiell-semiotischer Relationen dar, um die es in den hier analysierten künstlerischen Choreografien geht.

Zunächst aber noch ein paar Worte über Latours Kritik der Moderne, die seinen Standpunkt in Bezug auf nicht-menschliche Entitäten und seinen

15 Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 57-58.

Vorschlag, diese als Teil des »Kollektivs«¹⁶ – nämlich als Vermittler und Vermittelte, als Übersetzer und Übersetzte – wahrzunehmen, nachvollziehbarer macht. Latour erwähnt drei philosophische Strategien, die hinsichtlich der Stellung der Nicht-Menschen und in Bezug auf die moderne Zweiteilung der Realität entworfen worden sind. Die erste bestand darin, aus der modernen Unterscheidung (Natur – Kultur) eine absolute und kanonische Trennung zu machen, die später als eine kopernikanische Wende bezeichnet worden ist.¹⁷ Das wäre die Position von Immanuel Kant, der unzugängliche Dinge an sich (Natur) den transzendentalen Subjekten (Menschen unter sich) gegenüberstellte, die mittels universaler und a priori existierender Kategorien (dem Engagement der Vernunft) die Wirklichkeit erkannten. Während so sowohl das Subjekt als auch das Objekt von der (empirischen) Lebenswelt entrückt worden waren, gestand Kant zugleich ein, dass Erkenntnis nur mittels der Erscheinungen oder Anschauungen möglich sei, die sich zwischen den beiden distanzierten Polen bildeten und letztlich vom Subjekt über den Gegenstand gestülpt wurden¹⁸, denn der Geist hatte mit den Kategorien a priori alles un-

-
- 16 Latour verwendet den Begriff »Kollektiv« anstatt des Begriffs »Gesellschaft«. Ihm zufolge gibt es keine bereits gegebene Einheit, sondern ein Verfahren, um Assoziationen zu kreieren und Entitäten zu (ver-)sammeln. Das »Kollektiv« umfasst außerdem nicht nur menschliche Subjekte, sondern Assoziierungen von Menschen und nicht-menschlichen Wesen. Latours Sozialtheorie ist auch als ein Gegenkonzept zu Émile Durkheims Sozialtheorie zu verstehen. Während Durkheim davon ausgeht, dass das Soziale eine ursprüngliche Gegebenheit darstellt und eine soziale Struktur quasi unabhängig von den sie hervorbringenden Akteur*innen existiert oder jedem individuellen Handeln vorausgeht und von oben auf die Menschen einwirkt, lehnt Latour es ab, sich auf ein angeblich präexistierendes und über alle Erklärungen erhabenes »Soziales« zu beziehen, um etwa wissenschaftliche, politische oder ökonomische Entwicklungen zu erklären. Vgl. zum Beispiel Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 110.
- 17 Dieser Begriff ist insofern verwirrend, als unter der kopernikanischen Wende/Revolution zunächst der Übergang von einem geozentrischen zu einem heliozentrischen Weltbild verstanden wurde. Später bezeichnete man Kants Thesen über die Metaphysik in der *Kritik der reinen Vernunft* als eine kopernikanische Wende in der Philosophie. Bei Kant ging es jedoch *nicht* um eine Dezentrierung des Subjekts – so wie sie Nikolaus Kopernikus in seiner Kosmologie vorgenommen hatte.
- 18 Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 77. Thematisiert wird dieses Verhältnis auch in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*: »Was Gegenstände betrifft, sofern sie bloß durch Vernunft und zwar notwendig gedacht, die aber (so wenigstens, wie die Vernunft sie denkt) gar nicht in der Erfahrung gegeben werden kön-

ter Kontrolle. Er entnahm, so schreibt Latour über Kants Geist, »alles, was er zur Bildung von Gestalten und Geschichten braucht, *sich selbst*«¹⁹.

Die Ansichten der Semiotiker*innen und der Semiolog*innen betrachtet Latour als eine Position der Mitte.²⁰ Das Problem im Hinblick auf semiotische Theorien wie etwa diejenigen Barthes', die im letzten Kapitel skizziert wurden, bestehe vor allem darin, dass sie ganz auf den Diskurs beschränkt blieben. Die Autonomisierung des Sprachlichen führe, so Latour, dazu, dass die Sprechenden nur noch von Bedeutungseffekten hervorgebrachte Fiktionen darstellen und die Dinge, über die man spricht, bloß als Realitätseffekte existieren, die »auf der Oberfläche der Schrift dahingleiten«²¹. Dennoch sei die Semiotik »eine ausgezeichnete Werkzeugkiste, um die Vermittlungen der Sprache zu verfolgen«²².

Die dritte Position basiere auf der Unterscheidung von Sein und Seiendem, mit der es Heidegger gelungen sei, Quasi-Objekte zu beschreiben, die weder Natur noch Gesellschaft oder Subjekte seien. Allerdings werden dann, so kritisiert Latour, die Bereiche von Heidegger doch wieder voneinander abgetrennt und mit Wertungen versehen: Die Technik ist reines Gestell, reine instrumentelle Beherrschung, die Wissenschaft suspekt, weil sie auf das gefährliche Gestell angewiesen ist, das Sein kann nicht im gewöhnlichen Seienden liegen und die Wurzel aller Probleme ist die Seinsvergessenheit.²³

Die drei genannten Strategien, so präzisiert Latour, *basieren zuerst auf Naturalisierung und Soziologisierung, dann auf Diskursivierung und schließlich auf dem Verweis auf die Seinsvergessenheit*.²⁴ Wie lautet nun Latours Vorschlag für eine Theorie, die es erlauben würde, die Aktivität der Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte sowie deren Geschichtlichkeit in den Blick zu nehmen? Latour plä-

nen, so werden die Versuche sie zu denken (denn denken müssen sie sich doch lassen), hernach einen herrlichen Proberstein desjenigen abgeben, was wir als die veränderte Methode der Denkungsart annehmen, dass wir nämlich von den Dingen nur das a priori erkennen, was wir selbst in sie legen.« Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900 ff., AAIII,1 1-13/Vorrede zur zweiten Auflage 1787, B xv–xviii, Faksimile.

19 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 12.

20 Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 84.

21 Ebd., S. 85-86.

22 Ebd., S. 87.

23 Vgl. ebd., S. 88-90.

24 Vgl. ebd., S. 90.

diert dafür, die Früchte der drei zuvor genannten philosophischen Strategien zusammenzuführen und ihrem Reduktionismus entgegenzuwirken, indem man die Netzwerke der Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte nachzeichnet²⁵, in denen das Soziale als Spur der Assoziationen heterogener Elemente immer wieder neu hervorgebracht wird. Der soziale Zusammenhalt wird, so denkt Latour, oftmals gerade aufgrund einer Vielzahl von verfügbaren Dingen garantiert, mitunter solchen, die in (wissenschaftlichen) Laboratorien hergestellt worden sind.

2.2 Empirische Metaphysik oder: Wer/was ist ein*e Akteur*in/ein Aktant?

Von den Quasi-Objekten oder Quasi-Subjekten werden wir einfach sagen, dass sie Netze bilden oder bahnen. Sie sind real, sehr real, und wir Menschen haben sie nicht gemacht. Aber sie sind kollektiv, denn sie verbinden uns miteinander, weil sie durch unsere Hände gehen und gerade durch ihre Zirkulation unseren sozialen Zusammenhang definieren. Dennoch sind sie diskursiv, erzählt, historisch, leidenschaftlich und von Aktanten mit autonomen Formen bevölkert. Sie sind instabil und riskant, existentiell und nie seinsvergessen.²⁶

Diese konkreten und materiellen Dinge, die nicht bloß Metaphern oder Signifikanten sind und dennoch in Diskursen herumschwirren, die sie transformieren und von denen sie transformiert werden, stehen nicht für bestimmte Fähigkeiten oder Ansichten der Menschen. Sie sind vielmehr *Aktanten*²⁷, die

25 Vgl. ebd., S. 90.

26 Ebd., S. 119.

27 Der Fachbegriff »Aktant« stammt aus der strukturellen Semiotik bzw. Narratologie von Algirdas Julien Greimas (1979), wo er den Begriff Person oder *dramatis persona* ersetzt und für Tiere, Dinge oder Konzepte steht. Da das Wort »Agent« im Fall von Nicht-Menschen ungewöhnlich ist, hält Latour den Begriff »Aktant« für geeigneter, um Entitäten zu beschreiben, die in einem gewissen Plot agieren. Ein »Aktant« verändert einen anderen in einem Versuch. Seine Kompetenz leitet sich von seinen Performanzen ab. Vgl. Bellinger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 33 und S. 488, und Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 115, sowie Greimas, Algirdas Julien/Courtés, Joseph: *Semiotics and Language: an Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.

ganz bestimmte Effekte auf andere Akteur*innen und *Aktanten* haben und in spezifischen Netzwerken mit anderen Dingen und Menschen ganz bestimmte Handlungen ermöglichen (und andere verunmöglichen). Im Vergleich zu einem *Aktanten* ist ein*e Akteur*in »ein Aktant, der mit einem Charakter ausgestattet ist (normalerweise anthropomorph)«²⁸. *Aktanten sind weder Subjekte noch Objekte, sondern vermittelnde und übersetzende sowie vermittelte und übersetzte Hybride, manchmal menschlich, manchmal nicht-menschlich, meist jedoch eine Assoziation von beiden.*

Wenn etwa ein Text am Laptop verfasst wird, dann ist nicht nur das denkende und schreibende Subjekt ein*e Akteur*in, der*die handelt, sondern das gesamte Gefüge (Mensch und Laptop). Denn der Laptop verändert zum Beispiel die Geschwindigkeit des Schreibens enorm und ermöglicht es, Textpassagen zu kopieren und an anderen Stellen einzufügen. Deshalb bringt der Laptop andere Texte mit-hervor, wie wenn der*die Schreibende ein »Kollektiv« mit einem Blatt Papier und einem Bleistift bilden würde. In einem Restaurant ist der*die Koch*Köchin nicht der*die einzige Akteur*in, der*die in den Akt des Zubereitens eines Schweinebratens involviert ist. Die Zutaten sowie der Ofen und das ihm zur Verfügung stehende Messer sind ebenso *Aktanten* wie das permanent läutende Mobiltelefon, aufgrund dessen der Braten zu lange im Ofen gelassen wird. Ebenso ist die Supermarktkette ein *Aktant*, welche die Preise für Schweinefleisch erhöht hat, genauso wie der*die Politiker*in, der*die eine derartige Anhebung der Preise gefordert hat. In einer Tanzperformance sind demzufolge nicht nur die sich mehr oder weniger bewegenden anwesenden oder in ihrer Absenz präsenten menschlichen Performer*innen Akteur*innen, sondern auch die Dinge, Räume, Klänge, Projektionen, Tiere und Technologien, mit denen sie ein Gefüge bilden. Außerdem ist die Subvention ein *Aktant*, die eine solche Versammlung von Dingen und Menschen im Theater erst möglich gemacht hat, genauso wie das Programmheft ein *Aktant* ist, das die Assoziationen der Zuschauer*innen über das in der Performance Stattfindende in bestimmte Bahnen lenkt. Auch die

28 Madeleine Akrich und Bruno Latour in: Bellinger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 400. Andréa Bellinger und David Krieger haben darauf hingewiesen, dass der von Latour entwickelte Akteurbegriff kontrovers ist. Latours Definition deckt sich etwa nicht mit jener Niklas Luhmanns. In der Luhmann'schen Systemtheorie wird eine Handlung auf das Erleben bezogen und nicht dem Handeln zugeschrieben. Vgl. ebd., S. 34.

Architektur des Theaters und das Bühnenbild sind *Aktanten*, welche die Performance und deren Wahrnehmung mitformen. Ein*e weitere*r Akteur*in wäre der*die Intendant*in, welche*r die Performance in einen spezifischen thematischen und räumlichen Kontext gebracht und dadurch mitgestaltet hat. Jede*r Zuschauer*in ist ein*e potenzielle*r Akteur*in, der*die Einfluss auf die Performance hat.

Es lässt sich also zusammenfassen, *dass alle Elemente eines Gefüges, die einen Unterschied machen, die einen Effekt auf andere Entitäten haben, indem sie diese stören, transformieren, formen oder (mit-)hervorbringen und dadurch eine Situation verändern, als Akteur*innen und Aktanten bezeichnet werden – egal wie menschlich oder nicht-menschlich sie sind.* Sie können immer wieder neu versammelt werden und so neue Handlungsstränge und Kompetenzen hervorbringen. Handlungen sind demnach zusammengesetzt und sind auf das Vermögen eines ganzen Netzwerks zurückzuführen. Sobald jemand auf eine Spraydose drückt, so beschreibt es Latour, ist er*sie in ein unentwirrbares Geflecht verstrickt, das die Antarktis, die University of California in Irvine, Fließbänder in Lyon, die Chemie der Edelgase und die UNO umfasst.²⁹

Aktanten zeichnen sich durch die Fähigkeit aus, Propositionen zu machen. Dieser Begriff ist der Philosophie Alfred North Whiteheads entlehnt. Mit Propositionen sind in diesem Kontext *nicht* sprachliche Aussagen gemeint, sondern Vorschläge, die jemandem oder etwas durch die Aktivität eines*r Akteur(s)*in oder eines Aktanten, also durch sein* ihr Handeln unterbreitet werden.³⁰ *Während Aussagen wahr oder falsch sein können, sind Propositionen gut oder schlecht artikuliert.* Wenn ich mich auf meine momentane Situation beziehe, dann wären der Laptop, auf dem ich in diesem Moment schreibe, das Buch von Bruno Latour, das neben mir liegt, und ich eine *Proposition*. Aber auch der Laptop allein wäre eine *Proposition*, genauso wie der Text, den ich in diesem Moment mithilfe der Tastatur auf dem Laptop schreibe. *Propositionen* sind »*Gelegenheiten*, die sich verschiedenen Entitäten bieten, miteinander in Kontakt

29 Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 9.

30 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 117: »wir werden dementsprechend sagen, dass ein Fluss, eine Elefantenherde, ein Klima, El Niño, ein Bürgermeister, eine Kommune, ein Park dem Kollektiv Propositionen unterbreiten (oder Vorschläge machen).« Vgl. ebd., S. 118: »Mit dem Wort Proposition soll bloß das alte Regime der Aussage umgangen werden, d.h. die Rede der Menschen über eine Außenwelt, von der sie durch einen Abgrund getrennt waren, der nur durch die dünne Brücke der Referenz überwunden werden konnte – was jedoch nie so ganz gelang.«

zu treten. Diese Gelegenheiten zur Interaktion ermöglichen den Entitäten, ihre Definitionen im Verlauf des Ereignisses zu verändern.«³¹

Ein*e Akteur*in, der*die keine Differenz produziert, ist für Latour kein*e Akteur*in. Ein weiterer Begriff, den Latour für Akteur*innen/Aktanten und Quasi-Objekte/Quasi-Subjekte/Propositionen verwendet, ist die Bezeichnung »Mediator*innen« oder »Vermittler*innen«. Er unterscheidet zwischen Vermittler*innen/Mediator*innen und Zwischengliedern. *Während ein Zwischenglied eine Bedeutung bloß weitergibt oder transportiert, ohne sie zu transformieren, geben Vermittler*innen etwas anderes ab als das, was sie aufnehmen.* Der*die Mediator*in/Vermittler*in »erschafft, was er[*sie] übersetzt, mit gleichem Recht wie die Entitäten, zwischen denen er[*sie] seine[*ihre] Mittlerrolle spielt«³². Er*sie übersetzt, redefiniert und transformiert das, was er*sie vermittelt, denn, so Latour:

The very word actor directs our attention to a complete dislocation of the action, warning us that it is not a coherent, controlled, well-rounded, and clean edged affair. By definition action is dislocated. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated.³³

Auf das *Konzept der Übersetzung*, das Latour aus dieser These ableitet, und auf dessen *Parallelen zum Konzept der Intra-Aktion* bei Karen Barad werde ich noch genauer eingehen.

Zunächst kann festgehalten werden, dass jede*r Akteur*in und jeder Aktant bei Latour sich durch seine*ihre Geschichtlichkeit auszeichnet³⁴ und ein Ereignis ist. Jedes Ereignis ist wiederum absolut spezifisch: Es ereignet sich immer nur an *einem* Ort zu *einem* bestimmten Zeitpunkt. Ein Quasi-Objekt/Quasi-Subjekt zeichnet sich nicht durch eine Substanz aus, sondern ist eher so etwas wie eine Performance. Anstelle von Dingen-an-sich, die Subjekten gegenüberstehen, gibt es zirkulierende Referenzen und Ereignisse, die ständig diverse Transformationen durchlaufen.³⁵

31 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 172.

32 Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 105.

33 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 46.

34 Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 189.

35 Vgl. ebd., S. 87.

Durch das Aufbrechen des Binarismus – agierende menschliche und soziale Subjekte, die bestimmte Kulturen ausmachen, einerseits; passive Objekte, die Teil einer geschichtslosen und transzendenten Natur sind und zu objektiven Erkenntnissen der Wissenschaft werden, andererseits – sowie durch eine Verschiebung des Fokus hin zu den Netzwerken heterogener, miteinander verstrickter Entitäten und Vermittler*innen will Latour eine »kopernikanische Gegenrevolution«³⁶ einleiten. Sein Gegenkonzept zur Moderne ist der Vorschlag, nicht mehr zu erforschen, was auf den Menschen (oder das Soziale) zurückgeführt werden kann und was – im Gegensatz dazu – auf die Dinge (die Natur oder die Technik) zurückgeht, sondern wozu eine Verknüpfung imstande ist und wie sie sich auf das Tun anderer Assoziationen auswirkt, welche Netze sie hervorbringt und welche Wege sie bahnt. Latour plädiert für eine *empirische und experimentelle Metaphysik*³⁷, dafür, dass man den Akteur*innen und Aktanten folgen und ihren Erzählungen, Spuren und Innovationen nachgehe, um herauszufinden, was ein konkretes Ereignis ausmacht und wie es sich auf das Tun anderer Akteur*innen und Aktanten auswirkt. Der Aufruf zu einer *empirischen Metaphysik* bedeutet nicht, dass Latour sich für neue universelle (metaphysische) Thesen über die Beschaffenheit des Realen interessiert (die in der einsamen Kammer des*r Denker(s)*in ausgebrütet werden), sondern dass er davon ausgeht, dass Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte das Reale in Netzwerken und Prozessen hervorbringen und dadurch metaphysische Innovationen vorschlagen, die sich empirisch mit- oder nachverfolgen lassen.³⁸

36 Vgl. Bellingher, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 106.

37 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 52 und S. 57. Latours empirische Metaphysik weist gewisse Parallelen zum Konzept des transzendentalen Empirismus bei Deleuze und Guattari auf. Eine ausführliche Darstellung des transzendentalen Empirismus bei Deleuze und Guattari im Hinblick auf seine Relevanz für zeitgenössische künstlerische Choreografien ist nachzulesen in: Sabisch, Petra: *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München: epodium, 2011, hier vor allem S. 67–93. Sabisch zitiert Deleuze, der in seinem letzten Text »Immanence, a Life...« schreibt: »transcendental empiricism is the term I will use to distinguish it from everything that makes up the world of subject and object.« (Zit. n. ebd., S. 85.) Was Deleuze als eine relationale Assemblage bezeichnet, weist Ähnlichkeiten zu Latours Akteur-Netzwerk auf.

38 Offen bleibt in Latours Texten, inwiefern eine *empirische Metaphysik* als kritische Theorie angesichts von Hybriden wie etwa automatisierten Waffensystemen fruchtbar ge-

2.3 Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)

Sie [die Häuser meiner Mutter] waren voll mit Nahrungsmitteln und Medikamenten, Glaspulver, Schmierseife, Alaun, Säuren, Essig, Chinin, Desinfektionsmitteln, Emetin, Peptofer, Pulmoserum, Hepatrol, Kohle. Ich will damit sagen, dass meine Mutter mehr als nur meine Mutter war, sie war gleichsam eine Institution.³⁹

Wir und unsere Artefakte sind ein *body corporate*, eine Körperschaft geworden. Wir sind eine Objekt-Institution.⁴⁰

Der »kopernikanischen Gegenrevolution« Latours zufolge (die sich von allen Formen des Anthropomorphismus distanziert und im Gegensatz zu den Erwartungshaltungen, welche konventionell mit einer Revolution verknüpft sind, sehr langsam vonstattengeht und an die Vergangenheit anknüpft, anstatt mit dieser endgültig brechen zu wollen) kann nicht mehr über eine Handlung gesprochen werden, ohne dass ein rhizomatisches Netzwerk⁴¹ von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Texten, Organisationen und vielem mehr nachgezeichnet wird. Das handelnde Subjekt ist permanent mit zahlreichen anderen Aktanten verstrickt, die immer schon »mithandeln« und so das Verhalten des Subjekts mitbestimmen.

Latour und Law arbeiteten in den frühen 1980er Jahren am Centre de Sociologie de L'Innovation der École Nationale Supérieure des Mines in Paris und schlugen gemeinsam mit Michel Callon, der ebenfalls mit dem Institut verbunden war, und anderen Sozialtheoretiker*innen den Begriff »Akteur-Netzwerk« vor, um nicht auf die Kategorie des Subjekts als Quelle und Ursache einer Handlung zurückgreifen zu müssen. Die von ihnen entwickelte

macht werden könnte. Die Anerkennung des Hybrid-Status und gewisser Handlungskapazitäten eines Grenzwachen-Roboters, der mithilfe künstlicher Intelligenz, gewissen Algorithmen und Programmen bestimmte Entscheidungen trifft (während er weder Subjekt noch Objekt, weder menschlich noch nicht-menschlich ist), bezieht noch keinen Standpunkt in Bezug auf die ethischen Dilemmata, die mit der Existenz derartiger Hybride verbunden sind.

39 Duras, Marguerite: *Das tägliche Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 57.

40 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 235.

41 Zum Begriff des Rhizoms vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin: Merve, 1977.

Akteur-Netzwerk-Theorie, kurz ANT⁴², beschäftigt sich vor allem damit, wie Veränderung produziert wird und was uns handeln macht. Die ANT geht davon aus, dass die Zusammensetzung der Welt instabil ist, und schlägt deshalb eine *variable Ontologie* vor. *Subjekte und Objekte werden nicht für präexistierende Entitäten gehalten, sondern für die Konsequenzen von experimentellen und historischen Aktivitäten, bei denen nicht eindeutig zwischen diesen Kategorien unterschieden werden kann.* Diese Auffassung entspricht dem *Konzept des differenziellen Selbst* bei Laura Cull, auf das ich in Kapitel 1.4 eingegangen bin. Die Akteur-Netzwerk-Theorie ist insofern ein fraktales Modell, als jedes Netzwerk aus hybriden Akteur*innen besteht, welche wiederum selbst Netzwerke sind.⁴³ Die Konzeption rhizomatischer Netzwerke, die aus aufeinander einwirkenden assoziierten Entitäten zusammengesetzt sind, stellen die Grundlage von Latours anti-essenzialistischer Ontologie dar. Außerdem vertritt die ANT ein konsequentialistisches Modell und beschäftigt sich primär nicht mit den Motivationen für eine Handlung, sondern mit den Performanzen und der Affordanz⁴⁴ von Ereignissen und Entitäten sowie mit den Effekten und Auswirkungen derselben. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Aktionen nie vollkommen transparent sind und nie ausschließlich vom menschlichen Bewusstsein gesteuert werden.

To use the word »actor« means that it's never clear who and what is acting when we act since an actor on stage is never alone in acting. Play-acting puts us immediately into a thick imbroglio where the question of who is carrying out the action has become unfathomable.⁴⁵

Auch wenn Latour, Callon und Law nicht zum Thema Choreografie oder über künstlerische Performances schreiben und publizieren, sondern sich primär mit soziologischen Fragestellungen, mit naturwissenschaftlichen

42 Autor*innen, die mit der ANT assoziiert werden, sind außerdem: Madeleine Akrich, Geof Bowker, Alberto Cambrosio, Antoine Hennion, Cécile Méadel, Arie Rip und Susan Leigh Star.

43 Vgl. Bellingier, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 43.

44 Das Konzept der Affordanz (engl. *affordance*) geht zurück auf den amerikanischen Wahrnehmungspsychologen James Jerome Gibson, der mit diesem Begriff in den 1970er Jahren den Angebotscharakter bzw. die Handlungsanregung beschrieb, die von Gegenständen und der Natur ausgeht.

45 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 46.

Forschungspraktiken und Technikforschung auseinandergesetzt haben, fällt in Latours Zitat das explizit aus dem Theaterkontext entlehnte Vokabular auf (»actor«, »actor on stage«, »play-acting«). Das verwundert insofern nicht, als die ANT darum bemüht ist, die performative Dimension der Praktiken hervorzuheben, in die Hybride, Quasi-Objekte und deren Netzwerke involviert sind. Jede Aktion stellt einen Knotenpunkt, ein Konglomerat von Handlungsmächten und Handlungsfähigkeiten (*agencies*) dar und die Aufgabe des*r Theoretiker(s)*in besteht darin, die Komplexität, Heterogenität und Diversität einer Aktion zu analysieren. Der Begriff »actor« bedeutet in der ANT und bei Latour nicht »Schauspieler*in«, sondern »Akteur*in« und ist nicht an einen Theater- oder Performancekontext gebunden. Die ANT ist aber deshalb für die Performance-Studies relevant, weil sie eine Handlungstheorie vorschlägt, die sich von einer anthropozentrischen Perspektive distanziert und jede Entität, die als Mediator auftritt, als Akteur*in oder Aktanten miteinbezieht. Körperlichkeit stellt auch in der ANT eine Eigenschaft dar, welche nicht ausschließlich für menschliche Subjekte reserviert ist. Laut ANT kann eine Aktion nicht a priori als die intentionale, sinnvolle Aktion eines menschlichen Wesens definiert werden, denn dann wäre es unmöglich zu erkennen, wie Steine, ein Bleistift, eine Ratte oder ein Drucker handeln.

Die politische Philosophin Jane Bennett vertritt mit ihrem Konzept einer lebhaften Materie (»vibrant matter«) eine ähnlich inkludierende Handlungstheorie. Sie stützt sich allerdings auf Baruch de Spinoza und auf den Vitalismus. Materie beschreibt Bennett in essenzialistischer Weise als per se dynamisch. Immer über die menschlichen Bedeutungen, die sie ausdrücken, ihr Design und die Zwecke, zu denen sie benutzt werden können, hinausgehend, agieren Dinge ihr zufolge in Kollaboration mit und unter Beeinflussung von anderen Körpern und Kräften: »A lot happens to the concept of agency once nonhuman things are figured less as social constructions and more as actors, and once humans themselves are assessed not as autonomous but as vital materialities.«⁴⁶ Auch bei Bennett, die sich mehrmals explizit auf Latour bezieht, ist das Wort »actor« im Sinne von »Akteur*in« und nicht im Sinne von »Schauspieler*in« zu verstehen. Handlungsmacht (*agency*), so Bennett, zeichnet sich dadurch aus, dass sie verteilt ist. Bennett beschreibt die verteilte Handlungskompetenz heterogener, miteinander verwobener Entitäten

46 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 21.

dann allerdings nicht als Akteur-Netzwerk, sondern mithilfe des bei Deleuze und Guattari entlehnten Konzepts der *Assemblage* (*agencement*).⁴⁷

Wenn Intentionalität, Freiheit und psychische Innerlichkeit nicht mehr als die notwendigen Eigenschaften eines*r Akteur(s)*in gelten, dann können die folgenden von Latour festgehaltenen Fragen nicht mehr vernachlässigt werden: »When we act, who else is acting? How many agents are also present? How come I never do what I want? Why are we all held by forces that are not of our own making?«⁴⁸ Dass eine Entität wie etwa die Hefe, ein Fotoapparat, eine wissenschaftliche Prognose, ein Scheinwerfer, ein Staubsauger oder eine mit Sand gefüllte Plastikflasche nicht mit Selbstbewusstsein, freiem Willen oder Intentionen ausgestattet sein müssen, um Aktanten zu sein, bedeutet eine radikale Infragestellung des autonomen, freien Subjekts der Moderne, das sich die »objektive Welt« (Natur) bzw. die »Objektwelt« (Artefakte, Technik) zwar zu eigen gemacht hat, sich konzeptuell aber durch die Abgrenzung von ihr definiert hat. Theoretiker*innen dürfen laut der ANT eine Aktion nie im Vorhinein an einer Form von *Agency* festmachen, sie dürfen diese nicht als das Resultat einer Struktur, eines intentionalen Individuums, einer Kultur oder einer Gesellschaft beschreiben. Diese Ansicht hängt mit der performativen Auffassung der Gesellschaft zusammen, die Latour vertritt.⁴⁹ Er insistiert darauf, dass das Soziale nicht wie eine mystische Übermacht für die Erklärungen von Verhaltensweisen herangezogen werden kann, sondern dass es vielmehr vor unseren Augen gemacht und durch das kollektive Verhalten der Hybride geformt wird, denn die Gesellschaft ist in jedem Moment eine spezifische (Re-)Komposition heterogener Akteur(e)*innen und Aktanten. ANT beschreibt nicht eine gegebene Welt oder Gesellschaft, in der Akteur(e)*innen und Aktanten bestimmten Handlungen nachgehen, sie erforscht, wie eine ständige Produktion von Welt und Gesellschaft im Kollektiv (menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten) stattfindet.

Historisch gesehen wurden den Dingen in der Wissenschaft (in den letzten beiden Jahrhunderten), wie Latour es beschreibt, vor allem drei Rollen zugeteilt: Man stellte sich Dinge als materielle Infrastruktur vor, die soziale Beziehungen determinieren (Materialismus nach Karl Marx), man hielt die

47 Vgl. ebd., S. 20-31.

48 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 43.

49 Vgl. Bellingier, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 204.

Dinge für Spiegel, welche soziale Unterschiede reflektieren (Pierre Bourdieu), oder man ging davon aus, dass Dinge den Hintergrund einer Bühne darstellen, auf der menschliche Akteur*innen die Hauptrolle spielen (Erving Goffmans Interaktionskonzepte).⁵⁰ Die ANT ist der Versuch, Dinge nicht bloß als materielle Verhältnisse, welche den Unterbau bestimmen, als soziale Distinktionsobjekte oder Zeichen sozialer Zugehörigkeiten wahrzunehmen. Latour behauptet sogar, dass die Dinge nicht bloß Ressourcen darstellen, die wir bei bestimmten (sozialen) Handlungen benutzen, sondern dass das soziale Band nur über bestimmte Dinge dauerhaft bestehen kann. Dementsprechend ist auch *die sogenannte Natur in der ANT nicht als passive Umwelt zu verstehen, sondern als ein Hybrid zu begreifen, das weder der Natur noch der Kultur zugeordnet werden kann, das aber in seiner Handlungsfähigkeit ernst genommen und in seiner Einbindung in Übersetzungsleistungen wahrgenommen werden muss.*

Ein Neudenken der vormalig so genannten Natur sowie des menschlichen Körpers und des Status von Artefakten im Hinblick auf Verstrickungen und einen Austausch von Eigenschaften erscheint nicht zuletzt aufgrund der gigantischen technologischen Fortschritte am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts notwendig – vor allem hinsichtlich der Entwicklungen, die durch Nano- und Biotechnologien möglich werden. Allerdings ist es nicht nur aufgrund neuer Technologien äußerst schwierig geworden, eine eindeutige Grenzziehung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten vorzunehmen, wie es Donna Haraway in Bezug auf heterogene Formen der »companion species« (Cyborgs, Tiere etc.) eindrücklich beschrieben hat.⁵¹ Auch die vormalig so genannte Natur, Tiere und die Dinge, die Teil der menschlichen Lebenswelt sind, sowie der Abfall, den die Menschen hinterlassen, sind mehr als bloß eine passive Umwelt, eine Infrastruktur oder Spiegelbilder sozialer Milieus, denn »niemand weiß, was eine Umwelt vermag; [und] niemand kann im vorhinein definieren, was der Mensch ist, losgelöst von dem, was ihn sein lässt.«⁵²

50 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 84.

51 Vgl. Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2015.

52 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 249.

2.4 Emergente Kausalität oder wen/was die Fäden ziehen, wenn sie gezogen werden (Eva-Meyer Kellers *Pulling Strings*)

Nicht-menschliche Wesen sind also weder bloß Träger symbolischer Projektionen, noch stellen sie bloß Effekte natürlicher Kausalitäten dar. Dass auf eine bestimmte Ursache (einen Determinanten) notwendigerweise ein bestimmter Effekt folgt, kann nicht mehr behauptet werden, sobald man davon ausgeht, dass sowohl die Ursache als auch der Effekt Hybride oder Akteur-Netzwerke sind, auf die sich die Handlungsmacht verteilt. Für Akteur*innen und Aktanten ist eine Ursache eine Gelegenheit und immer können neue Mediator*innen und unerwartete Hybride auftauchen, die Einfluss auf den Verlauf haben, der von einer bestimmten Ursache zu einer bestimmten Wirkung führt.⁵³ Latour vermeidet kausale Erklärungsmuster in seiner Argumentation, was mit seinem Verständnis von Geschichtlichkeit zusammenhängt. In Anlehnung an Deleuze versteht er Geschichtlichkeit als eine Produktion von Differenz:

Wenn Geschichte keine andere Bedeutung hat, als eine Potentialität zu aktivieren – d.h. in eine Wirkung zu verwandeln, was in der Ursache schon da war –, dann wird trotz allem Jonglieren mit Assoziationen nichts, zumindest nichts Neues je geschehen, denn die Wirkung lag als Potentialität *schon* in der Ursache verborgen.⁵⁴

Latour versucht zu zeigen, dass die Kausalität den Ereignissen folgt, anstatt ihnen vorgängig zu sein. Bennett spricht diesbezüglich von einer *emergenten Kausalität (fraktal)* anstelle einer *effizienten Kausalität (linear)*.⁵⁵ Wenn nicht (notwendigerweise) das menschliche Subjekt die Ursache einer Bewegung darstellt, sondern ein Gefüge heterogener Akteur(e)*innen und Aktanten, dann wird Intentionalität nicht verleugnet, es wird jedoch ein Spalt zwischen dem Subjekt mit seinen Absichten und dem Phänomen bzw. der Bewegung kreierte. Bennett beschreibt *die Differenz zwischen effizienter und emergenter Kausalität* so:

53 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 58-59.

54 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 184.

55 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 33.

If efficient causality seeks to rank the actants involved, treating some as external causes and others as dependent effects, emergent causality places the focus on the process as itself an actant, as itself in possession of degrees of agentic capacity.⁵⁶

Diese Art der emergenten Kausalität ist im Hinblick auf die in den nächsten Kapiteln analysierten Choreografien und Performances zentral. Latour hat das Konzept der emergenten Kausalität (bevor es von Bennett auf diese Weise bezeichnet worden ist) auf die Spitze getrieben, als er behauptete, dass nicht einmal die Bewegungen der Marionette als Effekte des*r Fäden ziehenden Puppenspieler(s)*in verstanden werden können: »The *hand* still hidden in the Latin etymology of the word ›manipulate‹ is a sure sign of full control as well as a lack of it. So, who is pulling the strings? Well, the puppets do in addition to their puppeteers.«⁵⁷ Diese Behauptung ist nicht nur im Hinblick auf Heinrich von Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«⁵⁸ – einen klassischen Text der Tanztheorie – interessant, der hinsichtlich dieser Behauptung völlig neu gelesen werden könnte. In Kleists Text steht eine Diskussion über die einzigartige Grazie im Vordergrund, die – wie es einer der Sprecher im Aufsatz behauptet – in ihrer vollkommensten Form nur bewussten Nicht-Menschen und Gott möglich sei.

Im Kontext dieser wissenschaftlichen Arbeit ist Latours paradox anmutende Feststellung vor allem in Bezug auf die von Eva Meyer-Keller choreografierte Performance *Pulling Strings* relevant. In dieser Performance, die 2012 im Hebbel am Ufer in Berlin Premiere hatte,⁵⁹ werden zahlreiche Gegenstände (primär solche, die sich konventionell im Theater befinden, aber nicht unbedingt sichtbar sind – wie etwa Mikrofone, Lautsprecher, Mülleimer, Feuerlöscher, Leitern, Kabel, Scheinwerfer, Schalterkästen etc.) wie Marionetten zum Tanzen gebracht. Unzählige Schnüre und Seile, die an den Dingen befestigt

56 Ebd., S. 33. Jane Bennett bezieht sich auf Latour und verwendet stellenweise seinen Begriff des »Aktanten« (*actant*).

57 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 60 (Hervorh. im Original).

58 Vgl. »Über das Marionettentheater«, in: Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater. Studienausgabe*, hg. von Kapp, Gabriele, Stuttgart: Reclam, 2013.

59 Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf die Aufführung von *Pulling Strings* am 27. November 2014 im Tanzquartier Wien im Rahmen der Reihe SCORES N°9: *no/things. Künstlerisch-theoretischer Parcours zur Choreografie der Dinge und zum choreografischen Körper*.

sind, werden von den Performerinnen einer bestimmten Dramaturgie entsprechend so manipuliert, dass die Gegenstände sich zu bewegen beginnen. Die von Latour angesprochene Ungewissheit darüber, wer die Fäden zieht, ist in dieser Performance in manchen Momenten tatsächlich spürbar. Die Frauen, die an den Schnüren und Seilen ziehen, befinden sich ebenfalls im Bühnenraum und können dadurch – so wie die tanzenden Dinge – von den Zuschauer*innen beobachtet werden. Die (teils sehr energischen und großen) Gesten, die nötig sind, um die an den Schnüren und Seilen fixierten Gegenstände in Bewegung zu versetzen, ergeben einen ganz speziellen Tanz aufseiten der Performerinnen. Als ich die Performance sah, interessierte ich mich in einem bestimmten Moment tatsächlich mehr für die Bewegungen der Performerinnen, die an den Schnüren und Seilen zogen, als für die manipulierten Dinge und es erschien mir einen Augenblick lang so, als würden die an den Seilen befestigten Dinge die Frauen am anderen Ende choreografieren. Das war vor allem in einem Moment am Ende der Performance der Fall, als eine Performerin sehr stark an den Seilen ziehen und dazwischen wiederholt hoch in die Luft springen musste, um das Ding – einen Scheinwerfer – so lebhaft tanzen zu machen, wie sie es wollte. Letztlich machte sie – die Seile in ihren Händen haltend – einen so hohen Sprung in die Luft, dass sie in dem Moment, in dem das Gewicht des Dings auf der anderen Seite des Seiles nachließ, zu Boden fiel und beinahe aus dem Raum, in dem die Performance stattfand, hinausstolperte. In diesem Moment hatte ich tatsächlich den Eindruck, das Ding hätte die Performerin unter Kontrolle gehabt.

In einem Künstlergespräch, das ich im Anschluss an die Performance mit Eva Meyer-Keller im Tanzquartier Wien führte, sagte die Choreografin, es sei ihr wichtig, dass die Dinge Projektionsflächen für die Zuschauer*innen darstellten. Die Gegenstände in *Pulling Strings* werden anthropomorphisiert, sodass die Zuschauer*innen sich oder ein anderes tanzendes Subjekt in den tanzenden Mikrofonständer oder Scheinwerfer projizieren und sich so mit ihm identifizieren können. Auch wenn die konkrete Materialität der Dinge in *Pulling Strings* betont wird, steht diese doch stark im Dienste der Projektion menschlicher Attribute auf die Gegenstände. Genauso werden die zerstochebenen und ertränkten Kirschen in Meyer-Kellers Performance *Death is Certain* aus dem Jahr 2002 anthropomorphisiert, um als Projektionsfläche für getötete Subjekte zu dienen.

Pulling Strings ist, wie zuvor beschrieben, ein Beispiel für emergente Kausalität. Das wird verdeutlicht durch die Tatsache, dass die zahlreichen Schnüre und Seile, die an den Dingen befestigt sind bzw. an denen die Dinge be-

festigt sind, sich oft verheddern, was in mehreren Vorstellungen dazu führte, dass die Performance unter- oder abgebrochen werden musste. In diesen Fällen führte das Akteur-Netzwerk oder das Gefüge also zu einem von der Choreografin nicht intendierten Verlauf der Performance. Die Seile waren Mediatoren, die in einem Netzwerk von Menschen und Dingen vermittelten und dabei selbst aktiv waren – manchmal so aktiv, dass der geplante weitere Verlauf der Performance nicht möglich war, weil die Performerinnen die Seile nicht mehr entwirren konnten. Der Tanz der gegenständlichen Marionetten ist in seiner konkreten Gestalt während des Ereignisses der Performance trotz der Manipulation der Performerinnen in hohem Maße unberechenbar und unvorhersehbar. Meyer-Keller versuchte, »Bewegungen zu produzieren, die wiederum Rückwirkungen auf deren Auslöser haben«⁶⁰ – ganz im Sinne einer emergenten Kausalität. In einem Gespräch mit Susanne Traub und Jochen Kiefer sagte sie:

Die Proben zu *Pulling Strings* hatten irgendwie mit Angeln zu tun. Man nimmt sich Zeit, wirft eine Schnur aus, und dann wartet man gebannt darauf, dass sich etwas tut, und vor allem auch, welche Art Bewegung dabei herauskommt. Das ist nämlich ganz und gar nicht immer berechenbar.⁶¹

Am Ende des Gesprächs stellte sie – den Schlüsselbegriff der ANT verwendend – fest: »Wir entwenden die Dinge der Bühne, setzen sie anders als gewohnt und vor allem nicht mehr funktional ein. Die Bühnendinge werden zu Mitspieler*innen und damit selbst zu Akteur*innen.«⁶²

Durch das Herstellen einer *Akteur*innen-Aktanten-Symmetrie* versucht die Akteur-Netzwerk-Theorie, die stabile Subjekt-Objekt-Dichotomie aufzubrechen, die viele wissenschaftliche Diskurse durchzieht. Es ist allerdings zweifelhaft, ob eine derartige Symmetrie tatsächlich erreichbar ist. Latour betont, dass es ihm nicht um eine Versöhnung von Subjekt und Objekt gehe, denn er ist sich bewusst, dass Menschen und Dinge sich unterscheiden und in gewisser Weise immer inkommensurabel bleiben werden. Allerdings ist eine Differenz für Latour noch keine Trennlinie: »So we have to take nonhumans into account only as long as they are rendered commensurable with social

60 Meyer-Keller, Eva, in: »Werkzeuge in Bewegung. Aus Gesprächen von Susanne Traub und Jochen Kiefer mit Eva Meyer-Keller (Essen/Stockholm)«, Programmzettel zur Performance beim Kunstenfestivaldesarts, Brüssel, Mai 2013.

61 Meyer-Keller, ebd.

62 Meyer-Keller, ebd.

ties and also to accept, an instant later, their fundamental incommensurability.«⁶³ Verabschiedet man sich von der binären Setzung manipulierende Subjekte versus manipulierte Objekte, so können Objekte – wie Bennett und später Lepecki es beschrieben haben – aufhören, *Objekte* zu sein und *Dinge* werden. Während ein Objekt sich *nur* durch die Gegenüberstellung zu einem ihm entgegengesetzten Subjekt definieren lässt, entgeht das Ding dieser Dichotomie und ist nicht *nur* in Bezug auf ein Subjekt von Relevanz.

*Objekte und Subjekte können sich nie assoziieren, Menschen und nicht-menschliche Wesen dagegen wohl. Sobald wir aufhören, die nicht-menschlichen Wesen für Objekte zu halten, wir ihnen also Zugang gewähren zum Kollektiv in Form neuer, noch nicht festumrissener Entitäten, die zögern, beben, perplex machen, können wir ihnen ohne weiteres die Bezeichnung Akteure zugestehen.*⁶⁴

Latour hat die Relationalität und Verstricktheit der Akteur*innen und Aktanten zwar immer hervorgehoben, er hat allerdings auch auf eine gewisse *Autonomie nicht-menschlicher Entitäten* von der Wahrnehmung, der Aufmerksamkeit und den Projektionen menschlicher Subjekte hingewiesen. Die Aktivität eines Dings, der vormals so genannten Natur, eines Tieres oder einer Maschine ist nicht unbedingt davon abhängig, ob es von einem menschlichen Wesen bewusst wahrgenommen wird:

If you missed the galloping freedom of the zebras in the savannah this morning, then so much worse for you; the zebras will not be sorry that you were not there, and in any case you would have tamed, killed, photographed, or studied them. Things in themselves lack nothing [...].⁶⁵

Indem Latour eingesteht, dass die Existenz einer nicht-menschlichen Entität nicht unbedingt auf das menschliche Bewusstsein angewiesen ist, distanziert er sich von der phänomenologischen Ansicht, dass die Realität nur als

63 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 78.

64 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 109-110 (Hervorh. im Original).

65 Bruno Latour, zitiert in: Harman, Graham: *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne: re.press, 2009, S. 24. (Vgl. auch Latour, Bruno: *The Pasteurization of France* [übersetzt von Alan Sheridan und John Law], Cambridge: Harvard University Press, 1988, S. 193.)

eine »Welt-für-ein-Bewusstsein« denkbar sei.⁶⁶ Die Phänomenologie hat den Geist in einem Körper verortet, der sich in der Welt bewegt, wodurch diese nicht mehr bloß durch die Mediation des Blicks erfahrbar war, denn endlich war der Körper in sie eingebunden und eingebettet. Außerdem haben Phänomenolog*innen gezeigt, dass der Körper als sedimentierte Geschichte begriffen werden muss. Allerdings findet in der Phänomenologie eine Überbetonung der menschlichen Intentionalität und der Beweglichkeit des Menschen statt, die mit einer verteilten Handlungskompetenz – so wie sie von der ANT oder von Bennett erforscht wird – unvereinbar ist. Maurice Merleau-Ponty definierte das Objekt (lateinisch: *obiectum*) in Opposition zum Subjekt und thematisierte es vor allem als ein vom Subjekt Wahrgenommenes oder Erkanntes, wobei die Dichotomie Subjekt-Objekt mit dem Dualismus Aktivität-Passivität assoziiert wurde.

Ich gehe allerdings dem Neuen Materialismus gemäß davon aus, dass Menschen und Dinge bzw. Körper aller Art Einteilungen in Aktive oder Passive unterminieren. Sie sind in graduellen Unterschieden aktiv/passiv und zeichnen sich mitunter durch eine Aktivität im Passiven sowie durch eine Passivität in der (Hyper-)Aktivität aus. Aus einer phänomenologischen Perspektive wäre ein Ding vor allem im Hinblick darauf relevant, wie es vom menschlichen Subjekt erlebt, wahrgenommen und gehandhabt wird. Im Mittelpunkt steht dann die Frage, wie es dem Menschen als einem in die Welt eingebetteten Subjekt erscheint – und zwar nicht nur visuell, sondern auch alle anderen Sinnesorgane betreffend – und inwiefern es dem Menschen nützlich ist und seine Beweglichkeit verbessern kann. Wird in einer Performance versucht, von der exklusiven Zentralität des Subjekts abzurücken, eignet sich eine ausschließlich phänomenologische Analyse deshalb nicht. Wie Sara Ahmed geschrieben hat, entspricht das Körpermodell, das Merleau-Ponty in *Phänomenologie der Wahrnehmung* beschreibt, in gewisser Weise der hoffnungsvollen Äußerung eines »Ich kann!«: »In a way, Merleau-Ponty describes the body as »successful«, as being »able« to extend itself (through objects) in order to act on and in the world.«⁶⁷ Sie hat auch darauf hingewiesen, dass die Fähigkeit dieses Körpers, sich im Raum zu bewegen und zu agieren, im Hinblick auf die Texte von Franz Fanon als die Beschreibung des körperlichen Privilegs weißer Menschen gelesen werden kann: »By not having to encounter being white as

66 Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 17.

67 Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham und London: Duke University Press, 2006, S. 139.

an obstacle, given that whiteness is »in line« with what is already given, bodies that pass as white move easily, and this motility is extended by what they move toward.«⁶⁸ Die von Merleau-Ponty beschriebene körperliche Beweglichkeit des Subjekts ist als eine typische Eigenschaft weißer Menschen verknüpft mit der Annahme, dass die Welt als passive und gegebene dem beweglichen und intentionalen Subjekt quasi zur Verfügung stehe.

Latour behauptet nicht, dass Dinge Aktionen oder einen Handlungsverlauf determinieren. Es ist eher so, dass nicht-menschliche Entitäten zu spezifischen Handlungen auffordern, animieren oder verleiten. Ähnlich wie Bennett, die über die Kraft der Dinge (»the force of things«⁶⁹) schreibt, weist Latour im Anschluss an Gibson auf einen gewissen Angebots- oder Aufforderungscharakter der Dinge hin. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beschreibt diesen so, dass das Ding potenziellen Benutzer*innen eine besondere Handlung vorschlägt, »die sich sinnvoll mit ihm vollziehen ließe, und die Menschen folgen dem ihnen einleuchtenden Vorschlag und führen sie aus«⁷⁰.

2.5 Übersetzung und Intra-Aktion

Dass es sich bei der Erforschung der performativen Dimension eines Dings oder Akteur-Netzwerkes nicht bloß um Wortspiele handelt, wird anhand eines Beispiels deutlich, das Latour anführt. Er fragt, ob eine vorhandene und verfügbare Waffe einen Menschen (zumindest in bestimmten Momenten) zu bestimmten Handlungen auf- oder herausfordere oder ob sie als ein völlig neutrales Instrument betrachtet werden könne. Er bezieht sich dabei auf eine Kontroverse zwischen einer Gruppe von Leuten, die sich in den Vereinigten Staaten für die Einschränkung des freien Waffenverkaufs einsetzen, und der National Rifle Association (NRA). Erstere sorgten mit dem Slogan »Feuerwaffen töten Menschen«⁷¹ für Aufsehen. Die NRA konterte mit dem Slogan: »Es sind die Menschen, die töten, nicht die Waffen.«⁷² In den überspitzten

68 Ebd., S. 132.

69 Bennett, Jane: »The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter«, in: *Political Theory*, Bd. 32, Nr. 3, Juni 2004, S. 347-372.

70 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2013, S. 167.

71 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 214.

72 Ebd., S. 214.

Formulierungen dieser beiden Slogans werden divergierende Ansichten darüber zum Ausdruck gebracht, ob Dinge über Handlungsmacht verfügen oder ob Handlungskompetenz ausschließlich ein Attribut menschlicher Subjekte darstellt. Während die NRA soziologisch argumentiert und behauptet, dass eine Waffe ein bloßes Werkzeug ist oder ein Medium darstellt, das den Willen des Subjekts übersetzt und diesem dabei nichts hinzufügt, glauben die Materialist*innen, dass die Waffe in der Hand eines Menschen ohne böse Absichten durchaus in der Lage sei, diesen zu einem Täter oder einer Täterin zu machen. Die eine Gruppe betrachtet eine Waffe als den neutralen Boten eines Willens, welcher der Handlung nichts hinzufügt. Die andere Position geht davon aus, dass jedes Artefakt, wie Latour es formuliert, ein Protokoll und somit das Potenzial hat, »einen Passanten aufzuhalten und ihn zu zwingen, in seiner Geschichte eine Rolle zu übernehmen«⁷³. Die NRA vertritt einen moralistischen und essenzialistischen Standpunkt und argumentiert so, als würde eine Person anständig oder kriminell geboren werden. Die Materialist*innen behaupten überspitzt formuliert, dass die Persönlichkeit eines Subjekts von den Dingen abhängt, die es in Händen hält, dass ein Mensch also so ist, wie er ist, weil er das hat, was er hat. Eine Seite geht von der absoluten Beherrschbarkeit technischer Artefakte aus, die andere davon, dass wir von technischen Artefakten beherrscht werden. Die Ansichten beider Lager sind aufgrund ihres Extremismus und Reduktionismus problematisch.

Was stattfindet, wenn ein Mensch und eine Waffe zusammentreffen, ist, wie Latour es beschreibt, eine »Übersetzung« – jedoch *nicht* eine Übersetzung im Sinne der NRA, derzufolge ein technisches Artefakt bloß den Willen eines Subjekts vermittelt, ohne diesem etwas hinzuzufügen. Mit dem Begriff »Übersetzung« ist hier nicht eine Übertragung von einer Sprache in eine andere gemeint und auch nicht ein Übertragungsprozess, der möglichst ohne die Veränderung eines vermeintlichen Originals oder eines ursprünglichen Willens vonstatten geht, sondern *ein produktiver Transformationsprozess*, in dem eine spezifische Assoziation heterogener Entitäten mit spezifischen Auswirkungen hergestellt wird. Latour präzisiert:

Unter Übersetzung verstehe ich eine Verschiebung, Drift, Vermittlung und Erfindung, es ist die Schöpfung einer Verbindung, die vorher nicht da war und die beiden ursprünglichen Elemente oder Agenten in bestimmtem Maße modifiziert. Wer ist nun also der *Akteur* in meiner kleinen Geschichte,

73 Ebd., S. 215.

die Waffe oder der Bürger? *Jemand anderes* (eine Bürger-Waffe, ein Waffen-Bürger).⁷⁴

Eine Übersetzung im Sinne der ANT darf also nicht a priori als sprachliche Operation verstanden werden, sie muss vielmehr als ein materieller Prozess gedacht werden, in dem etwa ein Ding, ein Gedanke, eine Handlungsanweisung, ein Mensch oder ein bestimmtes Gefüge in eine andere Materie oder Aktion übersetzt werden oder in der heterogene Entitäten eine ganz spezifische Verbindung eingehen, wobei sich die Übersetzung durch eine gewisse Produktivität oder einen immer schon stattfindenden Betrug auszeichnet.⁷⁵ Sie bringt Netzwerke und hybride Akteur*innen hervor, die dem Übersetzungsprozess nicht vorgängig sind. Auch sprachliche Begriffe und Theorien sind nicht als Ausdrücke objektiver Wahrheiten zu verstehen, sondern als Übersetzungen gewisser Phänomene durch die Wissenschaft oder die Sprache, wobei der Referent nicht ein externer Term ist, sondern eine Kette von Transformationen. Sprachliche Aussagen sind demnach genauso wie Propositionen immer schon als Übersetzungen zu begreifen, wodurch der Fokus von der exakten Repräsentation einer angeblichen außersprachlichen Wirklichkeit in der Sprache bzw. einer exakten Repräsentation einer sprachlichen Wirklichkeit in Form eines nicht-sprachlichen Dings hin zu einer Erforschung von Übertragungs- und Verhandlungsprozessen verschoben wird, in denen man sich auf die Gültigkeit gewisser, besonders gut artikulierter oder relevanter Übersetzungen einigt. Den Begriff der »Übersetzung« (*traduction*) hat Michel Callon 1980 aus den Schriften Michel Serres übernommen.⁷⁶ Das Übersetzungsmodell wurde zu einem der Schlüsselkonzepte der ANT, mit Hilfe dessen es möglich ist, die Aufmerksamkeit von der Untersuchung universaler Inhalte auf eine Analyse der Verknüpfungen und Assoziierungsmethoden zu verlagern, denn das Unterwandern der Subjekt-Objekt-Dichotomie und das Ausgehen von einer Akteur*innen-Aktanten-Symmetrie

74 Ebd., S. 217-218 (Hervorh. im Original).

75 John Law und Michel Callon haben darauf hingewiesen, dass der Übersetzungsbegriff der ANT aus den beiden Begriffen *traductore* (Übersetzer*in) und *traditore* (Betrüger*in) zusammengesetzt ist. Vgl. zum Beispiel: Callon, Michel: »Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer in der St. Brieuc-Bucht«, in: Bellinger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 135-175.

76 Vgl. Serres, Michel: *Hermes III. Übersetzung* (übersetzt von Michael Bischoff), Berlin: Merve, 1992. (Die französische Erstausgabe des Buches erschien 1974.)

macht die Hinwendung zu den Hybriden und Akteur-Netzwerken unabdingbar. Die ANT fokussiert nicht auf das Ding und nicht auf den Menschen, sondern auf die Proposition im Hinblick auf deren Produktion von Differenz und fragt, inwiefern etwas/jemand eine assoziierte Entität übersetzt bzw. von ihr übersetzt wird.

Sowohl der Mensch als auch die Waffe stellen in Latours Beispiel eine Proposition dar, zusammen ergeben sie jedoch eine neue Proposition. Was vermögen ein Bürger *und* eine Waffe in einer konkreten Situation? Dass im Moment des Zusammentreffens eines*r menschlichen und eines nicht-menschlichen Akteurs eine gewisse Übersetzung stattfindet, basiert auf der von der ANT angenommenen distribuierten Handlungskompetenz, wie sie Latour auch in *Die Hoffnung der Pandora* beschreibt:

Wir müssen lernen, Handlungen sehr viel mehr Agenten zuzuschreiben – auf sie zu verteilen –, als es in materialistischen oder soziologischen Erklärungen annehmbar ist. Außer menschlichen gibt es nichtmenschliche Agenten (wie hier die Waffe), und beide können Ziele haben (Ingenieure sprechen eher von Funktionen).⁷⁷

Menschen delegieren Handlungen an nicht-menschliche Aktanten, sie tauschen Eigenschaften mit ihnen aus und übersetzen einander gegenseitig. Die Dinge sind als Träger von Handlungsfunktionen in der Lage, die Aktionen menschlicher Akteur*innen zu transformieren, vor allem »wenn sich ursprüngliche Ziele mit der Übersetzung ins Dingliche verschieben«⁷⁸. Wie Kathrin Busch es beschrieben hat, stellt ein gewisses Maß an Passivität aufseiten des menschlichen Akteurs/der Akteurin die Grundlage für die Affektion durch die Dingwelt dar. Diese Passivität sollte jedoch nicht in Opposition zu Handlungsfähigkeit und Freiheit gedacht werden, sondern viel eher als eine Passivität, welche den Untergrund einer Tätigkeit darstellt.⁷⁹

Latour, Callon und Law erwähnen neben dem Zusammentreffen von Waffe und Mensch noch diverse andere Beispiele für Prozesse, in denen Akteur*innen in ein Netzwerk eingebunden werden, »indem sie in Rollen und Interessen ›übersetzt‹ werden, d.h. indem ihre Interessen angeglichen und

77 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 219.

78 Busch, Kathrin: »Dingsprache und Sprachmagie. Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin«, *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Dezember 2006, <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/de>. Zugriff am 7.7.2015.

79 Vgl. ebd.

gemeinsam ausgerichtet werden«⁸⁰. Latour widmet sich etwa Louis Pasteurs Mikroben als Aktanten (die Pasteur verändert haben, genauso wie er sie), Callon beschreibt das Akteur-Netzwerk von Fischer*innen, Forscher*innen und Kammuscheln in der Bucht von Saint-Brieuc.⁸¹ Ein Hotelschlüssel, der mit einem schweren Gewicht versehen ist, fungiert als Beispiel dafür, wie ein ganz bestimmtes Protokoll in die spezifische Materialität eines Artefakts eingeschrieben ist oder eingeschrieben werden kann. Das Gewicht des Schlüssels erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass er an der Hotelrezeption abgegeben und nicht in der Hosentasche vergessen wird. Die Hotelbetreiber*innen übersetzen ihre Intentionen in die Gestalt des Artefakts, dessen materielle Realität wiederum in ein spezifisches Handlungsprogramm aufseiten des Gastes übersetzt wird und eine bestimmte soziale Choreografie zur Folge hat. Einen vergleichbaren Übersetzungsprozess skizziert Latour im Hinblick auf die Bodenschwellen vor einer Schule. Da Schilder keine Wirkung gezeigt haben, wird der Wunsch der Direktorin, dass die Autofahrer*innen ihre Geschwindigkeit in der Umgebung der Schule verringern, in Beton übersetzt. Die Bodenschwellen führen dazu, dass die Autofahrer*innen das Tempo reduzieren, weil, wie Latour zynisch anmerkt, die Existenz des Artefakts im Hinblick auf die Sorge vor einer Überbelastung der Stoßdämpfer des Autos von den Fahrer*innen in eine langsamere Fahrgeschwindigkeit übersetzt wird. In den Akt des Autofahrens sind zahlreiche Aktanten involviert – nicht nur der*die Fahrer*in und das Auto, sondern auch das GPS-Gerät, das Straßensystem, Verkehrsschilder und in diesem Fall die Bodenschwellen. Dinge (wie auch Fakten) verdanken ihre konkrete Existenz spezifischen Übersetzungsleistungen und lösen zugleich solche aus, denn »Übersetzung ist gegenseitig, multilateral, verteilt und als Netzwerkdynamik zu verstehen, nicht als intentionale Strategie individueller Subjekte«⁸², und im Gegensatz zur Systemtheorie ist ein *Übersetzungsprozess* im Sinne der ANT jener Mechanismus, »durch den die soziale und die natürliche Welt zugleich fortschreitend Form annehmen«⁸³.

80 Bellinger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 39.

81 Michel Callons Essay »Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer in der St. Brieuc-Bucht« wurde einer der kanonischen Texte der ANT und ist im Sammelband von Bellinger und Krieger in einer deutschen Übersetzung abgedruckt. Vgl. ebd., S. 135-175.

82 Ebd., S. 39.

83 Ebd., S. 39.

Diese von der ANT vorgeschlagene Theorie der Übersetzung steht Karen Barads Konzept der Intra-Aktion sehr nahe. Barad ist promovierte Physikerin und lehrt derzeit feministische Studien, Philosophie und Geistesgeschichte an der University of California in Santa Cruz. Sie plädiert für die Anerkennung einer *posthumanistischen Performativität*⁸⁴ und ist ebenfalls darum bemüht, den Begriff der Handlungsfähigkeit von seinen traditionellen humanistischen Referenten abzulösen. So wie Latour, Callon, Law und andere Vertreter*innen der ANT sowie Jane Bennett hält auch sie Handlungsmacht *nicht* für gleichbedeutend mit Intentionalität oder Subjektivität. Ihr zufolge stellt Handlungskompetenz vielmehr eine Angelegenheit der *Intra-Aktion* dar. Darunter versteht Barad ein Zusammentreffen von Personen und/oder nicht-menschlichen Entitäten, nach dem die Personen und/oder nicht-menschlichen Wesen nicht mehr dieselben sind, die sie davor waren. Es handelt sich um eine Interaktion von Entitäten, die dieser Interaktion nicht vorausgehen, sondern die Resultate eines gewissen Übersetzungsprozesses darstellen, oder mit anderen Worten, um Relationen ohne vorgängige Existenz der Relata. Die Grenze zwischen Subjekt und Objekt wird dabei als vorläufige verstanden, welche im Zuge jeder Begegnung oder Intra-Aktion neu gezogen wird. Subjekte und Objekte gehen erst aus Intra-Aktionen hervor. Auch das Materielle und das Diskursive sind laut Barad den Dynamiken der Intra-Aktion ausgesetzt. Die Parallelen zum Konzept der Übersetzung im Sinne der ANT sind offensichtlich. Wenn Latour schreibt, »[i]n seinen sprachlichen und inhaltlichen Konnotationen bezieht er [der Begriff Übersetzung] sich auf all die Verschiebungen durch andere Akteure, ohne deren Vermittlung keine Handlung stattfindet«⁸⁵, dann bringt das eine Intra-Aktion im Sinne Barads zum Ausdruck. *Sowohl die Theorie der Übersetzung der ANT als auch das Konzept der Intra-Aktion bei Barad schlagen eine relationale Ontologie vor, die a priori existierende, kausale Verkettenungen mit dynamischen und performativen Verstrickungen ersetzt. Übersetzungsketten treten an die Stelle einer starren Opposition zwischen Kontext und Inhalt; sie verweisen auf die Arbeit, die es bedeutet, wenn Akteur*innen mit unterschiedlichen und oft widersprüchlichen Interessen zusammentreffen, und sich in diesem Austausch gegenseitig verändern und ihre Praktiken und Vorschläge übersetzen.*

84 Vgl. Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2003, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003.

85 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 381.

Barad knüpft diesbezüglich an Donna Haraway an, die ihre Vorgängerin auf dem Lehrstuhl für Feministische Studien, Philosophie und Geistesgeschichte an der University of California in Santa Cruz war. Haraway beschreibt die relationale Ontologie, die sie vorschlägt, in dem folgenden Zitat mit einem von Alfred North Whitehead entlehnten Begriff so: »Through their reaching into each other, through their »prehensions« or »graspings«, beings constitute each other and themselves. Beings do not preexist their relatings.«⁸⁶ Wenige Sätze später schreibt Haraway – und diese These findet man in einer sehr ähnlichen Formulierung in Barads Texten:

There are no pre-constituted subjects and objects, and no single sources, unitary actors, or final ends. In Judith Butler's terms, there are only »contingent foundations«; bodies that matter are the result. A bestiary of agencies, kinds of relatings, and scores of time trump the imaginings of even the most baroque cosmologists.⁸⁷

In Barads Intra-Aktionen werden die Grenzen und Eigenschaften der involvierten Entitäten de- und restabliert, was dazu führt, dass sie *als solche* (mit diesen oder jenen Eigenschaften) überhaupt erst *nach* der Intra-Aktion existieren. Es gibt keine Akteur*innen und Aktanten mit stabilen Qualitäten, Konturen und Abgrenzungen, die dann als solche interagieren würden, vielmehr sind Akteur*innen und Aktanten mit signifikanten Eigenschaften das Produkt einer Intra-Aktion heterogener Entitäten.

Diese Grundannahme der relationalen Ontologie Barads weist eindeutig Parallelen zu *Culls Konzept des differenziellen Selbst* und zu *Latours Verständnis einer politischen Ökologie* auf. Latour zufolge ist eine politische Ökologie nicht damit beschäftigt, die Aufmerksamkeit von den Menschen auf den Pol der Natur zu verlagern, sondern die »riskanten Verwicklungen« diverser menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten ernst zu nehmen: »Sie gleitet vielmehr von der *Gewißheit* bei der Produktion der Objekte ohne Risiko (mit ihrer klaren Trennung zwischen Menschen und Dingen) zu einer *Ungewißheit* über die jeweiligen Beziehungen, deren unerwartete Folgen alle Steuerungen, Pläne

86 Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2015, S. 6.

87 Ebd., S. 6.

oder Effekte beeinträchtigen können.«⁸⁸ Politische Ökologie hat, so behauptet Latour, nichts mit einer fundamentalistischen Ökologie zu tun. Letztere möchte im Namen »des überlegenen Gleichgewichts der Natur«⁸⁹ die Politik der Menschen umgestalten. Latour ist überzeugt davon, dass man heute nicht mehr von »der Natur« sprechen kann, sondern nur von »den Naturen« oder von einem »Multinaturalismus«, wobei es sich immer um ein Gemenge aus Natur und Politik, eine Verstrickung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen handle. *Politische Ökologie beschäftigt sich nicht mit »der Natur«.*

Latour bezeichnet das Gemisch aus Mensch und Natur, Politik und Naturwissenschaft, Ökonomie und Ökologie auch als das »Pluriversum«. Als ein Gegenkonstrukt zum Universum umfasst das Pluriversum alle Propositionen, die »Anwärter auf die gemeinsame Existenz sind«⁹⁰ und im Zuge der allmählichen Zusammensetzung der gemeinsamen Welt – denn genau das ist es, was Latour unter Politik versteht – berücksichtigt werden müssen. Latour möchte sich zu jenen zählen, die »hinter jedem Menschen sich vervielfältigende Assoziationen von nicht-menschlichen Wesen entdecken, deren ausufernde Konsequenzen die alte Aufteilung zwischen Natur und Gesellschaft unmöglich machen«⁹¹.

Der Begriff der »Ökologie« scheint ihm der einzige geeignete Terminus zu sein, um die Aufnahme nicht-menschlicher Wesen in die Politik zu bezeichnen. Die Natur muss seiner Meinung nach in die Politik integriert werden und das öffentliche Leben zugleich von allen Naturalismen befreit werden.⁹² Die politische Ökologie kann nicht strikt von der Ökonomie oder der Gesellschaft unterschieden werden und kann kaum universale ethische Prinzipien aufstellen, weil sie sich der Analyse der Spezifika einer riskanten Verwicklung im Einzelfall widmet.

Barads Konzept der Intra-Aktion stellt – ähnlich wie die politische Ökologie – Formen des metaphysischen Individualismus in Frage und erklärt das moderne Idealbild des menschlichen Individuums als abgeschlossenes und

88 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 40. Zum Begriff einer »ästhetischen Ökologie« vgl. auch: Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin: Kadmos, 2018, vor allem S. 271-281.

89 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 41.

90 Ebd., S. 296.

91 Ebd., S. 282.

92 Ebd., S. 81: »Nichts ist weniger feststehend als die Idee der Natur.« (Hervorh. im Original.)

kohärentes Subjekt mit eindeutigen Grenzen für obsolet. Für Barad stellt selbst eine Messung im physikalischen Sinn eine kausale Intra-Aktion dar und nicht die (objektive) Feststellung der Qualitäten eines Dings oder eines Menschen, die dem Messvorgang vorgängig, universal gültig und somit vom Messapparat und dem*der Messenden unabhängig wären. Insofern müssen – sobald in der Physik Aussagen über ein Ding getroffen werden – notwendigerweise auch die Messapparate bzw. die experimentelle Anordnung und die Beobachtenden miteinbezogen werden. Um in der Terminologie der ANT zu sprechen, muss ein gewisses Akteur-Netzwerk nachgezeichnet werden.

Barad bezieht sich vor allem auf Erkenntnisse der Quantenfeldtheorie – im Speziellen auf Niels Bohrs philosophisch-physikalische Studien, in denen er darlegt und zu beweisen versucht, dass es keine Außenwelt gibt, die eindeutig von dem beobachtenden Subjekt getrennt werden könnte und auf die man von einer vermeintlich objektiven Position aus blicken könnte. Als einer der Begründer der Quantenphysik widerlegte Bohr nicht nur die Physik Newtons, sondern auch die Auffassung des Denkens in der Tradition Descartes' sowie die atomistische Physik Demokrits. Er insistierte darauf, dass der Mensch Teil der Natur ist, die er zu verstehen versucht, und brach damit mit den Dualismen Subjekt–Objekt und Wissender–Gewusstes, wodurch er jede Form von Repräsentationalismus in Frage stellte und implizit behauptete, dass es unmöglich sei, natürliche und soziale Prozesse voneinander zu trennen.⁹³ Bohr beschäftigte sich mit der Aporie, die scheinbar inkonsistente physikalische Messergebnisse geschaffen hatten, welche zeigten, dass Licht in manchen Experimenten eine Teilchenstruktur hat, während es bei minimalen Veränderungen des Messapparats (im Doppelspaltexperiment) eine Wellenstruktur aufweist.⁹⁴ Da Teilchen- und Wellenstruktur einander in der klassischen Physik jedoch absolut ausschließen, würde das bedeuten, dass Licht in einem Experiment eine bestimmte Entität darstellt, während es sich nach einer minimalen Manipulation des Messapparats in eine ganz andere Entität verwandelt. Bohr folgerte, dass man angesichts dieses Problems davon ausgehen müsse, dass es sich bei den Messgeräten und der Apparatur im Labor nicht um neutrale Werkzeuge oder Instrumente handele, sondern um einen materiell-diskursiven Apparat, der die Realität, die er misst, mit hervorbrin-

93 Vgl. Barad, Karen: *Verschränkungen*, Berlin: Merve, 2015, S. 22–32.

94 Vgl. ebd., S. 95–96.

ge.⁹⁵ Die von Bohr vertretene Auffassung von Messgeräten schrieb dem experimentellen Set-up in der Physik eine *performative Rolle* zu. Barad schreibt in Anlehnung an Bohr: »Apparatuses are not mere static arrangements in the world, but rather apparatuses are dynamic (re)configurings of the world.«⁹⁶

Bohr behauptete darüber hinaus, dass auch die Beobachter*innen eines Phänomens, also in der Physik die Wissenschaftler*innen in einem Labor, keine neutralen Zeug*innen darstellen, sondern bereits aufgrund ihrer Präsenz als Beobachter*innen Einfluss auf das beobachtete Phänomen ausüben. Dynamische Rekonfigurationen der Welt sind nicht nur charakteristisch für das Zusammentreffen von Dingen, physikalischen Messinstrumenten und Forscher*innen in einem Chemie- oder Physiklabor, in dem eine gewisse Übersetzung stattfindet, die Barad »Intra-Aktion« nennt, sondern genauso für alle materiell-diskursiven künstlerischen Praktiken und Arbeiten, die in Kunstinstitutionen stattfinden, welche, so meine These, Apparate der Hervorbringung von Intra-Aktionen spezifischer menschlicher und nicht-menschlicher Körper darstellen.

2.6 Posthumanistische Performativität & das Theater als Apparat der Hervorbringung von Intra-Aktionen

Wenn man Apparate als materiell-diskursive, grenzziehende Praktiken mit offenem Ende begreift⁹⁷, wie Barad das tut, dann ist auch das Theater ein Apparat der (imaginativen und materiellen) Hervorbringung materiell-diskursiver Phänomene und Körper.⁹⁸ Barad bezieht sich mit diesem Begriff auf Haraway, und diese bezieht sich wiederum auf ihre ehemalige Studentin Katie King, deren Forschungsgegenstand Gedichte waren. Der Apparat

95 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 24.

96 Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 816 (Hervorh. im Original).

97 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 21.

98 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 159: »For Haraway, »embodiment is about significant prosthesis« – bodies in the making are never separate from their apparatuses of bodily production.«

der literarischen Produktion ist für King die Schnittstelle von Kunst, Sprache, Technologie und Ökonomie. Teil des von ihr so genannten »Apparats« sind ihr zufolge nicht nur Subjekte, sondern etwa auch die Sprache. Dieser gesteht sie eine Aktivität zu, die bis zu einem gewissen Grad von den Vorstellungen und Intentionen der Autor*innen unabhängig ist. In Anlehnung an diese Setzung, die von Barad in dem von ihr vorgeschlagenen Agentiellen Realismus übernommen und weiterentwickelt wurde, kann man das Theater als *Apparat der Hervorbringung verkörperter Intra-Aktionen* begreifen.

Wenn aber der Apparat die Phänomene koproduziert, die er der Beobachtung preisgibt oder beschreibt, wenn der Apparat (nicht nur als ideologischer Überbau, sondern auch in seiner Materialität) als Koproduzent Teil der Phänomene ist, die er hervorbringt, wie können dann in der Physik überhaupt noch Aussagen über bestimmte Entitäten getroffen werden und ist wissenschaftliche Objektivität im Bereich der Naturwissenschaften dann noch möglich? Bohr hielt an der Möglichkeit von Objektivität in Bezug auf Erkenntnisse fest⁹⁹, obwohl er weder die Sprache noch naturwissenschaftliche Messungen in einer repräsentationalistischen Weise verstand. Nachdem Bohr die stabile und dauerhafte Existenz von Entitäten mit bestimmten Eigenschaften und Grenzen in Zweifel gezogen hatte, kämpfte er auch gegen die Vorstellung an, dass es ein vorgängiges und unbewegliches Verhältnis zwischen Subjekten und Objekten gebe.

Dem Agentiellen Realismus zufolge sind Menschen und Nicht-Menschen sowie Subjekte und Objekte im Anschluss an Bohr nicht als gegeben anzunehmen, sondern als in spezifischen materiell-diskursiven Prozessen hergestellte Phänomene zu betrachten.¹⁰⁰ (Schon Bohr ging von Phänomenen als ontologisch primären Einheiten aus.) Phänomene sind dem Agentiellen Realismus gemäß relationale Verwicklungen – und zwar nicht nur in epistemologischer, sondern auch in ontologischer Hinsicht. Unterscheidungen und Kategorisierungen sind im Agentiellen Realismus dennoch möglich, jedoch als Formen der agentiellen Abtrennbarkeit *innerhalb* des Phänomens¹⁰¹ und nicht in Bezug auf präexistierende Kategorien oder Grenzen. Außerdem beziehen sich physikalische Messergebnisse immer auf Phänomene, und diese schließen

99 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 25.

100 Vgl. zum Beispiel Barad, Karen: *Verschränkungen*, Berlin: Merve, 2015, S. 91.

101 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 81.

die Agenturen der Beobachtung (Messapparat und Beobachter*in) mit ein. Objektivität wäre dann in der Physik als die Wiederholbarkeit zuverlässiger Messergebnisse in Experimenten zu denken und auf Phänomene zu beziehen, die nicht von Veränderungen ausgenommen sind und keiner anderen Realität angehören als die Agenturen der Beobachtung, sondern erst durch die Intra-Aktion mit letzteren produziert werden.

A specific intra-action (involving a specific material configuration of the »apparatus«) enacts an *agential cut* (in contrast to the Cartesian cut – an inherent distinction – between subject and object), effecting a separation between »subject« and »object«. That is, the agential cut enacts a resolution within the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy. In other words, *relata* do not preexist relations; rather, *relata-within-phenomena* emerge through specific intra-actions.¹⁰²

Die ontologische Unbestimmtheit wird durch agentisch situierte Schnitte aufgehoben. So werden Trennlinien und Konturen immer wieder neu und temporär gezogen. Es findet ein »Zusammen-Auseinander-Schneiden«¹⁰³ statt, »nicht als separate, konsekutive Aktivitäten, sondern als ein einziges Ereignis, das nicht Eines ist«¹⁰⁴. Barad legt den Fokus primär auf materiell-diskursive Prozesse, Apparate und die historischen Aktivitäten, mittels derer spezifische Grenzziehungen vorgenommen, stabilisiert und destabilisiert werden. *Temporäre Schnitte und agentielle Abtrennbarkeit ersetzen also universale Abgrenzungen* – insbesondere zwischen Subjekt und Objekt: »When it comes to the »interface« of a coffee mug and a hand, it is not that there are x number of atoms that belong to a hand and y number of atoms that belong to the coffee mug«¹⁰⁵, schreibt Barad. Körpergrenzen sind nicht unbedingt evident, denn was als Teil des Körpers und was als sein Außerhalb betrachtet wird, ist eine Frage der Praxis, in die der jeweilige Körper involviert ist, und hängt von der Wahrnehmung ab, die damit verbunden ist.

102 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 333-334 (Hervorh. im Original).

103 Barad, Karen: *Verschränkungen*, Berlin: Merve, 2015, S. 77.

104 Ebd., S. 77.

105 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 156.

Neurophysiologists, phenomenologists, anthropologists, physicists, post-colonial, feminist, queer, science, and disability studies scholars, and psychoanalytic theorists are among those who question the mechanistic conception of embodiment and the presumably inherent nature of bodily boundaries – especially human ones. Cyborg theorists are among those who find it deeply ironic to stop there.¹⁰⁶

Bohr hat bereits darauf hingewiesen, dass etwa ein Stock entweder ein Teil des menschlichen Körpers oder aber das Objekt einer Untersuchung sein kann – abhängig von der Tätigkeit, die gerade ausgeübt wird. Er schrieb (und man muss dabei unweigerlich an Merleau-Pontys Beispiel mit dem Mann und dem Blindenstock denken, das ich in der Einleitung wiedergegeben habe):

Man muss hier nur an die häufig von Psychologen zitierte Empfindung erinnern, die jedermann schon bei dem Versuch erlebt hat, sich in einem dunklen Zimmer mit einem Stock zu orientieren. Wenn der Stock locker gehalten wird, scheint er für den Tastsinn ein Objekt zu sein. Wenn man ihn jedoch festhält, verliert man die Empfindung, dass er ein Fremdkörper ist, und der Eindruck der Berührung wird sofort an dem Punkt lokalisiert, an dem der Stock den zu untersuchenden Körper berührt.¹⁰⁷

In Intra-Aktionen und Phänomenen existiert Exteriorität also nur *innerhalb* von Phänomenen, welche die ontologische Untrennbarkeit agentuell intra-agierender Komponenten, also ein Akteur-Netzwerk darstellen.¹⁰⁸ Dinge können nicht mehr bloß als Extensionen des menschlichen Körpers begriffen werden, wie Merleau-Ponty den Blindenstock erklärte, sie sind zunehmend Teile des menschlichen Körpers.¹⁰⁹

106 Ebd., S. 155.

107 Nils Bohr, zitiert in: Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 46.

108 Vgl. Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 815, und: Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 339.

109 Ebd., S. 157: »Lisa Diedrich explains that the wheelchair that Mairs ›uses‹, ›a compact electric model called Quickie P100«, is not only an extension of her body or ›a bodily auxiliary, as Merleau-Ponty calls a blind person's cane, but has become incorporated, made a part of her body – so much so that when the Quickie P100 breaks down, it is

In Übereinstimmung mit Judith Butler glaubt Barad, dass es ein Außerhalb des Diskurses gibt. Allerdings ist dieses »Außen« bei Barad im Vergleich zu Butlers »Außen« nie als absolute Exteriorität konzipiert, sondern immer nur als *ein Außerhalb innerhalb von Phänomenen*.¹¹⁰ Bei Butler steht das konstitutive Außen für die Grenzen des Diskurses, für das, was vom Diskurs nicht erfasst werden kann. Wenn die Materialität menschlicher und nicht-menschlicher Körper jedoch bloß als das *Außen* des Diskurses betrachtet wird, so wird wieder eine Hierarchie etabliert, die den Diskurs (und somit den Menschen) als Maß aller Dinge darstellt, während Materialität als »das Andere« des Diskurses konzipiert wird. Die Thematisierung der Materialität von Körpern bei Butler geht Barad nicht weit genug – auch weil sie letztlich auf die Erforschung der Hervorbringung und Entwicklung menschlicher Körper beschränkt bleibt. Barad befürwortet zwar Butlers performative Auffassung der Materialisierung von Materie und bekräftigt ihren Appell, dass Fragen der Relevanzbildung, der Materialität und der Bedeutung in ihrer Unauflöslichkeit zusammen gedacht werden müssen, kritisiert aber Butlers anthropozentrische Haltung und ihre Fixierung auf den menschlichen Körper.¹¹¹ Wie Barad scharfsichtig festgestellt hat, *lassen sowohl die Texte Butlers wie auch jene Michel Foucaults – trotz der nicht-repräsentationalistischen Ausrichtung der respektiven Theorien – die Anerkennung der dynamischen Qualität der Materie vermissen:*

If Foucault, in queering Marx, positions the body as the locus of productive forces, the site where the large-scale organization of power links up with local practices, then it would seem that any robust theory of the materialization of bodies would necessarily take account of *how the body's materiality* (including, for example, its anatomy and physiology) *and other material forces as well* (including non-human ones) *actively matter to the process of materialization*.¹¹²

the breakdown not simply of an instrument employed by the body but of Mairs's very self.«

110 Ebd., S. 135: »the relationship of the cultural and the natural is a relation of »exteriority within«. This is not a static relationality but a doing – the enactment of boundaries – that always entails constitutive exclusions and therefore requisite questions of accountability.«

111 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 11.

112 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 64-65 (Hervorh. im Original).

Barads realistische Interpretation der Quantenphysik führt sie zu einer *agentiell-realistischen Auffassung von Performativität*, welche die Materie als aktiven »Teilhaber am Werden der Welt«¹¹³ und an der Intra-Aktivität wahrnimmt: »The dynamics of intra-activity entail matter as an *active* »agent« in its ongoing materialization.«¹¹⁴

Barad glaubt nicht, dass es Dinge-an-sich gibt, denn ihrer Meinung nach existieren Dinge immer in oder als Teil von Phänomenen. Diametral entgegengesetzt zu den Vertreter*innen der objektorientierten Ontologie, die von Objekten als ontologisch abgeschlossenen oder grundlegenden Entitäten ausgehen und den Standpunkt vertreten, dass Objekte den Relationen vorausgehen, behauptet Barad im Anschluss an Bohr, dass *Dinge (genauso wie Menschen) keine inhärent festgelegten Grenzen oder Eigenschaften besitzen*, genauso wenig wie Worte inhärent festgelegte Bedeutungen. Im Agentiellen Realismus wird die Welt vielmehr als ein dynamischer Prozess der Materialisierung und Intra-Aktion betrachtet, wobei dieser Prozess nicht *in* Raum und Zeit stattfindet, sondern Raum und Zeit bzw. Raumzeit erst hervorbringt.¹¹⁵

Das Konzept der Intra-Aktivität ist damit viel radikaler als jenes der Übersetzung in der ANT. Auch wenn beide Theorien davon ausgehen, dass Subjekte und Objekte nicht a priori, also schon vor bestimmten Übersetzungsprozessen existieren, in denen sie erst produziert werden, und auch wenn beide Theorien versuchen, die agentiellen Fähigkeiten (nicht-)menschlicher Körper jenseits des Verweises auf soziale Konstruktionen anzuerkennen, streicht Barad den relationalen Aspekt der ontologischen Verflechtung von Entitäten stärker hervor als die ANT. Sie hat weniger die Absichten menschlicher Akteur*innen im Sinn, die in konkreten Handlungen in Gegenstände übersetzt

113 Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 13.

114 Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 822.

115 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 21. Erika Fischer-Lichte weist ebenfalls darauf hin, dass im Rahmen einer Aufführung der Raum nicht als Container verstanden werden kann, in dem Bewegungen stattfinden, sondern dass die Flüchtigkeit von Räumlichkeit vielmehr aus den Bewegungen der Anwesenden im Raum resultiert, »welche Räumlichkeit permanent neu hervorbringen, sowie aus dem leiblichen Erspüren als der Wahrnehmung der den Raum Betretenden bzw. in ihm Anwesenden«. Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2013, S. 60.

werden, wobei die Aktivität des Aktanten die Übersetzung immer schon umleitet und zu einer der »ursprünglichen« Intention untreu macht. Die Beispiele, die Barad anführt, beziehen sich auch nicht – wie in der ANT – auf Dinge, die den Menschen in ihrer konkreten materiellen Beschaffenheit affizieren und seine Bewegungen dadurch beeinflussen, oder auf Dinge, die in Rollen oder Interessen übersetzt werden und so gemeinsam mit den Anliegen menschlicher Akteur*innen ausgerichtet werden. Barad diskutiert nicht konkret verteilte Handlungen oder bestimmte materielle Gegenstände, sie verweist in erster Linie auf die Quantenphysik und die Quantenmechanik, mittels derer eine ontologische Verstrickung aller Elemente – selbst der kleinsten materiellen Partikel – innerhalb eines Phänomens nachgewiesen werden konnte. Die sogenannte Quantenverschränkung findet auch auf einer Meta-Ebene statt, denn die Quantenphysik konnte in empirischen Versuchen zeigen, dass sich die Messergebnisse – also die feststellbaren Qualitäten eines Elements – mit der Veränderung der Messweise oder des messenden Apparats grundlegend verändern können (aus Partikeln werden etwa Wellen und umgekehrt). Diese wissenschaftliche Tatsache interpretiert Barad – im Anschluss an Bohr – nun *nicht* wie Werner Heisenberg als *ein epistemologisches Problem*. Ihrer Meinung nach handelt es sich dabei nicht um ein Unschärfeprinzip, sondern um *eine ontologische Problematik*, nämlich *die ontologische Verwobenheit von Beobachtenden und Beobachtetem*. Diese Erkenntnis leitet Barad aus dem prototypischen Doppelspaltexperiment, das die Verstrickung von Wissenschaftler*in, Messapparat und Licht zeigen konnte, ab. Ihr zufolge ist es *nicht* so, dass die präexistenten, stabilen Eigenschaften des Lichts nur unzureichend genau gemessen werden könnten, sodass es nicht gelänge, alle Ambiguitäten auszuschließen. Es ist auch *nicht* so, dass die feststehenden Eigenschaften des Lichts durch die Messung des*r Wissenschaftler(s)*in bloß gestört werden. Barad ist überzeugt davon, dass es keine präexistenten, universell gültigen Eigenschaften des Lichts gibt, die eine absolute Unabhängigkeit von den Beobachter*innen und dem experimentellen Messapparat besitzen. Was festgestellt werden kann, ist, wie Licht sich verhält, wenn es von bestimmten Personen mit bestimmten Instrumenten zu einer bestimmten Handlung aufgefordert wird, und wie Licht sich im Vergleich dazu verhält, wenn es eine Intra-Aktion mit anderen Menschen und Nicht-Menschen eingeht.

2.7 Szenen der Verschränkung

Wenn in der ANT von Dingen die Rede ist, dann sind Kollektive menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten bzw. Akteur-Netzwerke gemeint. Diese bezeichnet Barad als »Phänomene«¹¹⁶, was die ANT vermutlich aufgrund der Assoziationen zur Phänomenologie ablehnen würde. Barad verwendet den Begriff jedoch nicht im Sinne der Phänomenologie, sondern an Bohr anknüpfend. Sie grenzt ihren Phänomen-Begriff außerdem von der Kant'schen Auffassung des Phänomens ab:

Crucially, the agential realist notion of *phenomenon* is not that of philosophical phenomenologists. In particular, phenomena should *not* be understood as a way things-in-themselves *appear*: that is, what is at issue is not Kant's notion of phenomena as distinguished from noumena.¹¹⁷

Im Anschluss an dieses Zitat erwähnt sie, dass sie den Begriff des »Phänomens« auch deshalb gewählt hat, weil er – vor allem in der Wissenschaft – hinsichtlich dessen verwendet wird, was beobachtet werden kann und demzufolge für real gehalten wird. Dadurch koppelt sie den Terminus doch stark an die menschlichen Wahrnehmungsorgane. Jedoch auch Dinge, die nicht von einem*r menschlichen Akteur*in wahrgenommen werden, können real und aktiv sein. Barad affirmiert die Produktivität der Materie: »Materie wird produziert und ist produktiv, sie wird erzeugt und ist zeugungsfähig.«¹¹⁸ Darüber hinaus stellt sie fest, dass die vormals so genannte Natur nicht in ihrem Sein als Erkenntnisobjekt aufgeht. Die präziseste Definition ihres Phänomen-Begriffes findet sich in folgendem Zitat:

In meiner agentuell-realistischen Darstellung markieren Phänomene nicht bloß die erkenntnistheoretische Unzertrennlichkeit von Beobachter und Beobachtetem oder die Ergebnisse von Messungen; vielmehr *sind Phänomene*

116 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 19.

117 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 412 (Hervorh. im Original).

118 Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 14.

die ontologische Unzertrennlichkeit/Verschränkung intraagierender »Agentien« (agencies).¹¹⁹

Barad nimmt Verstrickungen, Verschränkungen, Verflechtungen und Gefüge in den Blick – wie das auch die Quantenphysik macht. Auch die ANT und die Texte Latours stellen Versuche dar, Gefüge anstelle von Subjekten oder Dingen zu analysieren. So schreibt Latour etwa:

Sobald eine Situation Gefüge aufweist, die von den erwarteten abweichen – also immer! –, wird die Ökologie glauben, sie habe sich getäuscht. Im Respekt für die Natur schien ja das Mittel gefunden zu sein, um die jeweilige Wichtigkeit aller Wesen zu klassifizieren, die sie miteinander verbinden wollte. Doch gerade *in ihren Mißerfolgen*, dann, wenn sie haarige Objekte mit unerwarteten Formen enthedert, die jede Verwendung des Naturbegriffs radikal ausschließen, ist die politische Ökologie endlich in ihrem Element.¹²⁰

Laut Barad zeichnet sich jedes Phänomen – also etwa auch die Natur – durch ontologische und semantische Unbestimmtheit aus, da es in Intra-Aktionen hervorgebracht wird. Eine gewisse Unabhängigkeit nicht-menschlicher Entitäten vom menschlichen Bewusstsein und Wahrnehmungsapparat, die von Latour zumindest noch vage angedeutet wird, thematisiert Barad kaum. Aber die Möglichkeit einer solchen Aktivität der Materie – unabhängig von einem*r Beobachter*in – ist im Agentiellen Realismus nicht ausgeschlossen, denn auch wenn der Agentielle Realismus eine korrelationistische Theorie ist, schließt die Tatsache, dass eine Entität und die sie beobachtende Entität (ontologisch und materiell) verstrickt sind, noch nicht aus, dass diese Entität auch in Abwesenheit eines*r menschlichen Beobachter(s)*in in Intra-Aktionen mit anderen Nicht-Menschen (materiell) aktiv sein kann. In ihrem Buch *Meeting the Universe Halfway* bejaht Barad konsequenterweise die Möglichkeit von Intra-Aktionen ohne menschliche Beteiligung und weist auf die Möglichkeit einer gewissen Aktivität nicht-menschlicher Dinge und der »Natur« hin – unabhängig vom Wissen bzw. der Erkenntnis des Menschen.¹²¹

119 Ebd., S. 19 (Hervorh. im Original).

120 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 43.

121 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 378.

Materie ist, wie sie schreibt, weder als »fest und gegeben« noch »als bloßes Endergebnis verschiedener Prozesse«¹²² zu verstehen.

Anders als Phänomenologen wie Edmund Husserl oder Maurice Merleau-Ponty geht Barad nicht davon aus, dass der Mensch in eine gegebene konkrete Lebenswelt eingebettet ist. Sie betrachtet menschliche und nicht-menschliche Körper nicht als *in* der Welt situierte – so als wäre die Welt ein von den Körpern unabhängiger Container – sondern als *Teil* der Welt und *von* Welt: »*Embodiment is a matter not of being specifically situated in the world, but rather of being of the world in its dynamic specificity.*«¹²³ Rückblickend auf phänomenologische Auseinandersetzungen mit den Dingen und der Welt werden die epistemischen Differenzen zwischen der klassischen Phänomenologie und dem Agentiellen Realismus besonders deutlich. Merleau-Ponty schreibt:

Dahingegen wandelt sich bezüglich der *Dinge* nur meine *Kenntnis* von ihnen. Fast bedeutungslos bei meinem ersten Blick, verwandelt sich diese im Verlauf der Entwicklung meiner Wahrnehmung. Die Welt selbst bleibt dieselbe Welt durch mein ganzes Leben hindurch, da sie eben nichts anderes ist als das beständige Sein, innerhalb dessen ich all meine Erkenntniskorrekturen vollziehe, das von ihnen in seiner Einheit unbetroffen bleibt und dessen Evidenz meine Bewegung auf die Wahrheit hin durch allen Schein und Irrtümer hindurch polarisiert.¹²⁴

Barads Gegenbehauptung lautet: »There is more to nature than »nature-as-the-object-of-human-knowledge«.«¹²⁵ Angesichts des Klimawandels, des rasanten Artensterbens, des ökonomischen Kampfes um die Ausbeutung und Vermarktung von Ressourcen und exorbitant wachsender Mülldeponien werden sich im 21. Jahrhundert immer mehr Menschen einer gewissen Handlungsfähigkeit der Dinge und der Materie bewusst, die allzu konkrete Aus-

122 Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 14.

123 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 377 (Hervorh. Im Original). Vgl. auch: Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 829.

124 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (übersetzt von Rudolf Boehm), Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1974, S. 378-379 (Hervorh. im Original).

125 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 378.

wirkungen auf diesen Planeten und seine Bewohner*innen hat und nicht von den Intentionen und den Beobachtungen der Menschen abhängig ist, sehr wohl aber mit menschlichen Praktiken verschränkt ist. Die derzeit bestehenden und prognostizierten ökologischen Krisen verleihen der Entwicklung philosophischer Theorien, welche sich von der Imagination der Welt als einer beständig Seienden sowie vom Glauben an eine Trennbarkeit von Natur und Kultur verabschieden und den Fokus auf die Verschränkungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen mitsamt ihren Konsequenzen legen, besondere politische Dringlichkeit. Nicht zuletzt darin besteht das gesellschaftspolitische Potenzial des Agentiellen Realismus (sowie des Neuen Materialismus generell). Dass eine eindeutige Unterscheidung der Natur von der Kultur unmöglich ist, halten sowohl die ANT wie auch Barad für eine Erkenntnis, die von großer politischer Bedeutung ist:

And isn't the undoing of the very idea of an inherent nature-culture boundary a useful tool, if not a prerequisite, for destabilizing sexism, racism, and homophobia and other social ills that are propped up by this dualism and its derivatives? It is ironic that while environmental activists are busy reifying a notion of nature based on purity, with all its problematic implications, the enterprise of bioengineering is making it crystal clear that the nature-culture dualism is a construction, a point that feminists and other social critics have been trying to get across for some time. What is at issue and at stake is »what counts as nature, for whom, and at what costs«. ¹²⁶

Während die ANT auch nicht-menschlichen Entitäten Handlungsmacht zugesteht und in diesem Sinne *für* Nicht-Menschen spricht und sich für sie einsetzt, was einer gewissermaßen paternalistischen Geste entspricht, unterstreicht Barad, dass es *nicht* darum gehe, wem der Mensch Handlungskompetenz (*agency*) zuschreibt:

[...] *it [agency] is an enactment, not something that someone or something has. It cannot be designated as an attribute of subjects or objects (as they do not preexist as such). It is not an attribute whatsoever. Agency is »doing« or »being« in its intra-activity.* ¹²⁷

Barad zufolge ist Handlungsmacht (*agency*) weder ein Attribut eines*r Akteur(s)*in oder eines Aktanten noch eine Frage der Zuschreibung, sondern

126 Ebd., S. 368-369.

127 Ebd., S. 178 (Hervorh. im Original).

etwas, das im Zusammentreffen verschiedener Entitäten, die in bestimmte Inszenierungen involviert und in spezifische Intra-Aktionen und Akteur-Netzwerke verstrickt sind, entsteht – ganz im Sinne einer emergenten Kausalität.

Performances sind spezifische Inszenierungen, die aus Prozessen der Intra-Aktion hervorgehen und solche darstellen, Prozesse, in denen die Kollaboration von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen auf dem Spiel steht. Sie gehen aus der Entscheidung hervor, dass Künstler*innen sich mit dem Erarbeiteten zu einem bestimmten Zeitpunkt ganz bewusst auf eine weitere Intra-Aktion einlassen, welche nicht nur Zuschauer*innen, sondern auch einen spezifischen Raum umfasst, in dem gewisse Aktionen, Bewegungen (oder deren Absenz) ausgestellt werden. Nach dieser Intra-Aktion wird die Performance nicht mehr dieselbe sein, die sie davor war – und zwar nicht nur was ihre Bedeutung betrifft, sondern auch ihre materielle Gestalt. Wahrscheinlich wird sie nach dieser Intra-Aktion, die gewöhnlich Vorstellung genannt wird, aufgrund des Zusammenspiels spezifischer räumlicher Gegebenheiten, klimatischer Bedingungen, der Affekte und Reaktionen der Zuschauer*innen, deren Präkonditionierungen durch Programmhefte und kuratorische Entscheidungen, durch die Einschränkungen und Vorschriften, die mit dem Dispositiv des spezifischen Theaters verknüpft sind, sowie aktuelle politische Entwicklungen nicht mehr (genau) das sein, was sie in den Proben einmal war. Und in dieser Verfremdung, die aufgrund der Verstrickung der involvierten Entitäten (Zuschauer*innen, Dispositiv, Performance, Performer*innen) stattfindet, wird sie das werden, was in Zukunft auf multiple Arten und Weisen als »Ereignis«, als »Performance« erinnert und so weiter verstellt werden wird. Und vielleicht wird sie sich eines Tages in den Myriaden dieser Verfremdungen selbst finden – als ein Ereignis, das nie zu sich kommen kann und das keinem Schöpfersubjekt je zugeschrieben werden kann.

2.8 Zusammenfassung: Akteur-Netzwerk-Theorie und Agentieller Realismus

Latours Background ist nicht die Physik, sondern die Sozial- und Wissenschaftsforschung. Sein Interesse umfasst aber ebenso Fragen der Religion,

der Politik, der Ökologie und der Kunst.¹²⁸ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass er sich in den späten 1970er und den frühen 1980er Jahren zunächst damit auseinandergesetzt hat, *wie wissenschaftliche Tatsachen konstruiert werden*. Er entlarvte die vermeintlich objektiven Erkenntnisse in der Naturwissenschaft als ein fragiles Produkt, das von menschlichen Forscher*innen und nicht-menschlichen Dingen mühevoll in diversen Laboren und Versuchen fabriziert wird. Die Naturwissenschaft ist von menschlichen Forscher*innen, welche auf Dinge, Maschinen, Technologien, Gelder, Politiker*innen etc. angewiesen sind, um nicht-menschliche Wesen in der künstlichen Umgebung des Labors zu sozialisieren, bis zu einem gewissen Grad konstruiert. Beobachtungen werden so lange debattiert, bis sich bestimmte Thesen stabilisieren und als sogenannte Tatsachen (*Black Boxes*) institutionalisiert werden.¹²⁹ Latour hat von der Wissenschaftsforschung insofern profitiert, als diese in der Laborpraxis vor allem die Emergenz neuer Aktanten erforscht. Sie beobachtet Verhaltensweisen, die künstlich im Labor provoziert werden, und versucht, mittels der Analyse der Performanzen auf die Existenz und die Eigenschaften einer Entität zu schließen. Die von Latour in dieser Zeit veröffentlichten Texte beziehen sich unter anderem auf Feldstudien, die er im Labor des Biochemikers Roger Charles Louis Guillemin gemacht hatte, der später im Jahr 1977 den Nobelpreis für Medizin erhielt. Sein gemeinsam mit Steve Woolgar verfasstes Buch *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts* (1979), in dem Latour und Woolgar eine sozialkonstruktivistische Argumentation verfolgen, stellt den Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere dar und verschaffte Latour schnell Bekanntheit im Feld der Wissenschafts- und Sozialtheorie, brachte ihm aber auch die Kritik ein, ein Relativist zu sein.

In den 1980er Jahren geht Latour über den Standpunkt des Sozialkonstruktivismus hinaus¹³⁰, indem er mit Law und Callon die Akteur-Netzwerk-Theorie entwickelt, die zugleich eine konstruktivistische *und* eine realistische Position vertritt bzw. transversal zu diesen Polen versucht, Assoziatio-

128 2005 kuratierte er etwa gemeinsam mit Peter Weibel die Ausstellung »Making Things Public: Atmospheres of Democracy« im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe.

129 Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 25-26.

130 In der zweiten Ausgabe des Buches *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts* strich Latour das Wort »social« im Untertitel. Das Buch erschien 1986 mit dem adaptierten Untertitel *The Construction of Scientific Facts*.

nen nachzuzeichnen und Transformationen sowie zirkulierende Referenzen aufzuzeigen.¹³¹ Die ANT geht davon aus, dass weder die Technik noch die Wirklichkeit sozial konstruiert sind, denn in einem Akteur-Netzwerk agieren Menschen, klimatische Verhältnisse, Dinge, Maschinen, Institutionen, Texte, Tiere usw., und zwar gleichzeitig und aufeinander einwirkend. Dabei bedeutet die Aktivität einer Entität (etwa dass Pasteur die Mikroben fabriziert hat) nicht die totale Passivität der anderen Entität (in diesem Fall der Mikroben) und umgekehrt.

Es waren vor allem auch neue Erkenntnisse der Klimaforscher*innen und die Debatten um die ökologische Krise und die globale Erderwärmung, die Latour dazu führten, seine Theorie zu radikalieren. Als man ihm bloßen sozialen Konstruktivismus vorwarf und Leugner des Klimawandels das Argument des Sozialkonstruktivismus verwendeten, um die Erderwärmung als ein Konstrukt (im Sinne einer Erfindung) einiger Wissenschaftler*innen herunterzuspielen, schlug Latour sich auf die andere Seite und betonte, *dass die Natur nicht bloß als soziales Konstrukt verstanden werden darf*. Diedrich Diederichsen beschreibt Latours Position als eine konstruktivistische. Allerdings habe Latour im Vergleich zum Konstruktivismus nicht primär an der Entzauberung der Welt gearbeitet, indem er diese als vom Menschen Gemachte entlarve, vielmehr habe Latour versucht zu zeigen, wie das vom Menschen Gemachte von zahlreichen nicht-menschlichen Akteur*innen koproduziert werde. Dadurch geht bei Latour das klassische Argument des Konstruktivismus (dass die Welt als Konstruierte nicht nur kritisiert, sondern als solche auch anders konstruiert werden könnte) verloren. Andererseits »gewinnt [Latour]

131 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 168-169: »(1) das Milchsäureferment ist vollständig unabhängig von jeder menschlichen Konstruktion; (2) es besitzt keine unabhängige Existenz außerhalb der von Pasteur geleisteten Arbeit; (3) diese Arbeit sollte nicht negativ, als Grund zum Zweifel an seiner Existenz verstanden werden, sondern positiv als Ermöglichung der Existenz; (4) schließlich ist das Experiment ein Ereignis und nicht bloße Rekombination einer feststehenden Liste bereits vorhandener Zutaten.« Ebd., S. 178: »Und doch ist jede dieser kleinen Vermittlungen unerlässlich für die Emergenz des selbständigen Akteurs, die gleichwohl Resultat der Arbeit der Wissenschaftler ist.« Ebd., S. 242: »Es stimmt, *die Gesellschaft ist konstruiert, aber sie ist nicht sozial konstruiert*. Schon seit Millionen von Jahren haben Menschen ihre sozialen Beziehungen auf andere Aktanten ausgedehnt, mit denen sie viele Eigenschaften ausgetauscht haben und mit denen gemeinsam sie Kollektive bilden.«

aber dadurch eine Einschränkung der etwas leichtfertigen Verfügbarkeit von Welt, die Konstruktivismen so gerne unterstellen«¹³².

Es ist wichtig zu berücksichtigen, dass Latour den Begriff »Netzwerk« zu einer Zeit in die Diskussion einführte, als der Begriff »World Wide Web« noch nicht allgegenwärtig war. Der Netzwerk-Begriff betont ähnlich wie der Terminus des »Rhizoms« bei Deleuze und Guattari Transformationsprozesse, Übersetzungen und Umformungen und war als ein Gegenkonzept zu scheinbar stabilen Instanzen wie Institution, Gesellschaft und Nationalstaat gedacht. Seit der rasanten Ausbreitung des *World Wide Web*, die mit dem weit verbreiteten und von ökonomischen Instanzen geförderten Wunsch nach flexiblen Netzwerken einhergegangen ist, hat der Begriff eine inflationäre Verwendung in disparaten Diskursen erfahren. Diese Tatsache und die Kritik, die Latour, Callon und Law in Bezug auf die ANT entgegengebracht wurde, führten Latour sogar dazu, einen Vortrag mit dem Titel »On Recalling ANT« zu halten, der 1999 in dem Magazin *The Sociological Review* veröffentlicht wurde und im Sammelband *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie* in einer deutschen Übersetzung (»Über den Rückruf der ANT«) vorliegt. In diesem Text erklärt Latour, dass die ANT gescheitert sei, denn

[...] mit der neuen Popularisierung des Wortes Netzwerk bedeutet es nun Transport ohne Deformation, einen unmittelbaren und unvermittelten Zugang zu jeder Einzelinformation. Das ist genau das Gegenteil von dem, was wir meinten. Was ich Doppelklick-Information nennen möchte, hat das letzte bisschen der kritischen Schärfe aus dem Begriff Netzwerk genommen. Ich glaube nicht, dass wir ihn noch verwenden sollten, zumindest nicht, um die Art von Transformationen und Übersetzungen zu bezeichnen, die wir erfor-schen wollen.¹³³

In demselben Artikel weist Latour auf einen Vorschlag von Mike Lynch hin, der meinte, die Akteur-Netzwerk-Theorie sollte viel eher Aktanten-Rhizom-Ontologie heißen. Diese komplexe Terminologie habe sich aber nie durch-gesetzt.¹³⁴ Latour hat jedoch kurze Zeit nach seinem »Rückruf der ANT« die

132 Diederichsen, Diederich: »Ist der Marxismus ein Korrelationismus?«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 225-237, hier S. 227.

133 Bellingier, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 561-562.

134 Vgl. ebd., S. 565.

Akteur-Netzwerk-Theorie wieder affirmiert und 2005 mit *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* eine Publikation vorgelegt, die alle Aspekte und sozialtheoretischen Hintergründe der Akteur-Netzwerk-Theorie darstellt und verteidigt.¹³⁵

Die signifikante Neuerung im Denken Latours stellt die radikale Entgrenzung dessen dar, was konventionell als das Soziale verstanden wird, sein Versuch, das Soziale bzw. die Soziologie von einer Haftung an oder einer ausschließlichen Beschäftigung mit (der Repräsentation von) menschlichen Subjekten und modernen Gesellschaften loszulösen. Während die Begriffserweiterung des Sozialen bei Latour dem Anliegen entspringt, die Soziologie an aktuelle Wissenschafts- und Technologiestudien anzupassen, möchte ich – mithilfe der von der ANT entworfenen Methodologie und unter Berücksichtigung der philosophischen Theorien des Neuen Materialismus (insbesondere des Agentiellen Realismus) – ein experimentelles, konzeptuelles Instrumentarium zur Analyse gegenwärtiger Performances entwickeln, in denen es nur unter anderem um die Bewegungen menschlicher Subjekte geht. Der ANT bzw. dem Agentiellen Realismus gemäß betrachte ich nicht nur das Theater, sondern auch (Performance-)Theorien und Texte als Experimentierstätten, in denen heterogene Entitäten verknüpft werden. (Performance-)Theorien sind Mediatoren, die Differenzen produzieren, indem sie Texte und Performances übersetzen und dabei verändern, so dass diese und sie selbst nicht mehr dieselben sind wie vorher. Ich halte das von der ANT entwickelte Konzept der empirischen Metaphysik, der emergenten Kausalität und der Übersetzung sowie Barads Konzepte der Intra-Aktion und der Agentiellen Trennbarkeit für hilfreiche und wertvolle methodologische Instrumentarien im Hinblick auf eine Diskussion materiell-semiotischer Relationen und Phänomene in posthumanistischen Choreografien.

Allerdings lässt sich in Latours Faszination für die Bildung von Kollektiven menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten aller Art manchmal eine problematische Ideologie des »Je mehr wir sind, desto besser« ausmachen. Dass die Quantität zählt und es erfolversprechend ist, wenn mehr Entitäten involviert und im Sinne der Interessen des Menschen ausgerichtet werden, weist auf eine allzu reduktionistische und letztlich auch anthropozentrische Haltung. Auch wenn Latour wiederholt von »riskanten Verwicklungen« spricht,

135 Das Buch *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* erschien 2007 in einer deutschen Übersetzung mit dem Titel *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*.

lassen gerade die Beispiele für Übersetzungen in den Publikationen der ANT oft eine gewisse Reziprozität vermissen. Übersetzt werden meist die Absichten bestimmter Menschen in spezifische Dinge, denen so auf materielle Weise ein gewisses Protokoll eingeschrieben wird, das das Verhalten von Menschen wiederum beeinflussen soll.¹³⁶

Latour verfolgt letztlich auch eine politische Mission, denn er strebt eine Erneuerung oder Revitalisierung der politischen Theorie durch eine objektorientierte Demokratie oder Dingpolitik an.¹³⁷ Seine Texte bringen das Bemühen zum Ausdruck, auch nicht-menschliche Dinge in ein repräsentatives (wissenschaftliches, politisches oder künstlerisches) System zu integrieren, und es wird bedauerlicherweise primär betont, inwiefern Dinge in menschliche Handlungsprogramme eingebunden (und damit instrumentalisiert) werden können. In manchen Texten Latours wimmelt es von Begriffen und Metaphern, die einer Terminologie entlehnt sind, welche für Regierungspolitiker*innen charakteristisch ist (vor allem in *Das Parlament der Dinge*). Latours unbedingtes Festhalten am Modell der repräsentativen Demokratie ist der Angelpunkt seiner politischen Auseinandersetzungen, die sich in letzter Konsequenz auf Fragen der Repräsentation konzentrieren. Genau aus diesem Grund ist die Anwendbarkeit der ANT im Hinblick auf zeitgenössische experimentelle Choreografien begrenzt – versuchen diese doch gerade, sich von repräsentationalistischen Ansätzen zu distanzieren. Fragen der Repräsentation hat Latour insofern erweitert, als er erkannt hat, dass das Staatswesen bzw. politische Gemeinschaften nicht nur aus Menschen und Meinungen zusammengesetzt sind. Eine objekt-integrierende Gesetzgebung – wie Latour sie gefordert hat – existiert in Bolivien und Ecuador tatsächlich. In Ecuador wurde die Natur in die Verfassung aufgenommen, in Bolivien wurde 2009 ein Gesetz beschlossen, welches das Recht der Erde auf Wertschätzung und Nicht-Zerstörung festschreibt. Was dieses Recht in der Praxis bedeutet, ist angesichts der Tatsache, dass in Bolivien großteils ein sehr schonungsloser Rohstoffabbau betrieben wird, zweifelhaft. De facto wird die Natur aber in

136 Callon, Michel: »Techno-ökonomische Netzwerke und Irreversibilität«, in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006, S. 319-320: »Die Handlungsbefehle sind in Vermittlern inskribiert. Wenn nichts gesagt oder inskribiert ist (ich habe behauptet, dass inerte Materie gesprächig ist), dann handelt nichts.«

137 Vgl. Latour, Bruno: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«, 2005, www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf. Zugriff am 16.9.2015, S. 6.

Bolivien wie ein Subjekt als Trägerin von Rechten betrachtet. Latours Plädoyer für ein »Parlament der Dinge« (oder eine »Politik der Natur« – wie der Titel in der französischen Originalausgabe wörtlich übersetzt lautet) ist der Entwurf eines paradigmatischen Ortes der Demokratie, an dem Möglichkeiten der politischen Repräsentation genauso zur Debatte stehen wie Fragen der epistemologischen Repräsentation.¹³⁸ Laut Latour muss politische Theorie notwendigerweise Ökologie werden, denn sie darf sich nicht bloß mit den Meinungen und Bedürfnissen von Subjekten beschäftigen, sondern muss die Dinge berücksichtigen. In diesem Zusammenhang versteht Latour unter dem Begriff »Dinge« zum Teil das, was gemeinhin Tatsachen genannt wird. Latours Ding-Begriff unterscheidet sich also zum Teil von dem Ding-Begriff, den ich in diesem Buch verwende. Ich beziehe mich mit dem Begriff »Ding« immer auf materielle Körper, die (im Vergleich zu dem Begriff »Objekt«) nicht in Opposition zu Subjekten stehen. Für Latour gibt es in einer Gesellschaft auf der einen Seite Repräsentant*innen, die autorisiert sind, (stellvertretend) für die anderen Staatsbürger*innen über bestimmte Dinge zu sprechen, zu diskutieren und Entscheidungen zu treffen. Auf der anderen Seite gibt es die Fakten, die diese gewählten Repräsentant*innen (der Bevölkerung) vertreten und damit repräsentieren. Während Politik, so Latour, zu sehr mit gerechten und rechtmäßigen Verfahren zur Zusammenstellung und Wahl der menschlichen Repräsentant*innen beschäftigt ist, vernachlässigt sie die konkreten Angelegenheiten, die als Fakten zwischen diesen Politiker*innen zirkulieren. Der Glaube an die Repräsentation von Tatsachen ist seiner Meinung nach nie grundlegender erschüttert worden als zu dem Zeitpunkt, an dem Collin Powell 2003 dem Senat in Washington gefälschte Dokumente präsentierte, die das Vorhandensein von Massenvernichtungswaffen im Irak bezeugen sollten. Laut Latour gibt es keine Tatsachen, die von quasi erleuchteten Individuen ohne Vermittlung erkannt und auf den Tisch gelegt werden könnten. Unbestreitbare Tatsachen sind, wie er eindrücklich gezeigt hat, ein Klischee, das von der durch Wissenschaftsgläubigkeit verblendeten Zeit der Aufklärung übernommen wurde. Aber auch wenn es keine unbestreitbaren Tatsachen (*matters of fact*) gibt, so gibt es Latour zufolge immerhin wichtige Angelegenheiten und Grund zur Sorge (*matters of concern*): »Realism implies

138 Vgl. Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 281.

that the same degree of attention be given to the two aspects of what it is to represent an issue [...]. *Who* is to be concerned; *What* is to be considered?»¹³⁹

Karen Barad interessiert sich ebenfalls dafür, welche Rolle nicht-menschliche Entitäten in der Wissenschaft und in der Politik spielen. Sie ist allerdings kaum an der Frage interessiert, wie diese politisch repräsentiert werden (könnten). Barad fokussiert vielmehr die Apparate und Prozesse, die Subjekte und Dinge sowie deren Eigenschaften hervorbringen. Sie unterscheidet zwischen Reflexivität (repräsentativer Ansatz) und Brechung/Diffraktion (nicht-repräsentativer Ansatz). Reflexivität ist die Annahme, dass Repräsentationen die soziale oder natürliche Welt spiegeln und die Repräsentationsweisen oder Praktiken dabei keinen Einfluss auf das Repräsentierte haben, während Diffraktion der Name für einen performativen und interdisziplinären Ansatz im Hinblick auf sozial-natürliche Praktiken ist. Die Reflexivität bzw. Repräsentation muss Subjekt und Objekt auf Distanz halten, Diffraktionen hingegen setzen sich nicht mit Homologien, sondern mit materiellen Verschränkungen auseinander.¹⁴⁰ Dieser Unterschied wird etwa hinsichtlich des Verhältnisses von Wörtern und Dingen evident: Reflexivität basiert auf der Annahme, dass Wörter Dinge spiegeln, ein diffraktiver Ansatz geht von Differenz- und Streuungsmustern aus. *Der Agentielle Realismus stellt ein diffraktives Denkmodell dar*, und für Barad ist letztlich sogar das menschliche Selbst im Hinblick auf Differenz- und Streuungsmuster denkbar: »In einem wichtigen Sinne ist das Selbst also durch Zeit und Sein zerstreut/gebrochen.«¹⁴¹ Im Kontakt mit anderen Entitäten ist das Selbst stets in Berührung mit der unendlichen Alterität, die es selbst ist.

Aus der Überzeugung, dass die Welt *nicht* aus individuellen Objekten zusammengesetzt ist, welche festgelegte Grenzen und Eigenschaften haben, die durch abstrakte universelle Konzepte repräsentiert werden könnten, deren Bedeutung unabhängig von den spezifischen experimentellen Apparaten und Praktiken feststehen würde, leitet sich Barads posthumanistisches

139 Vgl. Latour, Bruno: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«, 2005, www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf. Zugriff am 16.9.2015, S. 6.

140 Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 88.

141 Barad, Karen: »Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 163-177, hier S. 170.

Verständnis von Performativität ab.¹⁴² Bereits Foucault hat gezeigt, dass juristische Machtsysteme die Subjekte *produzieren*, die sie später repräsentieren.¹⁴³ Barad distanziert sich allerdings von Theoretiker*innen, welche sich permanent auf Foucaults Begriff der regulativen Macht beziehen, aber ausschließlich menschliche Diskurspraktiken analysieren, und kritisiert, dass deren Forschungen auf menschliche Sozialpraktiken beschränkt seien, während sie die Produktivität technisch-wissenschaftlicher Praktiken hinsichtlich der Hervorbringung und Transformation von Körpern vernachlässigten – obwohl diese untrennbar mit den Operationsweisen der Macht verbunden sei. Darüber hinaus vermisst sie in derartigen Theorien die Einbeziehung der Handlungsmacht und Performativität von Körpern.

For all Foucault's emphasis on the political anatomy of disciplinary power, he too fails to offer an account of the body's historicity in which its very materiality plays an *active* role in the workings of power. This implicit reinscription of matter's passivity is a mark of extant elements of representationalism that haunts his largely post-representationalist account.¹⁴⁴

Deshalb plädiert Barad für eine materialistische und posthumanistische Rekonzeptionierung von Performativität, die mit einer Kritik der hegemonialen Macht der Sprache verknüpft sein muss: »Performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.«¹⁴⁵ Dabei hält sie an einer nicht-repräsentationalistischen Auffassung von Sprache fest, welche Ähnlichkeiten zu dem von Foucault als charakteristisch für das 16. Jahrhundert beschriebenen Sprachverständnis aufweist:

142 Erika Fischer-Lichte vertritt im Gegensatz dazu eine humanistische Auffassung von Performativität. Sie bemüht sich darum, eindeutige Unterscheidungsmerkmale zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen/Aktanten zu etablieren. Obwohl sie im Hinblick auf die Performativität der Dinge explizit auf Latour verweist und Handlungen ebenfalls als Assoziationen von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten versteht, betont sie, dass Dinge *keine* Handlungsmacht (*agency*) haben können. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2013, S. 165.

143 Vgl. Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 804.

144 Ebd., S. 809 (Hervorh. im Original).

145 Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 133.

Sprache nicht als Medium, sondern als (eine der vielen) *Figuration(en) der Welt*. Wenn Diskurse Rekonfigurationen der Welt darstellen, dann ist das für Barad nicht nur hinsichtlich der Formationsprozesse von Subjekten und deren Identitäten von Interesse, sondern auch im Hinblick auf die Hervorbringung von Materie generell. Darin unterscheidet sie sich von Butler, der sie ansonsten in vielen Aspekten zustimmt.

On an agential realist account, discursive practices are not human-based activities but rather specific material (re)configurings of the world through which local determinations of boundaries, properties, and meanings are differentially enacted. And matter is not a fixed essence; rather, matter is substance in its intra-active becoming – not a thing but a doing, a congealing of agency. And performativity is not understood as iterative citationality (Butler) but rather iterative intra-activity.¹⁴⁶

Eine Intra-Aktion ist ein prototypischer performativer Akt, der nicht nur eine soziale Wirklichkeit, sondern auch Akteur*innen hervorbringt. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte vergleicht den Prozess der Konstitution von Identität durch Verkörperung mit dem Inszenieren eines vorgegebenen Texts, was einer (von Barad kritisierten) Privilegierung des Sprachlichen entspricht.¹⁴⁷

So wie ein und derselbe Text auf verschiedene Weise inszeniert werden kann und die Schauspieler im Rahmen der textuellen Vorgaben frei sind, ihre Rolle jeweils neu und anders zu entwerfen und zu realisieren, agiert der geschlechtsspezifische Körper innerhalb eines körperlichen Raumes, der durch bestimmte Vorgaben eingeschränkt ist, und setzt Interpretationen innerhalb der Grenzen vorgegebener Regieanweisungen in Szene. Die Aufführung geschlechtlicher – oder anderer – Identität als Prozess einer Verkörperung wird in diesem Sinne analog einer theatralen Aufführung vollzogen.¹⁴⁸

Solange der menschliche Körper bloß die Verkörperung einer Interpretation der kulturellen Regieanweisungen darstellt, ist Performativität an einen

146 Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 828.

147 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2013, S. 43.

148 Ebd., S. 43.

Humanismus und die Inaktivität des Körpers geknüpft. Impulse gehen von der Kultur aus, die dann vom Individuum in einer spezifischen Verkörperung materialisiert werden und zur Herstellung einer bestimmten Identität führen und nicht umgekehrt. Mit dem Konzept der Intra-Aktivität wird bei Barad nun genau diese humanistische Auffassung von Performativität durch eine reziproke Dynamik ersetzt – die Verschränkung von Materie und Bedeutung, Natur und Kultur. Im Hinblick auf Sybille Krämers Unterscheidung eines schwachen, starken und radikalen Performativitätskonzepts¹⁴⁹ wäre Barads posthumanistische Performativität dann als eine radikale Auffassung von Performativität zu verstehen, denn

[...] das radikale Konzept verweist auf die Fähigkeit des Performativen, eine operativ-strategische Funktion zu erfüllen, welche die Grenzen von dichotomischen Klassifikationen, Typologien und Theorien aufzeigt und unterläuft. Insofern in den Existenz- und Gelingensbedingungen solcher begrifflichen Systeme etwas angelegt ist, was mit dem System in Widerstreit liegt, ist es die Performativität, welche die Grenzen des Systems überschreitet und das System selbst damit auflöst.¹⁵⁰

2.9 Der Text als Labor: Posthumanistische/agentiell-realistische Choreografie (im Anschluss an Karen Barad)

Anknüpfend an die Theorien Barads kann die Institution Theater bzw. das Tanzhaus – ähnlich wie das Labor in den Naturwissenschaften – als ein Apparat der Hervorbringung von Hybridkörpern und Intra-Aktionen begriffen werden, in dem die Grenzen zwischen Sub- und Objekten immer wieder aufs Neue (und auch während des Ereignisses einer Performance) gezogen, verwischt und verhandelt werden.¹⁵¹ Dispositive koproduzieren die Phänomene, die sie der Beobachtung preisgeben. Im Unterschied zur ANT und im Anschluss an Karen Barad begreife ich Apparate nicht nur als Gefüge von

149 Vgl. ebd., S. 44.

150 Ebd., S. 44.

151 So kann in einer Szene das Agieren bestimmter Menschen oder eines Gefüges von Menschen und Dingen Objekt der Wahrnehmung sein, während in einer anderen Szene etwa die Zuschauenden selbst und das sie beherbergende, nicht-menschliche Dispositiv zum Objekt der Wahrnehmung werden können.

Menschen und Nicht-Menschen, sondern darüber hinaus als Konfigurationen/Institutionen, die das, was als Mensch oder Nicht-Mensch, was als Subjekt und was als Objekt gilt, überhaupt erst hervorbringen (oder stabilisieren). Gerade im künstlerischen Kontext können temporäre Schnitte *bewusst* und *anders* gezogen werden, als das konventionell der Fall ist. Diese grenzziehenden Praktiken sind die Bedingung der Möglichkeit der Materialisierung einer Choreografie.

Choreografie ist das Komponieren von und mit Bewegungen, Aktionen, Assemblagen und Situationen, wobei komponieren primär nicht eine organisatorische oder kombinatorische Tätigkeit, sondern vielmehr eine poetische Praxis und letztlich die Erfindung einer poetischen Realität bezeichnet. Experimentelle künstlerische Choreografien stellen keinen Apparat des Einfangens oder Festhaltens¹⁵² dar, wie der Performancetheoretiker André Lepecki Choreografie definiert. Er weist auf die Geschichte der Choreografie als eine Erfindung der frühen Moderne hin, in der die Choreografie als eine Technologie fungierte, die disziplinierte Körper hervorbrachte, welche sich den Anweisungen bzw. dem Kommando der Schrift gemäß zu bewegen hatten.¹⁵³

Dance, once it falls prey to a powerful apparatus of capture called »choreography«, loses many of its possibilities of becoming. Which is to say that dance loses its powers (*pouissance*) as it is submitted to the power (*pouvoir*) of the choreographic.¹⁵⁴

Rückblickend auf die Geschichte der Moderne und im Hinblick auf traditionelle Tanzgenres wie das klassische Ballett erfüll(t)en Choreografien oft das disziplinierende Projekt, welches Lepecki hier beschreibt, es ist jedoch wenig hilfreich, von dieser veralteten Choreografiedefinition auszugehen, um über zeitgenössische, experimentelle Choreografien zu reflektieren und über ihre Potenziale zu spekulieren, worum es mir in diesem Kapitel geht.

Experimentelle Choreografien beschäftigen sich nicht bloß mit der Organisation von Bewegungen in Raum und Zeit, sondern auch mit einer gewissen Repolitisierung körperlicher und verkörperter Praktiken. Ich möchte

152 Lepecki, André: »Choreography as an Apparatus of Capture«, in: *The Drama Review* (TDR), Bd. 51, Nr. 2, Sommer 2007, S. 119-123.

153 Vgl. Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York und Oxon: Routledge, 2006, S. 6.

154 Lepecki, André: »Choreography as an Apparatus of Capture«, in: *The Drama Review* (TDR), Bd. 51, Nr. 2, Sommer 2007, S. 122.

Choreografie *nicht* als eine Schrift oder Einschreibung in den Raum begreifen (so als hätte der Raum keinen Einfluss auf das, was sich in ihm entfaltet und umgekehrt), sondern als eine Kunst des Hervorbringens spezifischer Bewegungsweisen und eines verkörperten Denkens. Einer agentuell-realistischen choreografischen Praxis (welche nicht mehr einer einzigen Person oder Autorität zugeordnet werden kann) geht es vielmehr um das Erfinden und Konstruieren von Systemen und Situationen der Emergenz. Choreografie ist einer agentuell-realistischen Auffassung entsprechend das Herstellen von (materiellen und immateriellen) Bedingungen und das Definieren von Parametern, welche die Emergenz bestimmter Bewegungsformen, Situationen und Intra-Aktionen möglich machen – und zwar nicht nur solche, die durch das choreografische System bereits vorgezeichnet sind. Das Testen von Parametern und Konditionen, die zur Emergenz bestimmter Bewegungsformen und Intra-Aktionen führen können, ähnelt dabei der experimentellen Arbeit in einem Labor. Während in einem chemischen Labor immer wieder getestet wird, welche Bedingungen erfüllt oder vorhanden sein müssen, damit eine bestimmte Substanz entsteht oder eine nicht-menschliche Entität sich auf eine spezifische Weise verhält, wird in einer choreografischen Praxis immer wieder getestet, welche konzeptuellen und materiellen Konditionen in ihrer Verflechtung vorhanden sein müssen, damit bestimmte Situationen, Begegnungen und Bewegungen entstehen können – und zwar nicht zu einem normativen Zweck der Hervorbringung von Konformität oder von gehorsamen Körpern, sondern im Sinne einer Störung und einer Problematisierung der neoliberalen Rationalität sowie standardisierter und konventionalisierter Handlungsweisen im Performance-Kapitalismus und im Sinne einer Praxis der Imagination. Choreografie ist dann nicht eine Kunst der Einschreibung in den Raum, sie muss vielmehr als *eine Kunst der Aktivierung und der Moderation* gedacht werden – ähnlich wie es die Naturwissenschaftlerin Isabelle Stengers im Hinblick auf die Arbeit in einem chemischen Labor beschrieben hat:

If there is art, it is because chemical »actants« are defined as »active« without their activity being able to be attributed to them; it depends on circumstances and it is up to chemists' art to create the type of circumstances in

which they become capable of producing what the chemist wants: art of catalysis, activation, moderation.¹⁵⁵

Eine posthumanistische Choreografie ist nicht unbedingt auf die Bewegungen menschlicher Performer*innen angewiesen, um Affekte hervorzurufen, Behauptungen aufzustellen, Relationen herzustellen und Beziehungsgefüge erscheinen zu lassen (sei es zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten, digitalen Phänomenen, Projektionen, Tieren oder Texten). Das Attributivum »posthumanistisch« verweist in dieser Arbeit *nicht* auf Choreografien, in denen eine Ära *nach* dem Menschen imaginiert wird oder in denen man sich vom Menschen abwendet, sondern auf Performances, in die (auch) nicht-menschliche Entitäten mitsamt ihren agentuellen Fähigkeiten (*agency*) einbezogen werden. Eine solche Choreografie weist die im Tanz vorherrschende Tendenz, ausschließlich die menschlichen Akteur*innen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen, zurück. Nicht-menschliche Elemente und Wesen – seien es Dinge, digitale Bilder, Tiere, Texte, Lichtwellen oder Klänge – haben nicht bloß die Funktion, die Bewegungen der menschlichen Subjekte zu untermalen, zu erklären oder zu rahmen, vielmehr sind sie Teil des choreografischen Gefüges, denn eine solche Choreografie ist nicht mehr auf das Phantom eines kohärenten und abgeschlossenen Subjekts im Zentrum der Szene angewiesen, das alle anderen Entitäten unter Kontrolle hat, und braucht auch kein solches als ihre Adressat*in oder Schöpfer*in. Rudi Laermans schreibt auf Latour verweisend:

Through specific couplings, the associated entities acquire a defining agency when put into motion. [...] Or as Bruno Latour asserts: »An actor is what is *made* to act by many others.« [...] One always has to move from the actors to the network they form with other actors within an assemblage because their actual performativity depends on the peculiar configuration they support.¹⁵⁶

Anstatt den Menschen als ausschließlichen Lokus von Handlungsmacht zu bestätigen, werden Assemblagen komponiert, in denen unterschiedlichste Akteur*innen und Aktanten zusammentreffen, denen die Möglichkeit eingeräumt wird, die Situation zu verändern – und zwar bereits im Prozess des

155 Stengers, Isabelle: »The Cosmopolitical Proposal«, in: Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.): *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge: MIT Press, 2005, S. 994-1003.

156 Laermans, Rudi: *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*, Amsterdam: Valiz, 2015, S. 232-233.

Choreografierens. Das entspricht, wie auch Laermans es beschrieben hat¹⁵⁷, nicht einer naiven Vernachlässigung der Tatsache, dass die Performance von einem oder mehreren kollaborierenden Subjekten choreografiert wurde. Den choreografierenden Personen kommt sehr wohl die Rolle der Leitung zu, das heißt der Aktivierung und Moderation der Verhaltensweisen der involvierten Aktanten – allerdings im Hinblick auf ein Ermöglichen ihrer Aktivität sowie auf ein Sichtbarmachen der Performativität der Intra-Aktionen menschlicher und/oder nicht-menschlicher Entitäten. »[...] no choreography without a deciding instance«¹⁵⁸, schreibt Laermans. Die Entscheidungsinstanz kann individuell oder kollektiv sein, am Ende wird den Konventionen unserer Gesellschaft gemäß die Choreografie auf ein oder mehrere Subjekte zurückgeführt und diesem oder diesen zugeschrieben. Insofern ist eine ungleiche Machtbalance (zwischen Choreograf*innen und Performer*innen) vorhanden und eine totale Akteur-Aktanten-Symmetrie, wie Latour sie sich wünscht, nicht möglich. »Even in posthumanist times, we continue to need names and subjects that can be held responsible.«¹⁵⁹

157 Ebd., S. 12. und S. 234: »The verb »governing« is indeed appropriate here. In fact, choreography always necessitates the exercise of power in a Foucauldian sense: not only a forbidding of statements or a repression of movement but first and foremost a strategic acting on possible actions and their mutual coupling into a composed series of events.«

158 Ebd., S. 236-237.

159 Ebd., S. 237.

3. *Things that surround us* (Clément Layes)

3.1 Ding und Name: Ein Riss im Prinzip der Identität

Die Frage, wie die Gegenstände, die uns im Alltagsleben umgeben, unser Handeln mitbestimmen und durch ihre Beschaffenheit eine ganz spezifische Choreografie aufseiten der Nutzer*innen vorgeben, steht im Mittelpunkt der Performance *Things that surround us*.¹ Nachdem der in Berlin lebende Choreograf Clément Layes in den Performances *allège* (2010) und *to allège* (2011) bereits die Performativität von Dingen erforscht und sich in der Inszenierung *Der grüne Stuhl* (2012) mit dem Verhältnis von Dingen und deren Namen auseinandergesetzt hat, hinterfragt er in *Things that surround us* (2012) den Status banaler Alltagsgegenstände als Möbelstück, Requisit oder Ausstattung. Die Performance stellt die Frage, inwiefern die uns umgebenden Dinge durch ihr Design, ihre Form, konventionalisierte Bedeutungen und Funktionen bereits die Parameter spezifischer sozialer Handlungsabläufe und Routinen festlegen.

Im ersten Teil der Choreografie werden sukzessive Alltagsgegenstände auf die Bühne gebracht, während wiederholt deren Namen ausgesprochen werden. Die klassische Theorie war damit beschäftigt, Repräsentationen mit sprachlichen Repräsentationen zu versehen und diese dann in ein Tableau oder eine Taxinomie einzuordnen. Erkenntnis und Sprache waren zu dieser Zeit insofern miteinander verkreuzt, als man sich vorstellte, dass die Wörter das Denken repräsentierten. Foucault schreibt über das klassische Zeitalter und die damals charakteristische repräsentative Funktion der Sprache:

1 Die Premiere der Performance fand am 15. November 2012 in den Sophiensälen in Berlin statt. Meine Analyse bezieht sich auf die Performance, die am 17. April 2013 im Rahmen des Festivals *EXODUS* in Ljubljana aufgeführt wurde und auf die Performance, die am 29. November 2014 im Tanzquartier Wien stattfand, sowie auf eine Videoaufzeichnung der Performance in den Sophiensälen in Berlin vom 17. November 2012.

Man kann sagen, dass der Name den ganzen klassischen Diskurs organisiert. Sprechen oder schreiben heißt nicht, die Dinge zu sagen oder sich auszudrücken, heißt nicht, mit der Sprache zu spielen, sondern heißt, sich auf den Weg zum souveränen Akt der Bezeichnung zu begeben, durch die Sprache bis zu jenem Ort zu gehen, an dem die Sachen und die Wörter sich in ihrem gemeinsamen Wesen verknüpfen, das gestattet, ihnen einen Namen zu geben.²

Inwiefern kreierte Lays in seiner Choreografie einen Riss im Prinzip der Identität von Ding und Name und inwiefern hinterfragt er dadurch die Annahme einer repräsentativen Funktion von Wörtern?

Things that surround us beginnt mit folgender Szene: Drei männliche Performer in legerer Kleidung gehen im Uhrzeigersinn im Kreis, bis zwei Performer den Bühnenraum so unvermittelt wieder verlassen, wie sie ihn betreten haben. Der so im Bühnenraum allein gelassene Performer geht unverändert im Kreis weiter und sagt – in die Leere des Raums blickend: »A chair«. Er wiederholt dieses Wort mehrmals, murmelt es leise vor sich hin. Es ist das Erste, was in den Raum »geworfen« wird, nachdem die Kreisform durch das Gehen der Performer etabliert wurde: das Wort »chair« mit einem vorangestellten unbestimmten Artikel – »a chair«, also *ein* Stuhl, *irgendein* Stuhl. Dann verschwindet der Mann im Off, wird von einem anderen Performer abgelöst, der nun den Raum betritt bis man letzteren aus dem Off rufen hört: »This chair«, also *dieser* Stuhl. Ein Demonstrativpronomen hat den unbestimmten Artikel abgelöst, und während der Performer aus dem Off mit einem hölzernen Stuhl zurückkommt, sagt der andere, im Kreis gehend: »A glass.« Auch er wiederholt dieses Wort mehrmals, während er den Raum verlässt – zuerst auf Englisch, dann auf Französisch. Als er mit einem Glas in seinen Händen zurückkommt, ist auch sein »a glass« zu einem »this glass« geworden. Die Anfangsszene der Performance entfaltet sich diesem Prinzip entsprechend: Von Zeit zu Zeit evoziert einer der Performer den Namen eines Dings, um kurz darauf zu verschwinden und mit dem Ding, dessen Name ausgesprochen wurde, zurückzukommen. Die Situation, die etabliert wird, zeichnet sich durch pure Redundanz aus. Die Performer bringen Alltagsgegenstände auf die Bühne, die mit traditionellen Theaterinszenierungen assoziiert werden können und in der Geschichte des Theaters allzu oft die klassische Rolle des Requisites spielen mussten: einen Tisch, einen Stuhl, einen Besen, eine

2 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 161.

Schaufel, eine Wasserflasche, ein Blatt Papier, eine Federboa, einen Staubsauger.

Was Foucault 1973 über René Magrittes Bild *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*)³ schrieb, trifft auch auf die Anfangsszene von *Things that surround us* zu: »It sets out to name something that evidently does not need to be named (the form is too well known, the label too familiar).«⁴ Foucault weist darauf hin, dass die Doppelung von Form und Inhalt historisch gesehen die wichtigste künstlerische Strategie des Kalligramms, einer speziellen Form der Poesie, gewesen sei. Dem Kalligramm sei es gelungen, eine der ältesten Oppositionen unserer alphabetischen Zivilisation auszulöschen, nämlich jene zwischen Zeigen und Benennen (indem die Wörter, die etwa vom Zigarettenrauch erzählen, die Form des Zigarettenrauchs bilden, Signifikat und Signifikant also zusammenfallen). Um mit den Worten Foucaults zu sprechen: »The calligram that says things twice (when once would doubtless do); from the calligram that shuffles what it says over what it shows to hide them from each other.«⁵ Ähnlich wie in einem Kalligramm werden die Gegenstände zu Beginn von *Things that surround us* zweifach präsentiert: Ihre verbale Evokation überlagert ihre physische Präsentation, wobei die Worte und die Dinge einander entsprechen. Allerdings ist es hier nicht – wie im Kalligramm – die Form oder die Anordnung der Worte, die deren Inhalt wiedergibt, sondern die Doppelung von materieller Präsenz und verbaler lautlicher Bezeichnung, die eine Übereinstimmung demonstriert, welche allerdings durch die mehrmalige Wiederholung zunehmend eigenartig erscheint und dadurch die Arbitrarität dieser Verknüpfung spürbar macht. *Die Repetitionen haben keinen stabilisierenden Effekt, sie produzieren vielmehr einen Riss im Prinzip der Identität von Ding und Name. Der Beginn der Performance deutet auf die Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens im Hinblick auf die Zusammengehörigkeit von Signifikant und Signifikat hin.*⁶

Wenn man im Hinblick auf die Anfangsszene von *Things that surround us* von Signifikant und Signifikat spricht, dann reduziert man die Alltagsgegen-

3 Die gewöhnliche deutsche Übersetzung für den Titel des 1929 entstandenen Bildes *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) lautet *Der Verrat der Bilder* (*Das ist keine Pfeife*).

4 Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 23-24. Der Text *This Is Not a Pipe* erschien 1968 erstmals in dem Magazin *Les Cahiers du chemin*. Erst 1973 wurde es von Fata Morgana in Buchform publiziert. Dem Erscheinen des Buches ging eine lange Kontroverse voraus. Viele Strukturalist*innen kritisierten Foucaults Essay.

5 Ebd., S. 21.

6 Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 74 und S. 102.

stände jedoch problematischer Weise auf Bedeutungsträger. *Die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat stellt keine historisch durchgängige Praxis dar, sondern ist charakteristisch für die klassische und die moderne Episteme*, wie Foucault es in *Les mots et les choses (Die Ordnung der Dinge)* erläutert. Während man in der Renaissance – zumindest in der abendländischen Welt – den Nexus von Bezeichnendem, Bezeichnetem und *Konjunktur* erforschte, wurde die Anordnung der Zeichen im klassischen Zeitalter binär gedacht.⁷ Foucault zeigt, dass Benennungen erst ab 1660 als die Verbindung eines Bezeichnenden und eines Bezeichneten definiert wurden.

In der Renaissance ist die Organisation eine andere und viel komplexere. [...] Dieses komplexe Spiel wird mit dem Ende der Renaissance verschwinden, und zwar auf zwei Arten: einmal, weil die Figuren, die unendlich zwischen einem und drei Gliedern oszillierten, in einer binären Form fixiert werden, die sie fest werden lässt; und zweitens, weil die Sprache, statt als die materielle Schrift der Dinge zu existieren, ihren Raum nur noch in der allgemeinen Herrschaft der repräsentativen Zeichen finden wird. [...] Vom siebzehnten Jahrhundert an wird man sich fragen, wie ein Zeichen mit dem verbunden sein kann, was es bedeutet. Auf diese Frage wird das klassische Zeitalter durch die Analyse der Repräsentation antworten, und das moderne Denken wird mit der Analyse des Sinnes und der Bedeutung antworten. Aber genau dadurch wird die Sprache nichts anderes mehr sein als ein besonderer Fall der Repräsentation – für die klassische Epoche – oder der Bedeutung – für uns. Die tiefe Zusammengehörigkeit der Sprache und der Welt wird dadurch aufgelöst. Der Primat der Schrift wird aufgehoben, und damit verschwindet jene uniforme Schicht, in der sich unendlich das *Gesehene* und das *Gelesene*, das *Sichtbare* und das *Aussagbare* kreuzen. Die Sachen und die Wörter werden sich trennen.⁸

In *Der Verrat der Bilder (Das ist keine Pfeife)*, einem der bekanntesten Bilder Magrittes⁹, steht unter der bildlichen Darstellung einer Pfeife der Satz »Ceci

7 Ebd., S. 160: »Das wesentliche Problem des klassischen Denkens lag in der Beziehung zwischen dem *Namen* und der *Ordnung*: eine *Nomenklatur* zu entdecken, die *Taxinomie* war, oder auch ein Zeichensystem einzurichten, das transparent für die Kontinuität des Seins war.«

8 Ebd., S. 74-75.

9 Magritte hat zwischen 1928 und 1966 diverse Versionen dieses Bildes erstellt. *La Trahison des images* ist der Titel dieser Serie von Bildern. Die erste Version von *Der Verrat der Bilder* zeigt nur eine Pfeife und den darunter stehenden Satz auf undefiniertem Grund.

n'est pas une pipe« (»Das ist keine Pfeife«) geschrieben. Die Differenz zwischen Gegenstand und Repräsentation wird im Bild selbst ausgesprochen.¹⁰ Die Bedeutung des Satzes entfaltet sich erst über den Bezug zu einem Bild, das er verneint. Zu sehen ist nicht eine tatsächliche Pfeife, sondern nur eine Darstellung derselben. Der Satz, der darauf hinweist, dass im Bild nur die Repräsentation einer Pfeife und nicht eine Pfeife zu sehen ist, besteht allerdings selbst nur aus einer Ansammlung von Zeichen. Das Bild weist auf eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem tatsächlichen Gegenstand, seiner Darstellung und seiner Bezeichnung. Die Nicht-Identität des dargestellten Dings und seines Namens wird in zahlreichen Arbeiten Magrittes thematisiert – etwa auch in dem Bild *La Clef des songes* (*Der Schlüssel der Träume*, 1927), auf dem vier Gegenstände mit darunter befindlichen Benennungen abgebildet sind. Die Bezeichnungen unter den ersten drei Gegenständen stimmen nicht mit den abgebildeten Dingen überein. Unter der Tasche steht »Le ciel«, unter einem Taschenmesser »L'oiseau«, unter einem Blatt »La table« geschrieben, nur die letzte Darstellung (ein Schwamm) stimmt mit der darunter befindlichen Bezeichnung (*L'éponge*) überein. Abgesehen von der letzten Darstellung ist die Ordnung der Dinge in diesem Bild aus den Fugen geraten. Aber kritisiert die Vertauschung von Bezeichnung und Bezeichnetem bereits das, was konventionell als das Wesen des Signifikanten galt? Der Sozialwissenschaftler Arjun Appaduraj hält das Gegenüberstellen von Worten und Dingen für eine der hartnäckigsten Tendenzen des westlichen Denkens:

Contemporary Western common sense, building on various historical traditions in philosophy, law, and natural science, has a strong tendency to oppose »words« and »things«. Though this was not always the case even in the West, as Marcel Mauss noted in his famous work *The Gift*, the powerful con-

In der letzten Version (1929) des Gemäldes sind die Pfeife und der darunter angeführte Satz auf eine Tafel gezeichnet bzw. geschrieben, die auf einer Staffelei fixiert ist. Eine weitere, größere Pfeife schwebt über der Staffelei im Raum. Magritte war stark beeinflusst von Giorgio de Chirico, einem Protosurrealisten – vor allem von dessen Bild *Das Lied der Liebe* (1914). Vgl. Meuris, Jacques: *Magritte*, Köln: Taschen, 2007, S. 34.

10 Im Vergleich zu Paul Klee und Wassily Kandinsky setzte Magritte nicht auf Abstraktion, sondern auf einen Realismus, der sich selbst ironisierte. Vgl. James Harkness in seinem Vorwort in: Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 9.

temporary tendency is to regard the world of things as inert and mute, set in motion and animated, indeed knowable, only by persons and their words.¹¹

3.2 *Semiotics of the Kitchen* (Martha Rosler)

Die Doppelung von Bezeichnung und Demonstration der Alltagsgegenstände am Beginn der Performance *Things that surround us* erinnert an den Kurzfilm *Semiotics of the Kitchen*¹², eine Videoarbeit der amerikanischen Künstlerin und Autorin Martha Rosler aus dem Jahr 1975. In dem besagten Schwarz-Weiß-Film ist die junge Künstlerin selbst in einer einfachen Küche vor einem Tisch mit diversen Küchenutensilien zu sehen. Bekannte Fernseh-Kochshows parodierend, spricht Rosler jeweils die Bezeichnung eines Gegenstands aus, nachdem sie diesen vom Tisch vor ihr genommen hat, um ihn der Kamera zu präsentieren und seine Funktionalität mit wenigen Gesten zu demonstrieren.¹³ Doch ihre Bewegungen sind zu aggressiv und zu wuchtig für eine kochende (Haus-)Frau. Vor allem wenn sie das Messer oder den Fleischklopfer mit kraftvollen Bewegungen vorführt und auf das Holzbrett vor ihr niederfallen lässt, sodass sie laut aufschlagen, denkt man unweigerlich an Mordwerkzeuge. Das ausdruckslose, toderne Gesicht der Künstlerin verstärkt diese Assoziation. So wird die konventionelle Funktion dieser Küchengeräte hinterfragt und die (damals hegemoniale) gedankliche Verbindung derselben mit Häuslichkeit und weiblicher Fürsorge irritiert. Schüssel, Hackbeil, Teller, Schneebesen, Gabel, Reibe, Fruchtpresse und so weiter sind hier Einträge in einem Wörterbuch der Wut und der Frustration. Die Küchenutensilien und die mit einem konservativen Frauenbild verknüpfte obligatorische Verwendung derselben, um unter anderen für den Ehemann zu kochen, stellen so etwas wie die Mauern eines Gefängnisses dar, in dem die klassische Hausfrau der 1970er Jahre gefangen ist. Das Küchenvokabular wird zu den

11 Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, S. 4. (Appadurai verweist an dieser Stelle auf Dumont, Jean-Paul: *The Headman and I: Ambiguity and Ambivalence in the Fieldworking Experience*, Austin: University of Texas Press, 1980, S. 229-230.)

12 Rosler, Martha: *Semiotics of the Kitchen*, USA, 1975, <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGCo>. Zugriff am 4.3.2019.

13 Rosler arbeitet im Unterschied zu der damals populären Fernseh-Kochshow von Julia Child, die sie parodiert, auch mit der Kameraperspektive und thematisiert so die Rolle des Mediums bei der Herstellung von Körperbildern mit.

Grenzen ihrer Welt. Rosler schreibt, dass die Frau in ihrem Film durch das Aussprechen der Bezeichnungen der Gegenstände ihre eigene Unterdrückung zum Ausdruck bringt.¹⁴ Aufgrund der ungleichen Rollenverteilung der Geschlechter in patriarchalen Gesellschaften oder Familienstrukturen, in denen die eigene Wohnung, das Haus oder Heim als einzige Verwirklichungsstätte der Frau gilt, werden die Küchenutensilien zu Gerätschaften eines oppressiven Regimes. Rosler, die sich nicht mit der Rolle der kochenden Hausfrau identifizieren will, macht die Küchengeräte im Film zu den Werkzeugen ihres Aufbegehrens. Sie streicht damit die kulturell variierende Aufladung von Alltagsgegenständen mit Bedeutungen hervor, die vom sozioökonomischen Kontext und der jeweiligen Familie abhängen. Dieselbe Schüssel, das gleiche Hackbeil und derselbe Teller könnten in einem anderen Kontext und für eine andere Person die Grundlage eines selbstbestimmten Lebens bedeuten. Während Rosler jedes Ding zuerst zeigt und es dann – wie in einem Sprachkurs und noch dazu in alphabetischer Reihenfolge – korrekt benennt, antizipieren die Bezeichnungen in *Things that surround us* den Auftritt der materiellen Dinge.

3.3 Magrittes doppelte Negation & Layes' doppelte Affirmation

In Magrittes *Der Verrat der Bilder* steht im Vergleich zu den Performances von Layes und Rosler nicht die korrekte Benennung von Dingen, sondern eine Verneinung im Vordergrund. Die Bedeutung des Demonstrativpronomens im Satz »Das ist keine Pfeife« ist auf verschiedene Art und Weise interpretierbar: Es könnte sich auf die dargestellte Pfeife, die Satzkonstruktion selbst oder die Leinwand beziehen. Während in diesem Bild die Inkongruenz zwischen Darstellung, Ding und Benennung zum Ausdruck kommt und die Repräsentationsfunktion von Abbild und Sprache erschüttert, entsprechen einander tatsächlich präsent(iert)er Gegenstand sowie geäußelter Name in *Things that surround us* zunächst. Wenn die Performer am Beginn von Layes Performance Alltagsgegenstände im Raum platzieren, dann, um sie für sich selbst stehen zu lassen. Die Dinge repräsentieren nichts außer ihrem Vorhandensein und ihrem Plaziert-Werden (im Theater). Sie stehen nicht für den eingeschränkten Handlungsradius der unterdrückten Frau, die dazu verdammt ist, sich

14 Vgl. die Website von Martha Rosler: www.martharosler.net/video/index.html. Zugriff am 10.12.2015.

um den Haushalt und das Kochen zu kümmern wie bei Rosler, sondern performen bloß ihre eigene Anwesenheit und ihr In-der-Sprache-Sein. Ist bei Magritte der Aussagesatz selbst eine Verneinung und die Relation zwischen dargestellter Pfeife und Satzkonstruktion eine der reziproken Negation, so ist jene zwischen den Alltagsgegenständen und ihren Benennungen bei Laves zunächst eine der doppelten Affirmation: Ein Stuhl wird verbal evoziert, um kurz danach tatsächlich auf die Bühne gebracht zu werden, wo er wiederholt als solcher benannt wird: »This chair, this chair, this chair, this chair...«

Dieses Verhältnis ändert sich im zweiten Abschnitt des ersten Teils der Performance, in dem die scheinbare Stabilität der Benennung durch sich permanent verändernde Assoziationsschleifen, welche die Gegenstände folglich umkreisen, ausgehöhlt wird. Zuerst stellt die Performance folgende Behauptung auf: Diese Dinge und diese Personen sind diese Dinge und diese Personen. Hier gibt es keine Darstellung von etwas anderem als dem, was Sie sehen: einen Tisch, einen Stuhl, zwei Performer und so weiter. Dann werden die konventionalisierten Namen von den bezeichneten Gegenständen losgelöst und scheinen sich in einem Paralleluniversum in den Assoziationsketten der Performer zu verselbständigen.¹⁵

Bei Magritte ist nirgendwo eine Pfeife, es handelt sich bloß um eine Ansammlung von Zeichen und dennoch verweist, so Foucault, die Darstellung der Pfeife nicht wie ein Pfeil oder ein Zeigefinger auf eine Pfeife, die irgendwo distanziert von diesem Gemälde liegt, sondern ist eine Pfeife.¹⁶ Magritte hatte Bücher von Heidegger und Merleau-Ponty gelesen und studierte wenige Jahre vor seinem Tod mit großer Faszination Foucaults 1968 erschienenes Buch *Die Ordnung der Dinge*, woraufhin er mit Foucault einen kurzen Briefwechsel hatte. In *Die Ordnung der Dinge* geht es um das für Magritte so wesentliche Thema der Beziehung von Worten und Dingen, eine Beziehung, die sich Foucault zufolge in unterschiedlichen Epochen grundlegend unterscheidet.¹⁷

15 Diese Szene ähnelt dem Ende von Laves' solistischer Performance *allège* (2010), in der die Alltagsgegenstände auf der Bühne ebenfalls mit zahlreichen Substantiven verknüpft und dadurch Bedeutungsverschiebungen vornimmt und Assoziationsräume eröffnet.

16 Vgl. Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 20.

17 Im Gegensatz zu dem Pariser Surrealisten André Breton, der sich für eine Abkehr von der Vernunft engagierte und sich vor allem für den Traum, das Unbewusste und das absichtslose Schreiben und Malen interessierte, verstand Magritte sich als surrealistischer Denker-Maler, der philosophischen Fragen mit Mitteln der bildenden Kunst

Anhand der Analyse des Gemäldes *Las Meninas* (*Die Hoffräulein*, 1656) von Diego Velázquez skizziert Foucault die *klassische Episteme*. In *Las Meninas* wird laut Foucault die Repräsentation in jeder ihrer Facetten repräsentiert, denn »vom klassischen Zeitalter an ist das Zeichen die *Repräsentativität* der Repräsentation, insoweit sie *repräsentierbar* ist«¹⁸. Im Zentrum des Ölbildes befindet sich ein Spiegel, der zeigt, was repräsentiert wird, sich aber außerhalb des Bildes befindet – den Souverän oder König. Im Bild hat sich der Maler selbst repräsentiert – und zwar während er die Personen malt, die vom Spiegel im Bild reflektiert werden. Die Betrachter*innen nehmen quasi temporär den Platz des Souveräns ein, von dem aus sie die zum Bild gefrorene Szene der Repräsentation betrachten. Dieses Bild zeigt nicht nur auf exemplarische Weise das Spiel der Spiegelbilder, das nur die Repräsentation zum Inhalt hat, es verdeutlicht darüber hinaus, so behauptet Foucault, dass *vor dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Mensch als Gegenstand des Wissens nicht existierte – genauso wenig wie die Kraft des Lebens, die Fruchtbarkeit der Arbeit und die historische Mächtigkeit der Sprache*.¹⁹

Alle Repräsentationen sind untereinander wie Zeichen verbunden; für sich allein bilden sie gewissermaßen ein immenses Netz; jede gibt sich in ihrer Transparenz als Zeichen dessen, was sie repräsentiert. Hingegen, oder vielmehr durch die Tatsache selbst, kann keine spezifische Aktivität des Bewusstseins jemals eine Bedeutung herausbilden.²⁰

Magrittes *Der Verrat der Bilder* fungiert als Denkbild für Foucault, das es ihm ermöglicht, die *moderne Episteme*²¹ nachzuvollziehen. In der Moderne, so das Fazit seiner epistemologischen Analyse, widmet man sich primär dem Problem der Beziehung zwischen transzendentalen Grundlagen und dem Gebiet des Empirischen. Man beginnt, das Erkannte und Erlebte zu analysie-

nachging. In der Ausstellung »René Magritte. Der Verrat der Bilder« (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017) wurde darauf hingewiesen, dass der belgische Surrealismus im Vergleich zum französischen grundsätzlich rationaler, wissenschaftlicher und materialistischer war.

18 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 99.

19 Vgl. ebd., S. 373.

20 Ebd., S. 100.

21 Laut Foucault gibt es zwei große Diskontinuitäten in der *Episteme* der abendländischen Kultur. Der erste Bruch findet um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Beginn des klassischen Zeitalters statt. Den zweiten Umbruch datiert er mit dem Beginn der modernen Epoche am Beginn des 19. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 25.

ren und auf die Bedingungen des individuellen Erkennens und der Erfahrung zu beziehen. Parallel zur Einführung einer Transzendentalphilosophie entstehen die neuen Wissenschaften vom Leben (Biologie), von der Sprache (Linguistik) und der Ökonomie, die in ihrer Positivität die Erkenntnis begrenzen. Arbeit, Leben und Sprache werden als »Transzendentalien« verstanden, die zwar außererkenntnismäßig sind, dennoch aber die Bedingungen der Erkenntnis darstellen und den Menschen somit zu einer transzendental-empirischen Doublette machen.²² Foucault schreibt über die Sprache im modernen Zeitalter:

Sie ist nicht mehr ein System von Repräsentationen, das die Kraft hat, andere Repräsentation zu zerlegen und zu rekonponieren. Sie bezeichnet in ihren konstantesten Wurzeln Handlungen, Zustände, Willen. Eher als das, was man sieht, bedeutet sie im Ursprung das, was man tut oder was man erleidet. Und wenn sie schließlich die Dinge wie mit dem Finger zeigt, dann insofern, als sie das Resultat oder der Gegenstand oder das Instrument dieser Handlung sind. Die Namen zerschneiden nicht so sehr das komplexe Bild einer Repräsentation. Sie zerschneiden und arretieren und heften den Prozess einer Handlung fest. Die Sprache »verwurzelt sich« nicht bei den wahrgenommenen Dingen, sondern beim aktiven Subjekt. Und vielleicht ist sie dann eher dem Wollen und der Kraft entsprungen als jener Erinnerung, die die Repräsentation redupliziert. Man spricht, weil man handelt, und nicht, weil man beim Wiedererkennen erkennt.²³

Im Hinblick auf *Der Verrat der Bilder* unterscheidet Foucault zwischen einer Kopie (»resemblance«) und einer Ähnlichkeit/Wiederholung (»similitude«).²⁴ Während die Kopie der Repräsentation ihres Referenten dient, auf den sie angewiesen ist und auf den sie sich in einem mimetischen Verhältnis bezieht, ist die Ähnlichkeit nicht mehr an einen vorgängigen Referenten gebunden, der ihr übergeordnet wäre. Sie bevölkert vielmehr einen hierarchielosen Raum der Simulacra – so wie Magrittes Darstellung der Pfeife nicht ein vorgängiges Modell imitiert, dem sie untergeordnet wäre, sondern eine Form wiederholt, die bereits wiederholt. Magrittes Pfeife ist Teil einer horizontalen Serie

22 Vgl. ebd., S. 301.

23 Ebd., S. 353.

24 Vgl. Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 44-47.

von Ähnlichkeiten und nicht mehr der Dominanz eines Ursprungs unterworfen, dessen Double sie darstellt. Der Tisch, der Stuhl und die anderen Gegenstände in *Things that surround us* sind weder Doubles noch Simulacra, sondern Aktanten, die sich in das Geschehen einmischen.

Layes' Performance kann aber als heterotopisches Experiment wahrgenommen werden, wenn man sich an Foucaults Definition hält, derzufolge Utopien Trost gewähren, während *Heterotopien* insgeheim die Sprache unterminieren.²⁵ Laut Foucault zersplittern *Heterotopien* bekannte Namen und zerstören die Syntax, die Satzteile zusammenhängen und »Wörter und Sachen [...] ›zusammenhalten‹ lässt»²⁶. Während Utopien Fabeln und Diskurse ermöglichen, fordern *Heterotopien* die Möglichkeit der Sprache in ihrem Ursprung heraus.

Die Heterotopien (wie man sie so oft bei Borges findet) trocknen das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik. Sie lösen die Mythen auf und schlagen den Lyrismus der Sätze mit Unfruchtbarkeit.²⁷

Layes schlägt den Lyrismus der Sätze mit Unfruchtbarkeit, indem die Performer im ersten Teil der Performance nichts anderes als Hauptwörter aussprechen.

In Bezug auf Magrittes *Der Verrat der Bilder* hat Foucault hervorgehoben, dass hier alles auf die Zeichenhaftigkeit – der Pfeife, des Satzes und (in der letzten Bildversion) des Gemäldes deutet, das vor allem die empirische Abwesenheit der Pfeife festhält. Aber an diesem Punkt, an dem die Repräsentation sich 1929 ohne Illusion und voller Ironie als solche zu erkennen gab und dadurch den Verrat der Bilder betonte, der darin besteht, dass diese nur die Abwesenheit der Dinge festhalten, wurde den Gegenständen bereits eine gewisse Autonomie von den sie repräsentierenden Zeichen zugestanden. Allerdings kann diese bei Magritte nur als das erahnt werden, was das Bild nicht einfangen kann oder notwendig ausschließt. Magritte versuchte, einen Akt des Denkens über visuelle und sprachliche Darstellungen wiederzugeben und auszulösen, der auf die Wahrnehmungs-, Sprach- und Darstellungskonventionen des Subjekts der Moderne verwies. Die Namen (der Dinge) waren nicht

25 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 20.

26 Ebd., S. 20.

27 Ebd., S. 20.

mehr unvermittelte Repräsentationen der Dinge (wie im klassischen Zeitalter), sie »verwurzelten« sich im Subjekt. Das Versehen realistischer Darstellungen banaler Alltagsgegenstände mit falschen Bezeichnungen deutete auf den Prozess menschlichen Erkennens, Träumens, Sprechens und Darstellens.

3.4 Von der modernen Episteme zur Intra-Aktion: Magritte, Foucault und Barad

Interessanterweise verlässt Foucault in seiner Analyse von *Der Verrat der Bilder* das Terrain der Diskurs- und Bildanalyse nicht. Er verharrt im zweidimensionalen, von Schrift- und Bildzeichen bevölkerten Raum – selbst wenn dieser Raum bei Magritte durch die Selbstnegation auf die Existenz der Dinge außerhalb des Bildes verweist. Um Schritt zu halten mit den Performern in *Things that surround us*, die mit den tatsächlich im Raum befindlichen Gegenständen permanent neue Konstruktionen bauen und sie so stets Teil neuer An- und Unordnungen werden lassen, muss man jedoch über semiotische, epistemologische und diskursanalytische Untersuchungen hinausgehen und sich auch mit der Materialität der involvierten Dinge sowie mit den Prozessen auseinandersetzen, die diese auslöst. Was Foucault in Bezug auf die Literatur behauptet hat, gilt auch im Hinblick auf *Things that surround us*: Die Performance darf »in keinem Fall ausgehend von einer Theorie der Bedeutung gedacht werden«²⁸.

Wenn man sie von der Seite des Bezeichneten her (von daher, was sie bedeutet, von ihren »Ideen« her, von ihrem Versprechen und dem her, worin sie engagiert) oder von der Seite des Bezeichnenden her (mit Hilfe von der Linguistik oder der Psychoanalyse entlehnten Schemata) analysiert, ergibt sich kaum ein Unterschied, es ist nur eine Episode. [...] Solche Arten der Entschlüsselung gehören zur klassischen Situation der Sprache, derjenigen, die im siebzehnten Jahrhundert geherrscht hat, als das System der Zeichen binär wurde und die Bedeutung in der Form der Repräsentation reflektiert wurde.²⁹

Interessanterweise spielt Foucault in seinem Essay über *Der Verrat der Bilder* auf eine Sprache der Dinge an:

28 Ebd., S. 77.

29 Ebd., S. 77.

Ceci n'est pas une pipe exemplifies the penetration of discourse into the form of things; it reveals discourse's ambiguous power to deny and to redouble. *L'Art de la conversation* marks the anonymous attraction of things that form their own words in the face of men's indifference, insinuating themselves, without men even being aware of it, into their daily chatter.³⁰

Magrittes Gemälde *L'art de la conversation* (1950) zeigt zwei Männer vor einem Haufen von Steinblöcken, der die beiden bei weitem überragt. Einige Steinblöcke liegen so aufeinander, dass sie das Wort (T/C)REVE (Traum) bilden. Wenn die Dinge, wie Foucault schreibt, bei aller Gleichgültigkeit der Menschen Worte formen und sich vorsichtig in das tägliche Geplapper der Menschen schieben, ohne dass das diesen bewusst wäre, dann bringt das bereits eine gewisse Aktivität aufseiten der Dinge zur Sprache. Es handelt sich allerdings um eine Aktivität, die bei Foucault noch rein diskursiv gedacht wird. (Indem er auf die Fähigkeit der Dinge verweist, ihre eigenen Worte zu formen, spricht er ihnen quasi eine Beteiligung am Diskurs zu und unterminiert die Vorstellung, Dinge seien nur passive Bedeutungsträger.) Was Foucaults anti-humanistische Haltung in dem zuvor genannten Zitat suggeriert, ist, dass der Diskurs keine ausschließlich humane Angelegenheit darstellt und dass Worte den Dingen nicht bloß vom Menschen übergestülpt werden. Die reziproke Dynamik, die Foucault in Worte zu fassen versucht, wenn er schreibt, dass die Dinge sich vorsichtig in das Gerede der Menschen schleichen, wird auch von Layes beschrieben, wenn er in einem Interview betont, dass bestimmte Dinge ganz spezifische Assoziationen auslösen und sich derart in den Diskurs einmischen. Eine Feder würde etwa gedanklich nie mit der Finanzkrise in Verbindung gebracht werden, behauptet der Choreograf.³¹ Das würde darauf hindeuten, dass die Bedeutungen, die einem Ding zugeschrieben werden, nicht ausschließlich dem menschlichen Bewusstseinskosmos entspringen, sondern auch von der materiellen Beschaffenheit desselben abhängen.

Die Crux besteht aber, so denkt die Physikerin und Philosophin Karen Barad, schon darin, Wörter und Dinge als ontologisch disjunkte Bereiche anzunehmen, denn diese Setzung führt ihr zufolge dazu, dass man dann vor

30 Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 37-38.

31 Clément Layes in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.3.2015 in Berlin.

dem Dilemma ihrer Verbindung steht, damit Erkenntnis möglich wird. In Bezug auf *Der Verrat der Bilder* stellt Barad fest, dass die spannende Frage ihrer Meinung nach letztlich *nicht* ist, ob die Pfeife nur eine Repräsentation ist und worin der Unterschied zu einer tatsächlich vorhandenen Pfeife besteht, sondern vielmehr, *inwiefern Repräsentationen sich generell nicht so zur Realität verhalten, wie wir es lange angenommen haben, nämlich als bloße Spiegelungen, die keinen Einfluss auf die Wirklichkeit haben, die sie darstellen:*

The point is not that it really isn't a pipe but only a representation of a pipe, but rather that representations do not simply refer in ways that we have come to expect, that in fact the entire question of referentiality seems to have lost its self-evidentiary nature and givenness has lost its transparency, and we can no longer see our way through the game of smoke of mirrors that representationalism has become. Like a good magician, representationalism would have us focus on what seems to be evidently given, hiding the very practices that produce the illusion of givenness.³²

Barad bezieht sich in diesem Zitat auch auf ein Foto des kleinsten IBM-Logos der Welt.³³ Den Nanotechnologen Don Eigler und Erhard Schweizer ist es 1989 gelungen, 35 Xenonatome mithilfe eines Rastertunnelmikroskops (und infolge minimaler Softwaremodifikationen) nicht nur abzubilden, sondern so anzuordnen, dass sie die Buchstaben IBM bilden. Sie bedienten das Mikroskop so, dass sie zwischen Abbildungs- und Manipulationsmodus wechseln konnten und mithilfe des Mikroskops die Position der Atome verändern konnten. Ein Reporter stellte die Ähnlichkeit zwischen der Abbildung des Logos und den Bildern Magrittes fest und sagte, dass das atomare IBM-Logo einen dazu verleite, sich den Satz »Ceci n'est pas un atome« unter dem Schriftzug vorzustellen.³⁴ Im 21. Jahrhundert sind Abbildungstechnologien mehr denn je imstande, das, was sie in den Blick nehmen, zu manipulieren und dadurch die Realität zu rekonfigurieren. Auch deshalb sind nicht nur Fragen der Repräsentation, sondern die Implikationen von Intra-Aktionen von besonderer Relevanz.

32 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 360.

33 Das Bild ist in den IBM Archives zu finden und ist in Barads Publikation *Meeting the Universe Halfway* abgedruckt. Vgl. ebd., S. 357-360.

34 Vgl. ebd., S. 360.

Die von Barad in dem zuvor erwähnten Zitat angesprochene »Illusion der Gegebenheit« betrifft vor allem die Annahme einer – von den Betrachter*innen unabhängig gegebenen – Außenwelt, eine Annahme, die charakteristisch für die Moderne war. Magritte schrieb 1968 etwa:

Ich stellte innen vor ein Fenster ein Bild, das genau den Ausschnitt der Landschaft draußen enthielt, der von ihm verdeckt war. Auf diese Weise verbarg das Bild den Baum, der hinter ihm, außerhalb des Zimmers stand. So war für den Betrachter der Baum gleichzeitig außen in der Landschaft – und innen – im Bild. Auch die Welt sehen wir so: außerhalb von uns selbst und doch haben wir ein Bild von ihr in uns.³⁵

Bereits 1938 hatte Magritte festgehalten, dass er eine wirkliche Landschaft so sehen konnte, als wäre sie nur ein vor seinen Augen hängender Vorhang. *Magritte nahm die Welt als sein Außerhalb wahr, ein Außen, das er in seinem Bewusstsein als Repräsentation mit sich herumtrug.* Was dabei ausgeblendet wird, sind einerseits die Prozessualität der Welt und andererseits die Intra-Aktionen von Menschen und Nicht-Menschen, aber auch die Verstrickung von Prozessen des Erkennens und des Seins. Die Theoretikerin und Künstlerin Alina Popa schreibt über die Differenz zwischen ihrer Weltanschauung und jener der Moderne: »It is not a single nature, viewed from different perspectives – the »viewing« is the same; but in the viewing it is nature itself that changes.«³⁶ Im Denken Magrittes trennt ein Graben die Innen- von der Außenwelt, welche als stabil und gegeben vorausgesetzt wird. Ähnlich wie Innen- und Außenwelt, so stehen einander die disjunkten Bereiche der Dinge und der Worte gegenüber. Magritte thematisiert dann vor allem das Dilemma ihrer Verknüpfung. Diese Konfiguration des Denkens weist auf eine Parallele zwischen der *Episteme des modernen Zeitalters* und dem *Denken in der klassischen Epoche der Repräsentation*. Auch das Denken in der modernen Epoche (und in den damals entstandenen Humanwissenschaften) basiert auf Repräsentationen.

Zwar ging es nicht wie im klassischen Zeitalter darum, alles Sichtbare mit adäquaten Benennungen zu versehen und diese in einem Tableau anzuordnen, das universale Gültigkeit (und somit keine Geschichte) hat. Das *moderne Zeitalter* setzte sich mit der endlichen Existenz des Menschen auseinander, die *von den Empirizitäten* (Sprache, Arbeit, Leben) *geschichtlich determiniert* war,

35 René Magritte, in: Passeron, René (Hg.): *René Magritte*, Köln: Taschen, 1985, S. 108.

36 Popa, Alina/Flueras, Florin (Hg.): *Black Hyperbox*, Bukarest: Punch, 2016, S. 39.

wobei *Sprache, Arbeit und Leben* paradoxerweise zugleich als *die transzendenten Grundlagen der Erkenntnis* galten.³⁷ Erforscht wurde nicht die Verstrickung von Menschen und Nicht-Menschen, sondern vielmehr die Art und Weise, wie der Mensch die Dinge und die damals so genannte Natur wahrnahm und erkannte. Doch die Natur ist, wie Barad es betont hat, mehr als ein Objekt des menschlichen Wissens.³⁸ In der Moderne standen nicht mehr wie im klassischen Zeitalter ausschließlich die sichtbaren Merkmale im Vordergrund, sondern auch das dahinter verborgene Unsichtbare, das, was nicht im Bereich des Wissens lag, sondern im Unbewussten schlummerte. Anstatt den Raum des Sichtbaren außerhalb des Subjekts zu analysieren, konzentrierte man sich nun auf die singulären Repräsentationen des Sichtbaren im menschlichen Bewusstsein und auf die Bedeutung des Unbewussten.

Und wenn die Repräsentation sich im Menschen vollzieht, welchen Unterschied gibt es dann zwischen ihr und dem Bewusstsein? Aber die Repräsentation ist nicht einfach ein Gegenstand für die Humanwissenschaften, sie ist, wie man hat sehen können, das Feld der Humanwissenschaften selbst in ihrer vollen Ausdehnung. Sie ist das allgemeine Fundament jener Form des Wissens, das, von wo aus es möglich ist.³⁹

Das zentrale Problem im modernen Zeitalter ist – wie es auch der objektorientierte Philosoph Tristan Garcia dargelegt hat – das Verhältnis zwischen *der Repräsentation von Objekten und Objekten der Repräsentation*, also etwa zwischen der Pfeife, die ein*e individuelle*r Betrachter*in auf dem Bild wahrnimmt und damit in seinem*ihrem Bewusstsein repräsentiert, und dem Gemälde als einer Repräsentation der Pfeife.⁴⁰ Wie man im Hinblick auf *Der Verrat der*

37 Das Gemälde, in dem Magritte die Szene dargestellt hat, die er in dem angeführten Zitat beschrieben hat (das Bild des Baumes steht im Fenster, sodass das Abbild den realen Baum verdeckt), trägt nicht zufälligerweise den Titel *La condition humaine*. Auch wenn kein Mensch auf diesem Bild zu sehen ist, thematisiert es vor allem die (Un-)Möglichkeiten der menschlichen Erkenntnis und Wahrnehmung.

38 Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 378.

39 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 435.

40 Vgl. Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 244 und S. 247. Garcia verwendet einen völlig anderen Ding-Begriff wie Foucault oder Layes. Dieser umfasst Gegenstände ebenso wie Subjekte, Träume oder eine Performance.

Bilder erkennen kann, steht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern sich das repräsentierte Ding (die Pfeife, die jemand wahrnimmt) von der Repräsentation des Dings und als Ding (die abgebildete Pfeife/das Gemälde) unterscheidet. Als Theorie der Intentionalität reduziert die Phänomenologie, so Garcia, das Objekt einer Repräsentation (etwa das Bild) auf die Repräsentation des Objekts (die singuläre Wahrnehmung). Garcia verankert seine Kritik der Moderne und der Phänomenologie an diesem Punkt: Die menschliche Wahrnehmung wird so dem Ding übergeordnet und die Tatsache, dass ein Ding etwas repräsentieren kann, ohne diese Repräsentation selbst wahrzunehmen, wird ausgeklammert.⁴¹ Das führt laut Garcia dazu, dass die Phänomenologie nicht in der Lage ist, die subjektive Wahrnehmung eines Bildes vom Bild zu unterscheiden. Die Theorien der Moderne legen den Fokus generell auf das Sein der Dinge *für* menschliche Subjekte und deren Wahrnehmung. Garcia erkennt darin den blinden Fleck der Phänomenologie: »The initial and terminal incapacity to distinguish my visual field from a photograph, my auditory field from a melody.«⁴² Die Gleichsetzung von (menschlicher) Wahrnehmung und Wahrgenommenem findet man explizit in einem Brief, den Magritte am 23. Mai 1966 an Foucault schrieb:

Things do not have resemblances, they do or do not have similitudes. Only thought resembles. It resembles by being what it sees, hears or knows; it becomes what the world offers it. It is as completely invisible as pleasure or pain. But painting interposes a problem: There is the thought that sees and can be visibly described. *Las Meninas* is the visible image of Velazquez's invisible thought. [...] [I]t is evident that a painted image intangible by its very nature hides nothing, while the tangibly visible object hides another visible thing – if we trust our experience.⁴³

Das Spiel der Spiegelbilder, das Magritte in diesem Zitat beschreibt, ist verknüpft mit der Relation des Sichtbaren zum Unsichtbaren. Der Agentielle

41 Phänomenologische und analytische philosophische Schulen beziehen sich beide auf Bernhard Bolzano und unterscheiden zwischen objektiver und subjektiver Repräsentation. Was Bolzano unter einer subjektiven Repräsentation versteht, entspricht in etwa dem, was Garcia als Selbst-Repräsentation bezeichnet. Garcias »selbstlose Repräsentation« entspricht allerdings nicht Bolzanos objektiver Repräsentation.

42 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 245.

43 Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 57.

Realismus hingegen untersucht nicht das Verhältnis des Präsenten und des Absenten, vielmehr kommt es in dieser Theorie darauf an, wie das Sichtbare genauso wie das Unsichtbare die Welt in jedem Moment neu (re-)konfigurieren. Geht man nicht von einer triadischen Struktur (Dinge – Worte – Wissende) aus, dann ist der Baum, den Magritte mit einer Repräsentation des Baumes verdeckte, nicht unabhängig von dem ihn beobachtenden Menschen gegeben, sondern in komplexe Intra-Aktionen mit Menschen und Nicht-Menschen verstrickt, die seine Ontologie genauso prägen wie jene des beobachtenden Menschen. Eine als gegeben angenommene ontologische Kluft zwischen dem*r menschlichen Beobachter*in mitsamt den in seinem*ihrem Inneren vorhandenen Repräsentationen und einer von ihm*ihr abgetrennten Außenwelt führt Barad zufolge unweigerlich zu Fragen der Akkuratheit von Repräsentationen wie etwa, ob (natur-)wissenschaftliches Wissen eine unabhängig existierende Außenwelt adäquat repräsentiert oder ob die Sprache in der Lage ist, ihre Referenten akkurat darzustellen. Der Agentielle Realismus lehnt eine Fokussierung auf derartige Fragen strikt ab.

This account refuses the representationalist fixation on words and things and the problematic of the nature of their relationship, advocating instead *a relationality between specific material (re)configurings of the world through which boundaries, properties, and meanings are differentially enacted* (i.e., discursive practices, in my posthumanist sense) *and specific material phenomena* (i.e., differentiating patterns of mattering).⁴⁴

3.5 Einstürzende Neubauten & das Eigenleben der Feder

Die Namen rufen in *Things that surround us* die Dinge einerseits auf, andererseits löst jeder Gegenstand und jede Dingkonstellation spezifische Assoziationen aus. Die Anordnungen der Gegenstände suggerieren darüber hinaus spezifische Handlungsmodi, legen gewisse Bewegungen nahe und schließen andere aus. Im zweiten Abschnitt des ersten Teils nimmt ein Performer eine Plastikflasche, die sich im hinteren Teil des Raums befindet, um sie in der Raummitte zu platzieren. Doch sobald er sie vom Boden entfernt, rieselt

44 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 139 (Hervorh. im Original).

schwarzer Sand aus der Flasche. Der andere Performer setzt die Nomenklatur der Alltagsgegenstände fort und spricht zuerst: »Ein Besen«, dann »Ein Kehrblech«. Nachdem beide Gegenstände auf die Bühne gebracht wurden, versucht der Performer die schwarze Sandspur zu beseitigen – allerdings fällt der Besenkopf dabei mehrmals vom Besenstiel. Jede Veränderung oder Manipulation eines Gegenstandes scheint ein neues Ding erforderlich zu machen und dessen Vorhandenheit zu verlangen. Layes erläutert, dass die Struktur der Zusammenstellung von Dingen in der Performance mit dem Auffinden von Relationen zwischen denselben verknüpft war:

What we were looking for is an object that is calling another object. The chair is for example calling for a table. The table calls for a bottle. The bottle calls for a glass. A glass calls for... There are chains like this. But there are also ruptures in the chain. [...] Different sets or chains of objects imply different situations. And there is a kind of climactic situation that we never reach which is the guy sitting on the chair with the table and the bottle next to him and he would be ready to drink. In our imagination he had his legs on the table. This would be the final image that is intended but it is never achieved.⁴⁵

In *Things that surround us* werden alle Gegenstände – sobald sie sich im Raum befinden – permanent rearrangiert und umgestellt. Der Stuhl wird neben den Tisch gestellt, gerät nach dem Abstellen jedoch leicht außer Balance. Weil ein Stuhlbein kürzer als die anderen ist, kippt der Stuhl nach hinten und bleibt in einer leichten Schiefelage stehen. Während der Performer Sand in das Glas gießt, rieselt dieser zugleich durch das Loch in der Flasche, was abermals Sandspuren auf dem Tisch, dem Blatt Papier, dem Stuhl und dem Boden hinterlässt. Das weiße Blatt Papier wird vom Tisch genommen, der darauf befindliche Sand in das Glas geleert, dann wird das Blatt Papier auf der Stuhllehne abgelegt, wo es auf instabile Art und Weise balanciert. Während all dieser Aktionen sprechen die Performer die Namen derjenigen Dinge aus, mit denen sie hantieren. Einer stellt die auf dem Tisch befindliche Flasche auf den Boden, entfernt die Tischplatte vom Tisch und leert den darauf befindlichen Sand in den Eimer. Als er mit der Tischplatte unter dem Arm zum Tischfuß zurückkommt, entdeckt er eine dort eingeklemmte rote Feder. Die Aufzählungsschleife wird durch die unvermutet entdeckte Feder unterbrochen und

45 Clément Layes in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.3.2015 in Berlin.

erweitert. Ein neues Ding hat sich eingeschlichen. Der Performer hält für einen Moment inne – so als hätte das plötzliche Auftauchen dieser Feder, ihre materielle Anwesenheit, seinen Gedankengang – die Ordnung der Dinge – kurzzeitig unterbrochen.

Dann werden aus den Substantiva Halbsätze ohne Verben, die eine Choreografie der Gegenstände indizieren: »This bag on this chair.« Die in diesem Halbsatz beschriebene Aktion wird sogleich ausgeführt. Noch immer sind Aktion und Aussage redundant. Allerdings intervenieren die Dinge zunehmend im Verlauf der Aktionen. Eine rote Feder bleibt aufgrund der elektrostatischen Anziehung auf dem Arm eines Performers kleben, bis dieser sie abschüttelt. Sie unterbricht die Aktion erneut für einen Moment, mischt sich ins Geschehen wie ein unvorhergesehener Eindringling, der nicht unter Kontrolle gebracht werden kann. Komisch ist diese Szene vor allem deshalb, weil der Performer – während er versucht, die Feder von seinem Arm zu schütteln – beharrlich »This bag« wiederholt, so als müsste er diesen Text in diesem Moment laut Skript sagen und die Feder würde ihn aus dem Konzept bringen. Einerseits ist die Komik auf die Nicht-Entsprechung von Ding und Bezeichnung zurückzuführen, andererseits auf die materielle Widerständigkeit der Feder, welche die Absichten des Performers zu unterminieren scheint. Die Feder führt ein gewisses Eigenleben, das nicht restlos in der choreografischen Struktur oder ihrer Manipulation durch die auf der Bühne befindlichen Personen aufgeht. Während der Performer die Tüte abstellt, sagt er: »This bag next to this mess«, wodurch die Ansammlung der Gegenstände explizit als ein Durcheinander, als Unordnung deklariert wird. Es könnte in Bezug auf Foucault als ein Chaos verstanden werden, das eine schlimmere Unordnung als die des Unstimmigen (wie etwa auf Lautréamonts Seziertisch oder in Magrittes Gemälden) zeigt, eine Unordnung, in der »die Bruchstücke einer großen Zahl von möglichen Ordnungen [...] aufleuchten«⁴⁶. Immer wieder stürzen die Ding-Konstruktionen in sich zusammen, geraten die Gegenstände außer Balance, zerfallen in ihre Einzelteile oder widersetzen sich den Montageversuchen der Performer. Jeder Organisationsversuch mündet in eine Desorganisation. Die Bemühungen, die banalen Alltagsgegenstände in eine stabile Anordnung zu bringen (und somit ein finales Bild zu kreieren, das letztlich auch die Bedeutung der Gegenstände bis zu einem gewissen Grad fixieren würde), entgleiten immer wieder in ein Chaos. Indem das wiederholte Schei-

46 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 20.

tern der Performer – trotz ihrer Bemühungen – ausgestellt wird, zeichnen sich deren Konstruktionsversuche durch eine fast clowneske Komik aus.

3.6 Assoziationskreis/*No-matter-what can be something* (Tristan Garcia)⁴⁷

Während ein Performer hartnäckig den Halbsatz »The feather in the bag« wiederholt – so als würde das seiner Handlung dienlich sein –, sagt der andere Performer mehrmals »The dirt in the bag«, wodurch die Feder gedanklich mit Schmutz in Verbindung gebracht wird. Kurz darauf wird diese Assoziation jedoch mit dem Sand verknüpft, der auf dem Blatt Papier gesammelt wurde. Die Bedeutung der Gegenstände beginnt in den Assoziationen, die sie umkreisen, zu oszillieren, während deren Materialität die Handlungen der Performer offensichtlich beeinflusst. Nachdem ein Performer zahlreiche rote Federn aus der Tüte genommen hat, zieht er plötzlich eine rote Federboa aus der Papiertasche, die er sich dann selbst umhängt, während er ausspricht: »The feather boa on me, the feather boa on me, the man.« Zum ersten Mal bezieht der Performer sich verbal selbst in die Nomenklatur der Gegenstände mit ein. Das Ding wird Teil des menschlichen Körpers, indem es um den Hals des Performers gewickelt wird. Die Arrangements werden immer chaotischer, die Gegenstände werfen einander gegenseitig um oder bringen einander aus dem Gleichgewicht, während die korrekten Namen sich in weiteren Assoziationsketten auflösen. Im Zuge eines erneuten Konstruktionsversuchs spricht der Performer eine Serie von Substantiva aus, welche die Rearrangements ständig resignifizieren: »The piece, the finance, the control, the chance, the bottle, the success, the feather, the hard work, the labour, the silence, the chance, the beauty, the catastrophe.« Manchmal werden die Gegenstände mit ihren konventionellen Benennungen versehen, manchmal wird das gesamte Arrangement metonymisch kommentiert und zum Teil wird die Konfiguration der

47 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 33-34: »The twentieth century left us what could be called a flat world, in which any criterion of a thing seemingly no longer subsists, and in which this thing is no longer constructed by different ordered degrees that a metaphysics would be in the position to infer and absolutely justify. This observation remains: no-matter-what can be something. We experience this idea daily. It is the characteristic feature of our world – a world of things.«

Dinge mit abstrakten Begriffen verknüpft, wodurch sie zu einem Sinnbild für die Finanzkrise, das Scheitern oder die Arbeit wird. Eine vierte Ebene stellt die Selbstreflexion des Agierens im Theater dar – zum Beispiel als ein Performer die Kombination der Gegenstände mit »The piece« kommentiert. Diese selbstreferentielle Ebene blitzt auch dann wieder auf, als plötzlich ein dritter Performer den Bühnenraum betritt und von einem bereits dort befindlichen Performer mit »The entrance of the manager« kommentiert wird. Es ist für die Zuschauer*innen in diesem Moment nicht möglich auszumachen, ob die Bezeichnung die tatsächliche Funktion des Mannes im Team oder vielmehr eine fiktive berufliche Identität zum Ausdruck bringt, ob sie auf eine faktische oder eine fingierte Rolle verweist, was völlig unerheblich für die Performance ist. Im weiteren Verlauf wird die Tasche als »The property« bezeichnet, die neue Konstruktion stürzt abermals ein, der Stuhl bricht wieder auseinander und die so kollabierende Anordnung fällt mit dem Aussprechen der Wörter »The risk« und »The danger« zusammen. Der zerbrochene Stuhl wird als »The success« gelabelt, die Platzierung eines Sesselteils auf dem Tisch »The construction« genannt. Die so entstandene Zusammenstellung (»The new beginning«) bricht abermals in sich zusammen. Während wieder alles umarrangiert wird, sagt der Performer: »The money, the bank, the time, the crisis.« In dem Moment, in dem er das Wort »Crisis« ausspricht, bricht der Stuhl noch einmal in sich zusammen.

Dieser Abschnitt der Performance geht auf ein spielerisches Set-up zurück, das Laves »Assoziationskreis« nennt. Die Regeln dieses Spiels lauten folgendermaßen: Zehn bis fünfzehn Personen werden in den Assoziationskreis eingeladen. Es geht darum, Dinge neu zu taufen und mit neuen Namen zu versehen. Im ersten Teil sitzen die Teilnehmer*innen im Kreis, der Name eines Gegenstandes wird ausgesprochen und die Gruppe sammelt anschließend Assoziationen zu diesem Namen. Eine*r nach der*dem anderen äußert reihum einen neuen Bezeichnungsvorschlag, bis der Gegenstand nach einigen Runden tatsächlich in den Raum gebracht wird. Dann werden weitere Assoziationen zu diesem Gegenstand ausgesprochen und somit akkumuliert, wobei jede Äußerung die grammatikalische Form »Das ist x« besitzen sollte. Diesen Teil nennt Laves die Aufwärtsspirale. Wenn ein*e Teilnehmer*in erschöpft ist, steht er*sie auf. Sobald alle stehen, beginnt der zweite Teil des Spiels, die absteigende Spirale. Nun geht es darum, dass die Gruppe sich auf eine Bezeichnung oder Assoziation einigt. Die Zustimmung zu einer Bezeichnung wird durch die Wiederholung des Begriffs zum Ausdruck gebracht. Das Spiel endet, sobald alle Teilnehmer*innen denselben Begriff wiederholt

und sich damit auf ihn geeinigt haben. In diesem Teil werden nicht nur die Projektionen und Assoziationen offensichtlich, die spezifische Dinge bei bestimmten Teilnehmer*innen auslösen, es findet eine Aktivierung der Gruppe insofern statt, als die Teilnehmer*innen einander zustimmen oder überzeugen müssen. Indem manche Vorschläge unterstützt und andere verworfen werden, entstehen Untergruppen und Teams. Layes erklärt:

In this process we were mirroring ourselves and our preoccupations. At the time when we played it, the idea of the financial crisis – relating to a broken table – was very present. Each object evokes different things. The feather will never provoke the association of the financial crisis. Or very differently. So, each object determines a certain set of associations. And I would actually not say that this is going away from the object. I would say it is going deeper, almost as if you would do a psychoanalysis of your relation to things. [...] And that's also why there is the idea that by doing this [associating] we free ourselves from the determinations that these things contain – particularly their names.⁴⁸

Der Assoziationskreis, der nicht nur im Entwicklungsprozess der Choreografien *To allège* und *Things that surround us* von großer Bedeutung war, wurde auch von Festivals programmiert und in verschiedenen Kontexten mit dem Publikum gespielt. Das Sammeln von Hauptwörtern, welche die Personen im Assoziationskreis mit einem Ding verbinden, verweist auch auf das Sein dieses Gegenstandes in einem spezifischen kulturellen Kontext, der denselben mit bestimmten Bedeutungen auflädt. Wenn man der Definition Garcias entsprechend einen Gegenstand als die Differenz zwischen dem, was das Ding enthält, und dem, worin das Ding enthalten ist, begreift, dann stellen die akkumulierten Assoziationen das dar, worin der Gegenstand sich befindet.

The chair makes sense, like every thing, only between what is a chair and what a chair is. Yet, what a chair is depends on what this chair is in. On the one hand, what the chair is in is this room, this space. On the other, what this chair is in is my perception, memory, language, culture, a set of furniture. The chair is, formally, in the world. In the world, the chair is nothing more and nothing less than a thing. In a determinate space, in a symbolic, historical, or

48 Clément Layes in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.3.2015 in Berlin.

cultural domain, in and for a determinate subject, the chair is a determinate object, uniquely determined.⁴⁹

Wenn Layes das Anliegen beschreibt, die Dinge von ihren Determinationen zu befreien, dann ähnelt das dem Anliegen Garcias, der den ersten Abschnitt seiner Abhandlung über die Dinge (*Form and Object*) mit dem Titel »Formally« einer radikalen Entdeterminierung der Dinge widmet. Hier entwirft Garcia eine *flache Ontologie*, er skizziert eine formale Welt der Dinge ohne Intensität. Auf dieser formalen Ebene befinden sich Dinge, die leer sind von sich selbst – ohne Identität und demnach unbestimmt. Während im konkreten Alltag jedes Ding mehr oder weniger für den Menschen zählt und dies oder das bedeutet, ist auf dieser Ebene jedes Ding gleichwertig. Garcia gelingt eine Entdeterminierung der Dinge nur durch den Entwurf eines abstrakten, formalen Plateaus, auf dem die Dinge gleichwertig – aber getrennt von der empirischen Welt und dem Umgang mit ihnen – sind. In dieser formalen Welt der Äquivalenz und nur dort zählt jedes Ding gleich viel – unabhängig von seiner Größe, Intensität, Situierung und Relation zu menschlichen Akteur*innen. Garcias Plateau der Äquivalenz ist gewissermaßen die Skizzierung eines Nicht-Ortes, der ganz in der Abstraktion aufgeht. Dem würde Garcia mit großer Wahrscheinlichkeit widersprechen, weil er davon überzeugt ist, dass alles materielle und nicht-materielle Eigenschaften besitzt – auch die formale Skizzierung einer Welt in einem Text oder einer Formel.

Layes versucht ebenfalls, die Determinierung der Dinge aufzubrechen – allerdings nicht durch die Erschaffung eines formalen Plateaus, das die Dinge von den Beziehungen zueinander und zu diversen Subjekten abstrahieren würde. Layes Methoden sind vielmehr *das Umspielen der Dinge mit sich permanent verändernden Assoziationen und das unaufhörliche Rearrangieren der Gegenstände im Raum*: »The enormousness of its references would allow it to drift away and start signifying something else on top of its references. But it never happens, the thing remains itself, desperately common.«⁵⁰ Die Kategorien, mittels derer die Sprache die Dinge klassifiziert, determiniert und dadurch mit scheinbar stabilen Bedeutungen versieht, werden aufgebrochen. Durch die

49 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 114.

50 Text über die Performance *Der grüne Stuhl* auf der Website von *public in private*: www.publicinprivate.com/#/Content/Cl%E9ment%20Layes/the%20cycle%20of%20things/2012-der%20gr%FCne%20Stuhl. Zugriff am 15.7.2015.

permanente Resignifikation der Dinge wird nicht nur die Vielfalt ihrer Bedeutungen ausgestellt, die Sprache wird grundsätzlich in ihrer Definitionsmacht hinterfragt und zugleich in ihrer Performativität vorgeführt.

Garcias Auffassung des Dings als *Differenz zwischen dem, was in dem Ding ist und dem, worin das Ding ist*, hat den Vorteil, dass eine Unterordnung der materiellen Eigenschaften des Dings unter die sozial konstruierten Bedeutungen oder den kulturellen Kontext (und vice versa) umgangen wird. Layes betont die Materialität der Dinge, geht aber auch davon aus, dass die Dinge auf symbolische Art und Weise agieren, und behauptet, dass die Assoziationen, die von ihnen herrühren, auf den Menschen wirken bzw. ihn beeinflussen. Die Veränderbarkeit jeder Bedeutung als einer konstruierten wird deutlich, scheint zugleich aber irgendwie von den Dingen auszugehen. Layes beschreibt es folgendermaßen:

It is also in a symbolic way that they [things] act, that these objects around us inform us in a kind of associative way. This is something that I find very profound – that we are informed by associations all the time. [T]he association-path that derives from the thing also acts somehow.⁵¹

Erstaunlich ist in Bezug auf diese Aussage vor allem, dass Layes die Assoziationsketten hier nicht auf die Gedankenwelt oder die Imaginationen eines Menschen, sondern auf das Ding zurückführt, was einer streng konstruktivistischen Position widerspricht. Das Zitat vermittelt den Eindruck, als wären die Assoziationen von den Dingen eingeflüstert, die Kraft der Assoziationen müsste dann nicht nur hinsichtlich der Performativität der Sprache, sondern auch in Bezug auf die Performativität der Dinge verstanden werden. Wie bereits erläutert, geht Barad davon aus, dass das Kulturelle und das Materielle immer in komplexen Intra-Aktionen verstrickt sind.⁵² Layes gelingt es in seiner Performance, die Dinge und die Sprache in ihrer unaufhörlichen Verschränkung auszustellen.

51 Clément Layes in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.3.2015 in Berlin.

52 Vgl. Barad, Karen: *Verschränkungen*, Berlin: Merve, 2015, S. 48.

3.7 Die Historizität des Menschen und jene der Dinge

Was haben Laves' Zweifel an der Bedeutungshoheit der Menschen und Foucaults Betonung einer gewissen Aktivität der Dinge (womit Foucault jedoch primär Arbeit, Sprache und Leben meint) miteinander zu tun und inwiefern unterscheiden sie sich voneinander? Obwohl Foucault darauf hinwies, dass die Humanwissenschaften (also auch die Theater- und Tanzwissenschaft) immer vom lebendigen, arbeitenden und sprechenden Menschen ausgegangen sind und ihre epistemologische Ausrichtung deshalb dergestalt ist, dass alle Inhalte entweder auf psychologische, soziologische oder sprachwissenschaftliche Erkenntnisse bezogen wurden⁵³, distanzierte er sich dennoch nie explizit von diesen modernen humanwissenschaftlichen Prämissen. Allerdings erscheint die scharfsichtige Wahrnehmung dessen, was die Humanwissenschaften ausschließen, unweigerlich wie eine Kritik derselben. Auf der letzten Seite in *Die Ordnung der Dinge* schreibt Foucault sogar, dass – sollte sich eine Wende in der Episteme der Moderne ereignen – der Mensch als relativ junge Erfindung der Wissenschaft so plötzlich von der Bühne des Denkens verschwinden könnte, wie er auf ihr aufgetaucht ist.⁵⁴ Das ist ein Grund, warum viele kritische Posthumanist*innen wie etwa Rosi Braidotti sich auf Foucault als einen »Anti-Humanisten« beziehen.⁵⁵ Foucault beschreibt ausführlich, wie die Moderne das Hauptaugenmerk auf die Historizität des Menschen, die Sprache und die Arbeit legte. Der Mensch wurde ihm zufolge nur zu einem Subjekt der Geschichte »durch die Überlagerung der Geschichte der Lebewesen, der Geschichte der Dinge und der Geschichte der Wörter«⁵⁶. Mit

53 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 443.

54 Vgl. ebd., S. 462.

55 Vgl. Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2014, S. 28: »Michel Foucault veröffentlichte damals seine bahnbrechende Kritik des Humanismus in *Die Ordnung der Dinge* (1971), deren Frage, was eigentlich, wenn überhaupt, die Idee »des Menschlichen« sei, in den radikalen Diskursen der damaligen Zeit zirkulierte und für ein ganzes Spektrum politischer Gruppen die antihumanistische Agenda bestimmte. [...] Das, wogegen sich dies richtet, ist der implizite Humanismus des Marxismus – die humanistische Arroganz, die den Menschen nach wie vor ins Zentrum der Weltgeschichte stellt. Auch der Marxismus fuhr fort, im Gewand einer Herrentheorie des historischen Materialismus das Subjekt des europäischen Denkens als einheitlich und hegemonial zu definieren und ihm – das Geschlecht ist hier kein Zufall – als dem Motor der Geschichte eine souveräne Stellung zuzuerkennen.«

56 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 442.

den Dingen scheint Foucault in diesem Satz ausnahmsweise nicht die Sprache und die Arbeit im Sinn gehabt zu haben, da die Sprache am Ende des Zitats separat angeführt wird. Er spricht hier die Verflochtenheit der Historizität des Menschen mit jener der ihn umgebenden materiellen Dingwelt an. Als Archäologe der epistemologischen Prämissen in unterschiedlichen historischen Kontexten wurde er nicht müde, darauf hinzuweisen, dass die Geschichte des Menschen nichts anderes als der Knotenpunkt heterogener Zeitlichkeiten sein kann. Die Historizität des Menschen ist der Schnittpunkt der Zeitlichkeit der Lebewesen und der historisch gewachsenen Arbeitsweisen sowie der Sprache, die ihm vorgängig ist und ihn überdauert. So bemühte Foucault sich darum, zu zeigen, dass der modernen Episteme gemäß konstitutiv für den Menschen das war, was er nicht beherrschen konnte, weil es in einem Verhältnis radikaler Heterogenität zu seiner eigenen Geschichtlichkeit stand. Die Sprache ist ein exemplarisches Beispiel für das, was sich der Kontrolle des Menschen entzieht und ihn dennoch völlig durchdringt und definiert. Arbeit, Sprache und Leben bringen den Menschen hervor und wurden zugleich selbst von der Menschheit hervorgebracht. Sowohl die Bedingungen als auch die durch sie Bedingten sind generiert durch die transformativen Kräfte von Arbeit, Sprache und Leben. Dieses Denken führte gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu spezifischen Vorstellungen davon, was »der Mensch« oder »die Menschheit« wären. Foucault zeigt, dass seit Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Phänomenologie des Geistes* das Ursprüngliche im Menschen für das moderne Denken das ist,

[...] was von Anfang an ihn nach etwas anderem gliedert als ihm selbst. Es ist das, was in seiner Erfahrung Inhalte und Formen einführt, die älter als er sind und die er nicht beherrscht. Es ist das, was ihn mit multiplen, verkreuzten, oft aufeinander irreduziblen Zeitfolgen verbindet, ihn durch die Zeit verstreut und inmitten der Dauer der Dinge sternförmig ausstrahlen lässt [...]. Es verbindet ihn mit dem, was nicht die gleiche Zeit hat wie er, und es befreit in ihm all das, was ihm nicht zeitgenössisch ist. Es zeigt unaufhörlich und in einer stets erneuerten Wucherung an, dass die Dinge lange vor ihm begonnen haben und dass aus diesem selben Grunde keiner ihm, dessen Erfahrung völlig durch diese gebildet und begrenzt wird, einen Ursprung bestimmen könnte.⁵⁷

57 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 399-400.

Charakteristisch für die Episteme zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist, dass nicht nur die Arbeit und die Sprache, sondern auch nicht-menschliche Dinge – das heißt, sowohl das, was vormals als Natur bezeichnet wurde, wie auch Gegenstände und Technologien – als Dinge begriffen werden, die dem Menschen einerseits vorausgehen (können) und ihn andererseits überdauern (können) – als Dinge, die seine Existenz durchdringen und mitbestimmen. Der Mensch befindet sich permanent in Intra-Aktionen mit analogen und technologischen Dingen, welche die menschliche Erfahrung genauso bestimmen und begrenzen wie die Sprache und die Arbeit. Layaes beschreibt die Verwobenheit der Geschichtlichkeit der Dinge (welche in vielen Fällen auch von Menschen fabriziert sind) mit derjenigen der Menschen so:

They [the things] inscribe the determination of Western society. The history of the chair for example. If you look at how education was structured through the invention of chairs and tables... Before that people would be sitting in circles, the types of hierarchies were very different. So, somehow there is a very strong determination that leads us to how we actually function through these objects which are actually containing these ideas of power, of determination, of structure which lead us to where we are. [...] This history is active in them.⁵⁸

Neue wissenschaftliche Erkenntnisse und die aktuellen ökologischen Krisen haben darüber hinaus die Vorstellung einer vom Menschen unabhängigen, stabilen und gegebenen Natur, die kausalen Gesetzen folgt, als Fiktion entlarvt. Wie im letzten Teil beschrieben wurde, konnte Latour gegen Ende des 20. Jahrhunderts zeigen, dass die Natur-Kultur-Dichotomie eine Denkkonfiguration darstellt, welche im Zeitalter der Moderne dabei half, das auszublenden oder zumindest dem rationalen, männlichen Subjekt unterzuordnen, was nicht als ein Produkt des menschlichen Bewusstseins galt. Nicht nur ist man im 21. Jahrhundert im Vergleich zur modernen Episteme weniger mit der unergründlichen Frage nach dem Ursprung des Menschen beschäftigt als mit der Frage, ob der Mensch eventuell bald verschwunden sein könnte, die Annahme einer Überlegenheit des Menschen, der sich durch eine einzigartige und bestimmte Idee der Vernunft auszeichnet, wird brüchig.

⁵⁸ Clément Layaes in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.3.2015 in Berlin.

3.8 *Things that surround us* und *Nom donné par l'auteur*

Sowohl Jérôme Bels erste abendfüllende Choreografie mit dem Titel *Nom donné par l'auteur* (1994) als auch *Things that surround us* (das 18 Jahre später uraufgeführt wurde) zeichnen sich durch die Repositionierung und Rekomposition diverser Alltagsobjekte durch männliche Performer aus. Die Protagonisten in Bels Performance sind ein Hocker, ein Staubsauger, eine Taschenlampe, ein Salzstreuer, Eislaufschuhe, ein französisches Wörterbuch, ein Geldschein, ein Plastikball, ein Teppich, ein Föhn, vier weiß gefärbte Holzbuchstaben sowie die beiden Tänzer Jérôme Bel und Frédéric Seguette. Trotz zahlreicher Parallelen zwischen den beiden Choreografien unterscheiden sich die Anliegen, die jeweils mit dem Operieren mit Dingen auf der Bühne verknüpft sind, grundlegend. Ich werde im Folgenden kurz beschreiben, was in *Nom donné par l'auteur* passiert, um auf die Differenzen zwischen den beiden Arbeiten eingehen zu können.

Bels Performance beginnt ähnlich wie *Things that surround us*: Zwei Männer (Frédéric Seguette und Jérôme Bel) – beide tragen legere Straßenkleidung – betreten lässig den Bühnenraum und bringen die oben aufgezählten Gegenstände auf die Bühne. Einer von ihnen nimmt auf einem Staubsauger Platz, der andere ihm gegenüber auf einem Hocker. Mehrmals halten sie beide circa zehn Sekunden lang ein Ding vor ihren Körper. So entsteht ein lautloser Dialog, in dem jeweils zwei Dinge in Beziehung zueinander gesetzt werden. Das Nebeneinanderhalten der Dinge stellt Äquivalenzrelationen her und scheint dubiose Rechenoperationen darzustellen. Wenn man ein Gleichheits- und ein Fragezeichen imaginär ergänzt, könnte die dinghafte Zusammenstellung am Beginn etwa so gelesen werden: Was ergeben ein Wörterbuch und ein Plastikball? Oder: Ist ein Geldschein ein umgedrehter Salzstreuer? Aufgrund der Pause, die stets auf das Nebeneinanderhalten der Dinge folgt und während der die beiden Performer die neue Kombination mit ausdruckslosem Gesicht betrachten, wirkt jedes Tableau wie von einem unsichtbaren Fragezeichen komplementiert – so als würden die Performer in einem wissenschaftlichen Experiment prüfen, was etwa die Kombination eines Hockers mit einem Schlittschuh ergibt. Manchmal beeinflussen die Dinge einander: Die heiße Luft, die aus dem Föhn kommt, führt etwa dazu, dass die Buchseiten des Wörterbuchs zu flattern beginnen. Die Zweckentfremdung der Dinge und der damit einhergehende Verlust ihrer konventionellen Bedeutung verdichten sich in einer Szene, in der das Staubsaugerrohr vor den Föhn gehalten wird. Rechts wird heiße Luft produziert, links wird sie wieder abgezogen:

ein Nullsummenspiel. Später testen Bel und Seguette die Relationen der auf dem Teppich versammelten Dinge und ihrer Körper, wobei die Dinge einander nicht mehr wie Bilder gegenüberstehen, sondern Teil von bestimmten Kombinationen, Aktionen und Transaktionen werden, die mit spezifischen Sichtbarkeitsverhältnissen einhergehen – etwa wenn ein Performer sich auf den Geldschein stellt und ihn dadurch verdeckt oder wenn der Geldschein gegen den Salzsteuer eingetauscht wird und dann in einer Hosentasche verschwindet. Bel klemmt den Teppich im Wörterbuch ein, auf das sich Seguette sogleich stellt, wodurch der Teppich zum Lesezeichen und das Wörterbuch zum Podest wird. In einigen Momenten stellen die Dinge menschliche Körperteile dar (Bel hält sich den Ball wie eine Brust auf den Oberkörper. Später steht der Salzsteuer wie ein erigierter Penis auf seinem Hosenschlitz während Seguette das Staubsaugerrohr so an seinen Körper hält, dass es als Zeichen für einen überdimensionalen Penis wahrgenommen werden kann).

Wenn in einer Linie aufgereiht der Hocker auf dem Staubsauger steht, Bel den Ball in Händen hält, die Schlittschuhe eine Assemblage mit dem Teppich bilden und Seguette sich – den Kopf in das Wörterbuch gelegt – am Boden befindet, dann können die Mensch-Ding-Konstellationen in Bels Performance als Wörter in einem dreidimensionalen Satz betrachtet werden. Es trennt sie jeweils ein kleiner räumlicher Abstand, ein wenig Luft. In Anspielung an den Titel der von John Langshaw Austin 1955 an der Harvard Universität gehaltenen sprachanalytischen Vorlesung, die später unter dem Titel *How to Do Things with Words*⁵⁹ veröffentlicht wurde, könnte diese Performance den Titel *How to Make Words with Things* tragen und insofern ähnelt Bels choreografische Methode der Involvierung von Dingen dem dekonstruktiven Ansatz Stuart Sher-mans. Wie in *Things that surround us* sind die Bewegungen der Performer in *Nom donné par l'auteur* funktional, während die Dinge dysfunktional eingesetzt werden. Allerdings choreografiert Bel die Dinge so, dass sie primär als Substitute von Worten oder Zeichen lesbar sind, sie fungieren als Platzhalter für die Einschreibungen der Zuschauer*innen, die ihnen im Akt des Rezipierens, der hier dem Akt des Lesens ähnelt, Bedeutungen attribuieren.⁶⁰ Die zehn

59 Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte (How to Do Things with Words)*, Stuttgart: Reclam, 2002.

60 Der von mir behaupteten Ambivalenz der Bedeutung und der erforderlichen Arbeit der Rezipient*innen kann der ironische Kommentar Bels in seiner Lecture-Performance aus dem Jahr 2004 mit dem Titel *Le dernier spectacle (une conférence)* entgegeng gehalten werden, in der er behauptete, seine Performance *Le dernier spectacle* (1998) wäre

nicht-menschlichen Körper stehen für das Konkrete und fungieren zugleich als Zeichen und Metonymien (der Ball als Brust, der Teppich als Lesezeichen, das Feuerzeug als i-Punkt, das Staubsaugerrohr als Penis). Eine Szene in *Nom donné par l'auteur* endet mit einem signifikanten Tableau: Der mit dem Teppich bedeckte Staubsauger sieht aus wie ein am Boden liegender – mit einer Decke zugedeckter – Mensch.

Im Vergleich zu Layes inszeniert Bel die Dinge nicht so, dass sie als wirkmächtige Aktanten sichtbar werden, vielmehr setzt er sie als semiotische Elemente ein. Die Performance ging aus einer Auseinandersetzung Bels mit dem strukturalistischen Semiotiker Roland Barthes hervor:

Wenn ich nicht mehr wusste, was ich machen sollte, genügte es mir, eines seiner [Barthes'] Bücher aufzuschlagen, um stimuliert zu werden und um Lösungen für meine Probleme zu finden. Meine Technik bestand darin, das Wort »Literatur« oder »Sprache« durch »Theater« oder »Spektakel« zu ersetzen [...]. Ich konnte so unmittelbar eine Vielfalt an Ideen und spektakulären Möglichkeiten entdecken. [...] Ich versuchte buchstäblich, *Am Nullpunkt der Literatur* in den Tanz und das Theater zu überschreiben. Das Ergebnis dieser Recherche war das Stück *Name given by the author*.⁶¹

Bel inszenierte das, was Barthes in der Literatur als die neutrale Schreibweise oder die »Schreibweise im Nullzustand« bezeichnete. Diese Schreibweise machte letzterer etwa in den Texten von Albert Camus, Maurice Blanchot und Alain Robbe-Grillet aus, in denen er eine gewisse »Bewegung eines Negierens«⁶² erkannte. In höchstem Maße entwickelt war die »Schreibweise im Nullzustand« für Barthes dann, wenn die Form nicht mehr im Dienste einer Ideologie stand und es dem*der Autor*in gelang, ein*e Schriftsteller*in ohne Literatur zu sein:

Wenn die Schreibweise wirklich neutral ist, wenn die Ausdrucksform, statt ein lästiger unbezähmbarer Akt zu sein, zum Zustand einer reinen Gleichung wird, die angesichts der Leerheit des Menschen keine andere Dichte hat als

nie verstanden worden, womit er implizit zum Ausdruck brachte, dass es *eine* richtige Lesart des Stücks, nämlich *seine*, gebe.

61 Bel, Jérôme, in: Alphant Marianne/Nathalie Léger (Hg.): *R/B-Roland Barthes*, Paris: Édition Seuil-Édition du Centre Pompidou-Imed, 2002, S. 66 (übersetzt von Christine Peters).

62 Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur* (übersetzt von Helmut Scheffel), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (franz. Originalausgabe 1953), S. 11.

eine algebraische Aufgabe, dann ist die Literatur besiegt, die menschliche Problematik ist entdeckt und wird ohne Färbung dargeboten, der Schriftsteller ist wieder ein ehrlicher Mensch.⁶³

Im Sinne der Entdeckung der menschlichen Problematik hat Bel eine choreografische Schreibweise im Nullzustand entwickelt. Während ein Performer in einer Szene den Föhn anblickt, rezitiert er die lexikalische Definition des Wortes Luft. Derart in die heiße Luft gesprochen, sind die Worte, die er hervorbringt – abgesehen von ihrer Bedeutung – bloß tönende, heiße Luft. Die eindeutigste Metapher für den Nullpunkt der Bedeutung, die Bel entwirft, ist jene Szene, in der das Staubsaugerrohr auf den aufgeschlagenen Seiten des Wörterbuchs liegt – so als würde es die Definitionen der Wörter einsaugen und damit beseitigen. Am Ende streuen die Performer Salz auf den Boden. Dahinter wird der Föhn mit dem Wörterbuch so fixiert, dass er – einmal eingeschaltet – so auf den Salzhaufen bläst, dass ein eiförmiges Negativbild am Boden entsteht: eine schwarze liegende Null – umrahmt von einer weißen Salzspur. Später wird einer der Performer den Gipsbuchstaben O hinter dieser Grafik am Boden platzieren, wodurch das O als Null lesbar wird und das eiförmige Negativbild auf dem Boden wie eine Spiegelung oder ein Schatten der stehenden Null aussieht – eine weitere Anspielung auf den Nullpunkt der Bedeutung.

*Nom donné par l'auteur*⁶⁴ zeigt die Auffassung von *Choreografie als einer Art Schrift, die dem Raum eingeschrieben wird* und einer anagrammatischen Operation entsprechend immer wieder neu zusammengesetzt wird. Mit der finalen Neu-Zusammenstellung der Dinge, die das Wort *FIN* ergibt, hinterlässt Bel den Theaterraum buchstäblich mit einer (Ding-)Schrift durchzogen. Die Zeichen teilen bloß das mit, was ohnehin faktisch der Fall ist: Die Performance

63 Ebd., S. 90.

64 Ausführliche Diskussionen der Stücke Bels findet man in: Bauer, Una: *Post 1990s Dance Theatre and (the Idea of) the Neutral*, Dissertation, Queen Mary, Universität London, 2010; Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York/London: Routledge, 2006; Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2002; Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: FK medien material.txt, 2002; Ploebst, Helmut: *No wind no word. Neue Choreographien in der Gesellschaft des Spektakels*, München: K. Kieser, 2001; Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript, 2006.

ist zu Ende. Anagrammatisch sind aber auch die zahlreichen Neugruppierungen der Gegenstände davor.⁶⁵ Die Assoziation von Tanz und Schrift hat historisch gesehen eine lange Tradition und geht zurück auf den Pakt, der die ontohistorischen Anfänge des Choreografischen prägte, seitdem Thoinot Arbeau 1589 ein Tanzhandbuch mit dem Titel *Orchesographie* (hergeleitet von den Worten *graphie* und *orchesis*, also Schreiben und Tanz) verfasst hatte. Bei *Nom donné par l'auteur* handelt es sich allerdings eher um *eine Schrift ohne Tanz* und um ein stets neues Rebuchstabieren der Elemente dieser vergegenständlichten Schrift. Dabei geht jede Bedeutungsverschiebung von den Performern aus, welche die anagrammatischen Operationen fest im Griff haben.

Denn die Performer demonstrieren vor allem auch eines: dass sie die Dinge unter Kontrolle haben. Durch die Betonung der Konstruktion von Zeichenkombinationen aufseiten der Performer bzw. des Choreografen (und der Zuschauer*innen) findet in *Nom donné par l'auteur* eine Hervorhebung der Rolle der menschlichen Performer als alleinige Konstrukteure und Akteure statt. Die Involvierung der Gegenstände hat letztlich den Effekt, dass die menschlichen Performer im Unterschied zu den Dingen als exklusive Verkörperungen von Handlungsmacht dargestellt werden. Diana Coole und Samantha Frost, beide Vertreterinnen des Neomaterialismus, haben argumentiert, dass die Behauptung, etwas sei konstruiert, oft unerwünschterweise den Effekt hat, das menschliche Subjekt zu rezentrieren und als ausschließlichen Lokus von Handlungskompetenz festzulegen, obwohl gerade eine Unterminierung dieses Effekts beabsichtigt war: »In other words, a constructivism that presumes matter's passivity or plasticity in the face of power may echo an earlier ontology for which matter is inert stuff awaiting cultural imprint.«⁶⁶

Die Tanztheoretikerin Una Bauer argumentiert ähnlich: »In his attempt to erase the position of the author, to question it, to ridicule it, Jérôme Bel is reestablishing his own narcissism, strengthening the focus on himself: The force and the importance of the artist's signature.«⁶⁷ So wie Duchamp sich bemühte, den Glauben an eine kohärente Autorenfigur aufzulösen und von

65 Vgl. Kruschkova, Krassimira: »Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in Tanz und Performance der Gegenwart«, in: *Corpus – Magazin für Tanz, Choreografie und Performance*, Oktober 2006, www.corpusweb.net/defigurationen.html. Zugriff am 20.7.2015.

66 Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 26.

67 Bauer, Una: *Post 1990s Dance Theatre and (the idea of) the Neutral*, Dissertation, Queen Mary, University of London, 2010, S. 37.

der Kunstgeschichte dennoch zur Vaterfigur der Postmoderne stilisiert wurde und heute als deren Ursprung gilt⁶⁸, so haben Bels Dekonstruktionen der Figur des*r Choreograf(en)*in paradoxerweise dazu geführt, dass gegen Ende der 1990er Jahre geradezu ein Jérôme-Bel-Kult in der Tanzwissenschaft entstanden ist. Wie Bauer es treffend formuliert hat, kann Bels *Nullpunkt der Signifikation* nur durch und in einer dialogischen Relation mit der ganzen Kraft der Signifikationsmechanismen produziert werden.⁶⁹ Der signifikanteste Unterschied zwischen *Nom donné par l'auteur* und *Things that surround us* besteht in Bezug auf den Status der menschlichen Performer in den beiden Inszenierungen: Während die Performer in *Nom donné par l'auteur* alles (jedes Ding) unter Kontrolle zu haben scheinen, stellen die Performer in *Things that surround us* gerade den Verlust eines solchen Kontrollvermögens aus. Die Souveränität der beiden Performer (Frédéric Seguet und Jérôme Bel) in Bels Choreografie steht den kontinuierlichen Versuchen einer Neuordnung der Dinge in Lays' Performance gegenüber, in der die von Vincent Weber und Felix Marchand erschaffenen Konstruktionen permanent aus dem Gleichgewicht geraten und immer wieder kollabieren.⁷⁰

3.9 Materielle Widerspenstigkeit und distribuierte Handlungskompetenz

Lays' Choreografie rückt die Tatsache in den Vordergrund, dass Gegenstände zerbrechen, umfallen, kaputtgehen oder sich verändern können bzw. verändert werden können, und betont, dass die Dinge sich nicht immer so verhalten, wie die Menschen es sich vorstellen. In Bels origineller Performance werden die Relationen zwischen den Gegenständen und den Bedeutungen, die eine In-Bezug-Setzung von Dingen generiert, getestet und untersucht, wobei der Fokus nicht auf der Fähigkeit der Dinge liegt, innerhalb eines von

68 Vgl. Jones, Amelia: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge/Melbourne/New York: Cambridge University Press, 1994.

69 Bauer, Una: *Post 1990s Dance Theatre and (the idea of) the Neutral*, Dissertation, Queen Mary, University of London, 2010, S. 97.

70 Für eine detaillierte Gegenüberstellung der Performances *Things that surround us* und *Nom donné par l'auteur* vgl. Ruhsam, Martina: »The Comeback of Objects. On vacuum cleaners, plastic bottles, hair dryers, chairs, brooms, sand & other nonhuman performers on contemporary stages«, in: *Maska. Performing Arts Journal/Lutka*, Bd. 31, Nr. 179-180, Herbst 2016: Theatre of Animated Forms, S. 53-59.

menschlichen Subjekten intendierten Handlungsverlaufes zu intervenieren, sondern auf einer mithilfe materiell-semiotischer Konstruktionen vorgenommenen Bedeutungsentleerung. Während die Dinge bei Bel Nullzeichen sind, welche die Unmöglichkeit ihres Seins außerhalb der Zeichenhaftigkeit bedeuten und zugleich die Abwesenheit einer endgültigen Bedeutung repräsentieren, sind die Dinge bei Layes Aktanten mit einem gewissen Eigensinn, die sich den Montage-Absichten ihrer menschlichen Konstrukteure nicht immer fügen.

Barthes' Auffassung des Dings als Signifikant ist dem Ding-Konzept objekt-orientierter Ontologen (wie Graham Harman, Levi Bryant, Iain Hamilton Grant, Ian Bogost, Timothy Morton, Jane Bennet, Tristan Garcia und anderer) diametral entgegengesetzt. Letztere haben es sich zum Ziel gemacht, ein Ding zu denken, das *nicht* restlos in seiner Gebrauchs- oder Bedeutungsfunktion aufgeht. Wenn das Ding bloß Bedeutungen *trägt*, so ihre Argumentation, dann ist es ausschließlich als Einschreibfläche für menschliche Inhalte und Projektionen relevant, wenn es aber auch unabhängig von der Wahrnehmung, Manipulation und Interpretation menschlicher Subjekte zählt und von Bedeutung ist, dann werden ihm nicht nur Bedeutungen *zugeschrieben*. Die Labels »objektorientierte Ontologie« und »Neuer Materialismus« stellen schlicht Hilfskonstruktionen dar, welche divergente Konzepte versammeln, die sich mit dem Sein eines Objekts oder materiellen Verschränkungen auseinandersetzen. Was allerdings alle objektorientierten Ontolog*innen gemeinsam haben, ist *die Kritik am* (von Quentin Meillassoux so genannten) *Korrelationismus*. Ein Denken, welches sich Dinge nicht unabhängig von ihrer Korrespondenz zu einem denkenden und wahrnehmenden Subjekt vorstellen kann, ist ihrer Meinung nach zum Scheitern verurteilt.⁷¹ Die Philosophie sei seit Immanuel Kant in der Annahme gefangen, dass jeder Versuch, eine Realität zu beschreiben, letztlich primär etwas über die jeweilige Perspektive des*r Beobachter(s)*in aussage und somit in einem korrelationistischen Zirkel eingeschlossen. Objektorientierte Ontolog*innen (wie auch spekulative Realist*innen) wehren sich gegen die Ansicht, dass ausschließlich die Korrelation von Sein und Denken gedacht werden kann und dass es keinen Zugang zu einer Realität außerhalb dieser Korrelation geben kann. Sie setzen sich demzufolge dafür ein, dass das Objekt auch unabhängig von der menschlichen Wahrneh-

71 Vgl. Meillassoux, Quentin, in: Dolphijn, Rick/Van der Tuin, Iris: *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Michigan: Open Humanities Press, 2012, S. 71-73.

mung, dem menschlichen Verstand und Bewusstsein existiert, und versuchen paradoxerweise dieses vom*von der Denker*in losgelöste Objekt zu denken.

Im Hinblick auf künstlerische Choreografien und Performances halte ich die Kritik am Korrelationismus für wenig relevant, denn das Theater stellt als ein von Menschen erfundenes und installiertes Dispositiv immer ein soziales Ereignis dar, in dem es gerade um die singulären Wahrnehmungen von Phänomenen geht und die Beziehungen von Performer*innen, Zuschauer*innen und auch nicht-menschlichen Dingen ausgehandelt und diskutiert werden. Das Theater ist als ein paradigmatischer sozialer Ort, an dem sich eine gewisse Anzahl von Personen versammelt, um bestimmte Phänomene sowie die eigene Wahrnehmung derselben zu beobachten, prädestiniert dafür, zu erforschen, was eine Versammlung von Menschen (und Nicht-Menschen) produzieren, auslösen, verändern und vorschlagen kann. Im Zentrum steht dabei nicht die ontologische Frage, was ein Ding (unabhängig vom Menschen) sei (wie sie objektorientierte Ontolog*innen und spekulative Realist*innen stellen), sondern die Frage, was Gefüge von Menschen und Dingen imstande seien zu *tun*, welche Fähigkeiten sie hätten und wie Menschen sich in Bezug zu den Kapazitäten nicht-menschlicher Entitäten verhalten könnten, damit andere Performances, Lebensformen und Ökologien vorstellbar würden.

Die politische Relevanz der Debatten objektorientierter Ontolog*innen ist teils fragwürdig – zumal *die Autonomie des Objekts*, für die sie sich einsetzen, meist nicht auf dessen Materialität zurückgeführt wird. Dass alle Beziehungen für gleichwertig gelten – auch solche, die kein menschliches Bewusstsein beinhalten wie die Beziehung der Sonne zu einem Eisberg oder wie in *Nom donné par l'auteur* des Wörterbuches zu einem Schlittschuh –, birgt die Gefahr einer radikalen Entpolitisierung von Beziehungen. Meine Analysen orientieren sich deshalb nicht an den Thesen der objektorientierten Ontolog*innen⁷² – wenngleich eine ihrer Erkenntnisse, nämlich die Grundannahme, dass Dinge eine gewisse Unabhängigkeit von der Wahrnehmung und dem Bewusstsein des Menschen haben, in diese Arbeit eingeflossen ist. Im Vordergrund steht für mich allerdings die Frage, wie Materie und Bedeutung

72 Vgl. z.B. Harman, Graham: *The Quadruple Object*, Hampshire: Zero Books/John Hunt Publishing Ltd., 2011; Harman, Graham: »The Third Table/Der dritte Tisch«, in: 100 *Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*, dOCUMENTA (13), N°085, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012; Bryant, Levi R.: *The Democracy of Objects*, London: Open Humanities Press, 2011; Bryant, Levi R./Srnicek, Nick/Harman, Graham (Hg.): *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re.press, 2011.

verstrickt sind, wie Gefüge von Menschen und nicht-menschlichen Dingen performen, was sie dadurch auslösen und wie diese Choreografien die Grenzen des menschlichen Telos aufscheinen lassen.

Die Vertreter*innen des Neuen Materialismus affirmieren im Vergleich zu vielen objektorientierten Ontolog*innen (aber auch hier sind die Grenzen fließend) eine gewisse Wirkmächtigkeit des Materiellen, die im Konzept des passiven Bedeutungsträgers nicht vorgesehen ist. Sie gehen davon aus, dass Materie aktiv an der (Re-)Produktion von Welt beteiligt ist. Für wertvoll halte ich im Kontext ökologischer Debatten jedenfalls die Einsicht neuer Materialist*innen und objektorientierter Ontolog*innen, dass materielle Dinge auch dann bedeutend (im Sinne von voller Konsequenzen und reich an Auswirkungen) sind, wenn ihnen keine Bedeutung von Menschen attribuiert wird, zum Teil sogar, wenn kein Mensch sie jemals bewusst wahrnimmt. Das folgende Zitat des objektorientierten Philosophen Levi Bryant verdeutlicht die Differenz zwischen objektorientierten Ansätzen und semiotischen Lesarten wie jener Barthes:

Nonhumans and the material world are not passive stuffs awaiting human inscription, but rather contribute differences of their own. Indeed, a number of these differences are significant contributors to what human beings are at any point in history and the form that social systems take; often moreso than signs and signifiers.⁷³

Die Lust am Text ließ Bel im Gefolge Barthes' das Theater als Zeichenraum denken und (ver-)führte ihn dazu, mithilfe der darin situierten (menschlichen und nicht-menschlichen) Körper sowie deren Bewegungen eine *Ecriture* zu entwickeln. Signifikanterweise lautet der Titel der Performance nicht *Nom donné par le chorégraphe*, sondern *Nom donné par l'auteur*.⁷⁴ Körper und Dinge zeugen in dieser Performance wie Inter-Texte von der Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Texts zu existieren.⁷⁵

In der Performance *Things that surround us* wird es ab einem bestimmten Zeitpunkt hingegen tatsächlich schwierig auszumachen, wer wen cho-

73 Levi Bryant in seinem Eintrag »Flat Ontology/Flat Ethics« auf seinem Blog *Larval Subjects*: <https://larvalsubjects.wordpress.com/2012/06/01/flat-ontologyflat-ethics/>. Zugriff am 21.7.2015. (Online-Stellung am 1.6.2012).

74 Der Titel ist die lexikalische Definition des Wortes »Titel« im Grand Robert.

75 Vgl. Barthes, Roland: *Die Lust am Text* (übersetzt von Traugott König), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 54.

reografiert – die menschlichen Performer die Dinge oder die Gegenstände die menschlichen Akteure. Die Performer sind permanent mit der Widerspenstigkeit der Materialität der Gegenstände konfrontiert. Wieder und wieder widersetzen die Dinge sich ihren Plänen und dem Protokoll, das diesen Gegenständen eingeschrieben ist, wodurch die Annahme einer exklusiv aufseiten der Performer vorhandenen Handlungsmacht in Frage gestellt wird. Die Instabilität der Dinge betrifft hier sowohl ihre materielle Beschaffenheit als auch ihre semiotische Existenz. Die englische Bezeichnung »bucket« wird in ihren verbalen Wiederholungen zu »Beckett«, das Stuhlbein bricht ab, das Blatt Papier gleitet zu Boden, der Besen Kopf fällt vom Besenstiel, und die rote Feder fliegt wiederum *nicht* in die Tüte – auch wenn die Performer versuchen, sie mittels gezielter Luft dorthin zu bringen. Die materielle Widerspenstigkeit der Gegenstände erinnert daran, dass Dinge und Materialien sich nicht vollkommen den kulturellen, sozialen und linguistischen Konstruktionen und Projekten menschlicher Akteur*innen fügen, sondern zunächst – wie Latour es beschrieben hat – oftmals als Störenfriede erscheinen. Latour stellte (in Bezug auf Menschen und Nicht-Menschen) fest: »Akteure definieren sich vor allem als Hindernisse, Skandale, als das, was die Unterdrückung stört, die Herrschaft aufhebt, was Schließung und Zusammensetzung des Kollektivs unterbricht.«⁷⁶ Da die Gegenstände nicht wie stabile Objekte behandelt werden, welche Subjekten gegenüberstehen, sondern eher wie Elemente eines Gefüges (oder »Kollektivs«), welche zögern, beben und perplex machen, können sie Latour zufolge sogar als soziale Akteure wahrgenommen werden.⁷⁷ Latour setzt sich dafür ein, nicht-menschliche Dinge und Wesen als Teil des »Kollektivs« und als soziale Akteur*innen wahr- und ernst zu nehmen und argumentiert, dass die Gesellschaft dann nicht mehr als eine sozial konstruierte gelten kann: »Schon seit Millionen von Jahren haben Menschen ihre sozialen Beziehungen auf andere Aktanten ausgedehnt, mit denen sie viele Eigenschaften ausgetauscht haben und mit denen gemeinsam sie Kollektive bilden.«⁷⁸

Things that surround us ist die Proposition, (Theorien der) Aktion und Bewegung von Ideen der Beherrschung, der Meisterung und der Kontrolle zu lösen und als Intra-Aktionen zu verstehen sowie Choreografie als eine Kunst der Aktivierung und nicht als eine Kunst der Disziplinierung zu begreifen. Einem

76 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 115.

77 Vgl. ebd., S. 110.

78 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 242.

damit verknüpften distribuierten Verständnis von Handlungsmacht zufolge ist es nie das Individuum, das agiert, wie es auch Latour (auf François Jullien Bezug nehmend) betont:

Ich handle nie; immer werde ich leicht überrascht von dem, was ich tue. Was durch mich handelt, ist ebenfalls überrascht davon – durch die Chance zur Veränderung, zum Wandel und zur Verzweigung, die Chance, die ich und die Umstände dem bieten, was eingeladen, begrüßt und geborgen wurde.⁷⁹

Bild 2: *Things that surround us* (Clément Layes)



Foto: Sunčan Stone

3.10 Der Sand und seine Chance

Bei den Dingen, die in *Things that surround us* immer wieder anders arrangiert werden, handelt es sich offensichtlich um Gebrauchsgegenstände, die bereits eine Geschichte haben. Sie sind nicht neu, ihre mehrmalige Nutzung oder

79 Ebd., S. 346.

Verwendung hat sich bereits in die Dinge eingeschrieben: Der Stuhl wackelt, auf dem Tisch befinden sich Kratzer, außerdem ist der Tisch mit einem Klebeband versehen. Layes stellt fest:

What was interesting for me concerning the choice of old, destroyed objects was to display objects that exist independently of the performance itself, that have their own life. So, these are not objects that are full of my intention.⁸⁰

Layes imaginierte im Hinblick auf die zukünftige Performance nicht spezifische Gegenstände, die er dann seinen Vorstellungen entsprechend hätte anfertigen lassen oder gekauft hätte. Vielmehr suchte er nach gebrauchten Gegenständen und beabsichtigte, das Eigenleben der Dinge in den choreografischen Prozess miteinzubeziehen und seine Position als Autor dadurch ein Stück weit aufzugeben. Der Tisch, den er in den Proben verwendet hat und der auch in der Performance zu sehen ist, stand lange Zeit in seinem Atelier und ging bei den Proben kaputt. Layes ersetzte den Tisch nicht durch einen neuen Tisch, sondern fragte sich, inwiefern der Tisch als zerbrochener in der Performance eine Rolle spielen könnte. Dennoch, wenn während der Performance der Stuhl auseinander- oder die Tischplatte vom Tisch fällt, dann passiert das nur, weil das vom Choreografen intendiert ist und weil dieser die Tischplatte so präpariert oder ausgewählt hat, dass sie in einem bestimmten Moment herunterfällt. Insofern werden die Intentionen des Choreografen durch die Bewegungen des Dings nicht in Frage gestellt. Layes erfindet und schafft in *Things that surround us* allerdings bewusst Situationen, welche die Aktivität der Dinge ermöglichen, herausfordern oder betonen und ihre Brüchigkeit, ihre Fragilität und ihre Widerspenstigkeit sichtbar machen.

Auch wenn die Gegenstände präpariert sind (ein Stuhlbein ist etwa länger als das andere, die Flasche hat ein Loch und so weiter) und gerade deshalb agieren, weil sie keine ganz gewöhnlichen Dinge sind, so ist dennoch hervorzuheben, dass die kreierte Szenen so choreografiert sind, dass sie den Dingen erlauben, aktiv zu werden oder zu kollabieren bzw. den Intentionen der Performer zuwiderzulaufen. So lässt Layes die entropische Tendenz der Dinge bis zu einem gewissen Grad zu oder verstärkt sie sogar, denn, wie Andreas Follers es beschrieben hat: »Dinge zerfallen und Dingzusammenhänge geraten in Unordnung, wenn nicht ständig viel Energie verausgabt wird, um die-

80 Clément Layes in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.3.2015 in Berlin.

Bild 3: *Things that surround us* (Clément Layes)

Foto: Dorothea Tuch

se Tendenz aufzuhalten.«⁸¹ Folkers hat außerdem darauf hingewiesen, dass gerade diese morbide Trägheit der Dinge dafür sorgt, dass ihre Abgeschlossenheit in einer selbstgenügsamen Einheitlichkeit beständig unterlaufen wird und sie Eingang in neue Gefüge finden, denn erst diese prinzipielle Entropie ermöglicht die Kreativität oder auch Vitalität der Dinge.⁸²

Wenn ausgeschlossen werden soll, dass Dinge die Intentionen des Choreografen oder der Choreografin subvertieren, müssen spezifische Kontrollsysteme entwickelt werden, denn – wie Harney und Moten es ausgedrückt haben: »Some people want to run things, other things want to run.«⁸³ In *Things that surround us* ist es wie in den in der Einleitung erwähnten Performances von Ingvarsten, Meyer-Keller, Hauser/Hinterreithner und McIntosh

81 Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17-34, hier S. 29.

82 Vgl. ebd., S. 29.

83 Harney, Stefano/Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013, S. 51.

gelungen, ein System zu kreieren, in dem Dinge sich in einem inszenierten Zustand der Unkontrollierbarkeit befinden.⁸⁴ Zwar sind es Subjekte, die für die Inszenierungen und die Performances verantwortlich zeichnen – die einbezogenen Dinge werden allerdings so eingesetzt, dass sie den Verlauf der Performance (potenziell) mitbeeinflussen können und konkrete Auswirkungen auf andere (nicht-)menschliche Performer*innen haben.

Ein Gegenstand, der in *Things that surround us* permanent neu platziert wird, ist die transparente Plastikflasche mit einem Loch auf der Unterseite. Immer wenn einer der Performer die mit Sand gefüllte Flasche umstellt, rieselt schwarzer Sand aus dem Loch auf der Unterseite der Flasche und hinterlässt ein Muster auf dem weißen Tanzboden. Das Bild, das dabei entsteht – ohne im Detail als solches von den Performern beabsichtigt zu sein –, zeigt, dass Aktionen nie völlig transparent sind und nie exklusiv von menschlichen Intentionen gesteuert werden. Es ist vielmehr so, dass jede Aktion als ein Knotenpunkt bzw. als eine Zusammenballung von Tätigkeiten, Handlungskompetenzen und Einwirkungen verstanden werden sollte.⁸⁵

Efficacy points to the creativity of agency, to a capacity to make something new appear or occur. In the tradition that defines agency as *moral* capacity, such new effects are understood as having arisen in the wake of an advance plan or an intention, for agency involves not mere motion, but willed or intended motion, where motion can only be willed or intended by a *subject*. A theory of distributive agency, in contrast, does not posit a subject as the root cause of an effect. There is instead always a swarm of vitalities at play.⁸⁶

Jede Repositionierung der Flasche hinterlässt eine materielle Spur. Der Sand ist ein paradigmatischer Aktant im Sinne Latours, denn sobald die Flasche

84 Mette Ingvarsten beschrieb ihr Interesse an der Arbeit mit Dingen in einem Künstlergespräch mit André Lepecki, das am 23.2.2017 im HAU (Hebbel am Ufer Berlin) stattfand, so: »The non-human form that is out of control... How to create a system in a performance, so that stuff can be in a staged state of uncontrollability, so that things can do their own thing?« Das Gespräch mit dem Titel »Thing I Dark I Speculation I Word: a conversation with Mette Ingvarsten's work« wurde von Bettina Knaup moderiert.

85 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 32: »To figure the generative source of effects as a swarm is to see human intentions as always in competition and confederation with many other strivings [...]. This understanding of agency does not deny the existence of that thrust called intentionality but it does see it as less definitive of outcomes.«

86 Ebd., S. 31-32 (Hervorh. im Original).

bewegt wird, rieselt er aus der Flasche und der Raum bleibt somit markiert und dadurch verändert zurück. In Bezug auf Garcia kann festgestellt werden, dass der Sand weder eine natürliche Entität noch bloß ein kulturelles oder soziales Produkt darstellt. Er ist Teil einer Komposition mit anderen Dingen (Plastikflasche, Tisch, Papier etc.) sowie Teil eines Artefakts – einer Performance. Er ist keine Repräsentation der Natur und steht nicht für eine bestimmte Bedeutung. Seine Materialität ist in der Verflechtung mit anderen Körpern auch das, was »sich dem Logos und der Beherrschung durch den Begriff widersetzt«⁸⁷. Der Sand kann weder auf einen der genannten Aspekte reduziert werden noch auf die Intentionen der Performer oder des Choreografen, und das ist seine Chance.⁸⁸ Die Tatsache, dass er immer ein wenig anders aus der Flasche rieselt und nie vollkommen von den menschlichen Performern kontrolliert werden kann, wodurch in jeder Vorstellung eine stets differente und unvorhersehbare Sandspur im Raum entsteht, ist der Beweis für *die Chance dieses Dings, das mehr ist als das, was wir mit ihm intendieren oder über es denken*.

Die Sandspur wird zum Leitmotiv im zweiten Teil der Performance, in dem die Performer eine schier endlose Zeit lang im Kreis gehen. Während ein Performer mithilfe eines Besens eine kreisförmige Sandspur auf dem Boden zeichnet, beseitigt der andere die Linie mit seinem Besen sogleich wieder. Die beiden Performer reagieren nicht aufeinander, es gibt keine Interaktion, sie scheinen bloß entgegengesetzten Arbeiten oder Routinen nachzugehen, die das jeweilige Arbeitsergebnis des anderen zunichte machen und ihre Tätigkeiten dadurch zu Sisyphosarbeiten machen. Wieder und wieder sehen die Zuschauer*innen einen Kreis, der im Prozess des Gezeichnet-Werdens wieder ausgelöscht wird. Vom Mittelpunkt des unaufhörlich erscheinenden und verschwindenden Kreises aus wird dann zuerst eine Spirale mithilfe der Sandkörner gezeichnet, später auch andere Muster.

Ging es im ersten Teil um Alltagsgegenstände, so liegt der Fokus jetzt auf den kleinsten wahrnehmbaren materiellen Partikeln – Sandkörnern. Der wei-

87 Vishmidt, Marina: »Der kommende Materialismus. Über die Widerständigkeit der Objektwelt«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 32-40, hier S. 38.

88 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 8: »we demonstrate our commitment to that solitary something in each thing that can never be reduced to anything else. This irreducibility is the »chance« of each thing, and the ground for dismissing both analytic and dialectical ways of thinking. We reject ways of thinking that reduce things exclusively to natural, social, or historical things.«

ße Bühnenboden wirkt wie eine vertikale Bildfläche, auf der ein sich permanent transformierendes Muster entsteht, das an ein in Bewegung befindliches Mandala erinnert, ein metamorphisches Gemälde mehrerer Autoren mit offenbar konträren Missionen. Der Bühnenboden wird zum Palimpsest, zum Locus zahlreicher (Wieder-)Be- und Entschreibungen.

Bild 4: *Things that surround us* (Clément Laves)



Foto: Sunčan Stone

In diesem kontemplativen letzten Teil der Performance findet im endlosen Kreisen der Performer eine gewisse Aushöhlung von Bedeutungen statt. Der ausgedehnte und abgeflachte Zeitraum, in dem die prozessuale Choreografie sich entfaltet, zeichnet sich durch verschwendete Zeit oder eine nicht-teleologische Temporalität aus. Was den Zuschauer*innen vorgeführt wird, ist Arbeit ohne Resultat und ohne Produkt – ein wesentlicher Aspekt zeitbasierter, zeitgenössischer Kunst, über die Boris Groys schreibt:

It thematizes the non-productive, wasted, non-historical, excessive time — a suspended time, »stehende Zeit«, to use a Heideggerian notion. It captures and demonstrates activities that take place in time, but do not lead to the creation of any definite product.⁸⁹

89 Groys, Boris: »Comrades of Time«, in: *Going Public*, Berlin: Sternberg Press, 2010, S. 90.

Die Monotonie der Bewegungsabläufe wird erst unterbrochen, als die Performer diverse Materialien und Dinge in ihre Zirkulationsbewegung einschleusen: zuerst roten, dann grünen Sand, schließlich Geld, Eimer und Kleidungsstücke. Die Performer tragen nun Feinstaubmasken und Lärmschutz. Ein Sammelsurium an Dingen wird rund um das leere Zentrum bewegt. Ein Performer geht im Kreis und trägt dabei einen Eimer in der Hand, in dem sich unerwarteterweise kein Sand, sondern tausende Münzen befinden, von denen er immer wieder welche hoch in die Luft wirft. Zahlreiche Geldstücke fallen auf den Boden. Die durch soziale Arbeit hergestellten Gebrauchsgegenstände sind zuerst von der feinstofflicheren Materie des Sandes abgelöst worden, die nun durch Münzen ersetzt wird. Organische und anorganische Materialien wechseln einander ab bzw. vermischen sich auf dem Bühnenboden. Ein Mann streut die Münzen so aus, als würde er Pflanzensamen säen – nur um sie wenig später mit einem rollbaren Gerät, auf dem Magneten montiert sind, wieder einzusammeln. Nachdem alle Münzen wieder eingesammelt sind, werden sie von einem anderen Performer wieder energisch auf den Boden geworfen.

Dann wird es immer chaotischer: Die Performer, die bislang alltägliche Klamotten trugen, werfen leere Plastikflaschen und die vorher mit Sand gefüllten Eimer in den Raum und ziehen diverse Kleidungsstücke aus, die sie ebenfalls auf die am Boden befindliche Ansammlung von Dingen werfen, welche – jetzt mithilfe eines überdimensionalen und surrealistisch anmutenden Besens – kontinuierlich im Kreis bewegt wird und wie eine Müllansammlung aussieht. Eine laute Geräuschkulisse, die an Wertstoffhöfe erinnert, überlagert die Szene. Von nun an wechseln die Performer ihre Kostüme kontinuierlich. Einer trägt für kurze Zeit die Arbeitskleidung eines Straßenarbeiters, dann einen Rock, ein anderer schlüpft in ein Indianerkostüm, bevor er dieses wieder in den Dingstrudel wirft und sich aus demselben das Kostüm eines Sensenmanns fischt. *Things that surround us* endet mit einem chaosmotischen⁹⁰ Reigen, in dem die Performer, die sich permanent in andere Gestalten verwandeln, eine Art Müllansammlung im Kreis bewegen. Ein Performer, der all seine Kleider in die zirkulierende Müllspur geworfen hat, geht nackt noch eine Runde auf der Bühne. Diese ist zu einer Müllhalde geworden, auf der die Performer Dinge auflesen – wie in einem Slum, in dem die mittellosen Bewohner*innen eine Mülldeponie nach verwert- oder verwendbaren

90 Zum Begriff »Chaosmose« vgl. Guattari, Félix: *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Gegenständen durchstöbern. Einer der Performer zieht eine Totenmaske aus dem Abfallhaufen und watet als personifizierte Todesfigur durch die Mülllandschaft. Das poetische, in Bewegung befindliche Abschlussbild erinnert an Abfall, Verwesung und Tod und zugleich scheint die Müllansammlung der Ort für neue Aneignungen und Verwandlungen zu sein.

Die Performer sind als die Dingwelt bezeichnende, (re-)arrangierende und wegwerfende Subjekte auf eine komplexe Art und Weise auf die sie umgebenden nicht-menschlichen Dinge bezogen und von diesen angezogen – als Arbeiter, Konstrukteure, Entsorgende und Aneignende. Was *Things that surround us* thematisiert, sind Fragen der politischen Ökologie. Der menschliche Körper, seine Beweglichkeit und Fragen der Identität stehen nicht im Zentrum dieser künstlerischen Auseinandersetzung, vielmehr werden die Wechselbeziehungen zwischen den drei Männern und der sie umgebenden nicht-menschlichen Welt in den Blick genommen – wie es auch der Text im Programmheft zur Performance verdeutlicht, in dem die Frage gestellt wird, inwiefern die Menschen ihre Umwelt formen/gestalten und inwiefern diese die Menschen formt/gestaltet.

4. *Worktable* (Kate McIntosh)

4.1 Destruktion und Rekonstruktion

I can suddenly no longer conceive of an impassive object, etched as all things are with our nostalgia, associations and emotions. I choose an ugly porcelain dog because I want to hold it by the hind legs and smash its twee little face in, but as I cradle it in the queue I'm asked what kind of spaniel I think it is, reminded of a stale grandmother's living room and place it back on the shelf. Someone holds a pair of glasses and I think of mountains of belongings in Auschwitz. Even an apple and light bulb seem to hold universes in their material, inanimate selves.¹

Kate McIntoshs Performance-Installation *Worktable*² wurde 2011 erstmals im Battersea Arts Centre in London (im Rahmen der von der University of Roehampton organisierten Veranstaltung »Performance Is a Dirty Work«) präsentiert und ist seither in zahlreichen Theatern, Tanzinstitutionen und im Kontext von Tanz-, Performance- und Live-Art-Festivals in Europa sowie in Japan und Brasilien gezeigt worden.

Davor hat die in Neuseeland geborene und seit 2000 in Belgien lebende Performance-, Theater-, Video- und Installationskünstlerin in der Perfor-

1 Die Besucherin Kate Kelsall in einem Blogeintrag nach der Realisierung von *Worktable* im Rahmen des In-Between-Time-Festivals in Bristol (2013), <http://www.thebrickbox.co.uk/1/post/2013/02/sun-17-feb-2013.html>. Zugriff im Jänner 2014.

2 *Worktable* entstand im Rahmen von McIntoshs Forschungen während ihres Masterstudiums in Performance and Creative Research an der University of Roehampton. McIntosh bezeichnet *Worktable* im Englischen als »performance installation«. Ich übersetze diesen Begriff mit »Performance-Installation« und nicht mit dem geläufigeren Begriff »Performative Installation«, um den Handlungsaspekt hervorzuheben. Denn ohne die Handlungen der Partizipierenden gäbe es in der Installation kaum etwas zu beobachten.

mance *Dark Matter* (2009) physikalische und philosophische Fragen zur Existenz des Menschen auf dem Planeten Erde in einer grotesken Late-Night-Show verhandelt. In einer Reihe von absurden und mitunter ins Surreale entgleitenden physikalisch-performativen Experimenten geht McIntosh in dieser Inszenierung (mit ihren beiden Assistenten) dem Wesen von Raum, Zeit, Materie und Gedächtnis sowie dem leeren Raum in Atomen und der Unmöglichkeit absoluter Dunkelheit nach. Die Bewegungen der nicht-menschlichen Entitäten scheinen die menschlichen Charaktere unentwegt zu überraschen und sich den Versuchsanordnungen derselben nie ganz unterwerfen zu lassen, was zuweilen in slapstickartigen Szenen karikiert und theatral überzeichnet wird. Tatsächlich wirkt die Performance großteils wie eine Serie dubioser physikalischer Experimente oder Erkundungen der Inhalte eines Chemiebaukastens, wobei die materiellen Dinge als Sinnbilder für Raum, Zeit und das Universum oder auch für psychologische Phänomene wie das Unbewusste fungieren.³ Die Theatralität der Performance ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Performer*innen ihre Überraschung angesichts der Reaktionen der materiellen Dinge spielen.

3 So wird in einer Szene ein Wasserkrug als Universum bezeichnet und ein Wasserglas folglich als Raum deklariert. Das Leeren des Wassers vom Krug in das Glas wird daraufhin – ähnlich wie in Francis Alÿs' Studie für *Song for Lupita* (1998) – zum Sinnbild für die Zeit. Doch in *Dark Matter* scheint die Materie zu intervenieren und die Metapher dadurch zu transformieren. McIntosh inszeniert einen kontrollierten Kontrollverlust aufseiten der Experimentierenden. Das Wasser läuft vermeintlich ungewollt über, wodurch die Metapher für die Zeit zu einem Sinnbild für eine Dimension wird, die sich den Intentionen der Menschen nicht unbedingt fügt und sich nicht widerstandslos unterteilen lässt. Die Überblendung des Konzeptuellen und des Materiellen macht es unmöglich, auszumachen, ob dieses Bild für die Kraft des Materiellen oder für jene der immateriellen Zeit steht. Die Küchenrolle, die zur surrealen Allegorie für das Bewusstsein erklärt wird, saugt sodann das übergelaufene Wasser auf. Diese Szene weist Parallelen zu einer Szene in Layaes' Performance *allège* (2009) auf, in der eine Wasserflasche und ein Wasserglas auf einem Tisch als Energie und Mechanik bezeichnet werden. Die Energie, die Mechanik und der Tisch ergeben eine Fabrik, wie Layaes erläutert, während er die Wasserflasche neben das Wasserglas auf den Tisch stellt und dabei ein wenig Wasser verschüttet. Er bezeichnet den Wasserkocher daraufhin als Wissenschaft und weist darauf hin, dass die Wissenschaft und die Fabrik die Technologie ergeben, was durch das Platzieren des Wasserkochers neben die Wasserflasche veranschaulicht wird. Der Putzlappen, der als Traum bezeichnet wird, wird mit der Technologie (dem Wasserkocher) in Verbindung gebracht, indem Layaes ihn zum Tisch trägt und ihn neben den Wasserkocher legt. Auch hier werden die Performativität der Sprache und die Performativität der Dinge als Verstrickte inszeniert.

Worktable ist im Vergleich zu *Dark Matter* keine Bühnenarbeit, sondern eine Performance-Installation, welche die Besucher*innen auf einen Parcours durch vier unterschiedliche Räume einlädt. Sie ist mehrere Stunden lang geöffnet – kann allerdings immer nur von je einem*r Besucher*in betreten werden. Im ersten Raum befinden sich zahlreiche Regale, auf denen diverse Alltagsgegenstände platziert sind. Viele von ihnen erinnern an die Wohnungen älterer Verwandter oder Nachbar*innen: ein alter Tennisschläger, eine Porzellanvase mit Blumenmuster, ein großer alter Wecker, ein Teddybär, der offensichtlich schon oft im Arm gehalten wurde, eine Schreibmaschine, Eislaufschuhe, eine Armbanduhr, alte gebrauchte Sportschuhe, ein Globus, eine bunt bemalte Porzellanschüssel, ein handgeschnitzter Kochlöffel. Wie in einem Kaufhaus oder in einem Lager gehe ich die Regale entlang, um die Dinge zu betrachten und zu begutachten – schließlich hat mir eine Frau mitgeteilt, dass ich mir ein Ding aussuchen und dieses später zerlegen oder zerstören soll. Doch anders als vor den Regalen eines Kaufhauses nehme ich vor allem die Materialität der Dinge wahr, während ich mir vorstelle, wie ich etwa mit einem Hammer auf den Globus einschlage, was interessanterweise ein Gefühl der Lust hervorruft. Ansonsten stellt dieser Raum eine Art Warteraum dar, denn nur jeweils eine Person wird in den nächsten Raum geführt, in dem man sich allein befindet.

Dort ist neben einem großen Tisch, auf dem zahlreiche Werkzeuge wie Hammer, Scheren, Messer, Zangen, Sägen und eine Gesichtsschutzmaske liegen, eine schriftliche Instruktion an der Wand angebracht, die dazu auffordert, den gewählten Gegenstand zu zerlegen oder zu zerschlagen – auf welche Art auch immer.⁴ Mikrofone sind in diesem Raum so installiert, dass die Geräusche, die ich beim Dekonstruieren oder Zerstören des Dings verursache, verstärkt in andere Räume in demselben Gebäude und in unmittelbarer Umgebung übertragen werden. Dort sind sie als eine von der Handlung losgelöste und rekontextualisierte Tonspur in Echtzeit zu hören. Anschließend an den Akt der Destruktion soll ich die Teile des vormaligen Gegenstandes auf ein Tablett legen und in den dritten Raum mitnehmen.

Dort stelle ich das Tablett den schriftlichen Handlungsanweisungen zufolge ab, um stattdessen dasjenige einer anderen Person zu nehmen und mit den darauf befindlichen Bruchstücken zu einem der Tische zu gehen, auf denen

4 Die Originalinstruktion lautete: »Please take apart, shatter or wear to pieces your chosen item. When finished put the item pieces on a tray & transport them to the second room.«

sich wiederum zahlreiche Utensilien (Klebstoff, Klebebänder, Schnüre, Heftklammern, Nadel und Zwirn, Draht und so weiter) befinden, mithilfe derer ich die Teile wieder zu einem Ganzen zusammenbauen soll.⁵ Im Unterschied zum zweiten Raum bin ich hier in Gesellschaft – andere Besucher*innen haben bereits Platz genommen und arbeiten daran, die Scherben, Teile oder Splitter des von einer ihnen unbekanntem Person zerstörten Dings wieder zu einem Gegenstand zusammenzusetzen. Wie lange ich mir für diese Tätigkeit Zeit nehme, bleibt mir überlassen.

Sobald der Gegenstand wieder zusammengesetzt ist, betrete ich den vierten Raum, in dem eine Kollektion der von den bisherigen Besucher*innen zusammengebauten Gegenstände zu sehen ist, der man schließlich auch das eigene Fabrikat hinzufügt.⁶ Im Vergleich zum ersten erinnert der vierte Raum eher an Galeriesituationen oder Ausstellungen. Hier findet man minutiös und einfallsreich wieder zusammengefügte Glühbirnen und Uhren ebenso wie schnell und provisorisch reparierte Schuhe und Schallplatten, die eine spezielle dingliche Poetik auszeichnet.

Die schriftlichen Instruktionen an den Wänden leiten die Besucher*innen zwar durch die Installation, nehmen den Teilnehmenden gewisse Entscheidungen jedoch nicht ab. Welcher Gegenstand wird am Anfang ausgewählt und nach welchen Kriterien? Wie wird das Ding dekonstruiert – vorsichtig mit einer kleinen Zange oder gewaltsam mit einem Hammerschlag? Welche Scherben eignet man sich an, um wieder einen Gegenstand aus ihnen herzustellen, und welches Ding fabriziert man? Wo und wie platziert man den letztlich entstandenen Gegenstand am Ende?

Je mehr der Gegenstand seine bekannte Form und damit seinen Gebrauchswert verliert, desto präsenter wird er *in seinem bloßen Vorhandensein und der Wandelbarkeit seiner materiellen Identität*. Die Alltagsgegenstände, die McIntosh für ihre Performance-Installation auswählt, sind großteils aus Materialien wie Holz, Stroh, Leder, Metall, Porzellan oder Glas – also aus relativ

5 Die Originalinstruktionen lauteten: »Please store your tray with item pieces on the table. Please choose a dismantled item, *other* than the one you took apart. Put it together. When finished, transport your completed item to the third room.« (Ich beschreibe die Installation in Bezug auf die vier Räume, durch die man sich als Besucher*in bewegt – einschließlich des Raums, in dem die Gegenstände in Regalen aufgereiht sind –, und bezeichne nicht erst den Raum, in dem man das Ding zerlegt, als »ersten Raum«, wie McIntosh das in ihrer Instruktion tut.)

6 Die Originalinstruktion lautete: »Please store your item on a table.«

spröden Materialien – hergestellt. Als Resultate standardisierter, industrieller Fertigungsprozesse handelt es sich bei den meisten (mit Ausnahme einer Muschel, eines Apfels und eines Pinienzapfens) um massenproduzierte Gegenstände, die das Ende ihres »Lebenszyklus« als Gebrauchsgegenstand (beinahe) erreicht haben. Die Funktion, die sie einst als Zuhandene im Alltag erfüllten, ist dennoch eindeutig erkennbar.

4.2 Von Zuhandemem zu Vorhandenem (Martin Heidegger)

Der Begriff »Zuhandenes« geht zurück auf die Phänomenologie Martin Heideggers, dessen Dinganalyse⁷ in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* auf der Differenzierung zwischen vorhandenen und zuhandenen Dingen aufbaut und dem kaputten Ding einen besonderen Stellenwert zuerkennt. Während einem Heidegger zufolge Gebrauchsgegenstände (welche in seiner Terminologie auch »Zeug« genannt werden) im besorgenden⁸ Umgang als Zuhandene begegnen, geht Vorhandenes nicht aufgrund eines bestimmten Nutzens im Gebrauch auf, es erschließt sich vielmehr im wahrnehmenden Aufenthalt bei diesem Ding, in einem beobachtenden »Bei-ihm-sein«. Der Mensch (oder das Sein des daseinsmäßigen Seienden) ist der Terminologie Heideggers zufolge nicht von Dingen, sondern von Zeug umgeben, denn die Dinge tauchen im Alltag quasi als Zeug in einem Ensemble von Werkzeugen oder Instrumenten unter und zeichnen sich als solche durch Unauffälligkeit aus. In Opposition zur neuzeitlichen Transzendentalphilosophie behauptet Heidegger außerdem, dass das Zeug im Alltag primär nicht einen Gegenstand theoretischen Welt-Erkennens darstellt, sondern als Erzeugtes, Hergestelltes, Besorgtes, Vermisstes bzw. als zu Erzeugendes, Herzustellendes, Besorgendes etc. angetroffen wird und als solches von Belang ist.

Der Mensch, so behauptet Heidegger, begegnet in seinem Dasein, das immer schon in der Welt aufgeht, normalerweise nicht einzelnen Dingen, son-

7 Heidegger nennt die Abschnitte in *Sein und Zeit*, in denen er über die Ontologie der Dinge reflektiert, »Das Sein des in der Umwelt begegnenden Seienden« und »Die am innerweltlich Seienden sich meldende Weltmäßigkeit der Umwelt«.

8 »Besorgend« ist hier nicht nur im Sinne eines praktischen oder ökonomischen Umgangs mit Dingen zu verstehen, sondern im Hinblick auf die Sorge des Menschen. Da das Dasein des Menschen für Heidegger In-der-Welt-sein ist und als Sorge verstanden wird, »ist das Sein zur Welt wesentlich Besorgen«. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 57.

dern einem Zeug(-Zusammenhang). Immer im Plural zeichnet dieses Zeug sich als Benutztes oder Benutzbares durch die Verweisungsmannigfaltigkeit des Um-zu aus. Der Umgang mit Zeug ist gekennzeichnet durch einen bestimmten Zweck sowie durch eine spezifische Sicht, die Heidegger »Umsicht« nennt. Diese fokussiert nicht das einzelne Ding, das gebrauchend verwendet wird – wie etwa den Hammer, mithilfe dessen ein*e Besucher*in in *Worktable* eine Porzellanschüssel zerschlägt –, sondern das »Um-zu des Gebrauchs«, also in der genannten Situation etwa die Zerstörung der Porzellanschüssel. Heidegger stellt sich unter dem Um-zu des Gebrauchs jedoch vor allem ein beabsichtigtes Werk, Produkt oder Fabrikat vor. Wenn ein Ding als Werkzeug, Schreibzeug, Fahrzeug oder Ähnliches inmitten anderer Werkzeuge, Schreibzeuge, Fahrzeuge etc. ganz in seiner Funktion aufgeht, dann verschwindet es quasi als Einzelding in der umsichtigen (und das heißt, sich der Funktionalität des Dings fügenden und sich einer Teleologie unterwerfenden) Verwendung, und gerade dieses Sich-Zurückziehen des singulären Dings im Zeug macht seine Zuhandenheit aus.

Das zu Fabrizierende hat laut Heidegger wiederum die Seinsart von Zeug, denn es ist ebenfalls zu einem bestimmten Zweck geschaffen und so dem Um-zu des Gebrauchs unterworfen. (Heideggers Privilegierung der Intentionalität des Menschen zeigt sich darin, dass diese – hier getarnt als Um-zu des Gebrauchs – zu einem Bestimmungskriterium für das Sein des Zeugs erkoren wird.) Dinge erscheinen bei Heidegger immer als Versammlung bzw. Zeugganzes eines größeren Verweisungszusammenhangs. Wie Andreas Folkers es treffend formuliert hat, bleibt die Artikulation dieses Verweisungszusammenhangs aber *angewiesen auf das Dasein als Anker der Welt*, »als Punkt, an dem die zerstreuten Fäden der Verweisung zusammenlaufen und eine Totalisierung erfahren«⁹.

Die Alltagsgegenstände, die man im ersten Raum der Installation *Worktable* begutachtet, wären der Definition Heideggers entsprechend *Zuhandene* – zumindest im Kontext der Wohnungen, aus denen sie herkommen. In den einzelnen Räumen von *Worktable* oszillieren die Dinge permanent zwischen ihrer Vorhanden- und ihrer Zuhandenheit. Mit Heideggers Worten ließe sich behaupten, dass *Worktable* die Alltagsgegenstände insofern verfremdet, als sie *aus Zuhandenem Vorhandenes* macht, weil sie eine Begegnung mit diesen

9 Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17-34, hier S. 26-27.

Dingen unabhängig von ihren gewöhnlichen Funktionen ermöglicht. Da man nicht dazu aufgefordert wird, etwa mit dem Tennisschläger Tennis zu spielen, sondern den Schläger zu zerstören, wird *der Gegenstand seiner konventionellen Zuhandenheit entrissen*. Er ist – hält man an Heideggers Modell fest – vielmehr einmal als Gegenstand, einmal als Haufen von Bruchstücken und einmal als repariertes, aber unbrauchbares Ding *vorhanden*. Selbst die Werkzeuge im zweiten Raum sind nicht eindeutig Zuhandene, welche bloß in eingeübten Praktiken quasi unbewusst zur Hand genommen werden würden, was vor allem damit zusammenhängt, dass sie im Kontext der Installation und aufgrund der ungewöhnlichen Aktion, die mit ihrer Hilfe ausgeführt werden soll, sehr wohl im Zentrum der Aufmerksamkeit der sie Benutzenden stehen. Es ist nicht nur so, dass die Tätigkeit (etwa das Zerschlagen eines Kruges) keine konventionalisierte Handlung darstellt, sie wird darüber hinaus auch nicht aufgrund eines definierten Zwecks ausgeführt.

Klassische Zuhandene sind heute vor allem Smartphones, Tablets, Laptops und Computer, deren Nutzen vor allem in ihrer Kommunikationsfunktion, in der Erschließung digitaler Welten und im Zugang zu digitalen sozialen Plattformen besteht. Doch diese Dinge fehlen in dem von McIntosh angebotenen Ding-Repertoire. Dieses besteht aus Dingen, die irgendwie an eine vergangene Zeit erinnern, als noch nicht jede*r mit einem Smartphone ausgestattet war. Ist die Auswahl der etwas anachronistischen, zum Großteil nicht aus Plastik hergestellten Gegenstände auf eine gewisse Nostalgie in Bezug auf traditionelle Materialien zurückzuführen?

Von *Zuhandenem* lässt sich am ehesten noch in Bezug auf die Utensilien im dritten Raum, in dem man das Ding wieder repariert, sprechen. Hier ist ein Zweck definiert, dem die am Tisch liegenden Dinge tatsächlich untergeordnet werden, und als solche gehen sie im Verweisungszusammenhang unter, während man ganz auf den zu reparierenden Krug oder Tennisschläger fokussiert ist. Klebeband und Büroklammer verschwinden quasi hinter dem zu bearbeitenden Scherben- oder Teilchenhaufen. Interessant ist in Bezug auf die Performance-Installation *Worktable* vor allem, was Heidegger über das *kaputte Ding* schreibt. Erst wenn ein Zuhandenes das, wozu es gebraucht wird, *nicht* ausführt, wenn es seine Zweckbestimmung *nicht* erfüllt, so seine These, wird Zuhandenes zu Vorhandenem, denn »das Unbrauchbare liegt nur da, – es zeigt sich als Zeugding, das so und so aussieht und in seiner Zuhandenheit als so aussehendes ständig auch vorhanden war«¹⁰. Erst wenn ein Ding *nicht*

10 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 73.

funktioniert, taucht es aus den Tiefen der Unauffälligkeit aus einem Zeug-Ensemble auf und wird in seinem Aussehen und seiner Singularität wahrgenommen. Die »pure Vorhandenheit« eines Dings blitzt, so denkt Heidegger, nur auf, um sich »wieder in die Zuhandenheit des Besorgten, d.h. des in der Wiederinstandsetzung Befindlichen, zurückzuziehen«¹¹.

4.3 Der Mensch als Be-Dingter

Auch wenn man sich auf Heidegger heute aufgrund seines (mittlerweile umfassend und eindeutig nachgewiesenen) Engagements für die nationalsozialistische Partei – vor allem in den Jahren 1933 und 1934 – nicht mehr beziehen kann, ohne sich ausdrücklich von seiner politischen und ideologischen Haltung zu distanzieren und diese zu verurteilen, so ist es dennoch interessant, dass bereits in *Sein und Zeit* (1927) erkennbar ist, wie Heidegger versucht, sich von der Vorstellung der Welt als Behältnis oder Container zu verabschieden, weil er das *In-der-Welt-sein* des Menschen nicht mit der Befindlichkeit oder Platzierung des Menschen *in* der Welt verwechselt wissen möchte. Heidegger bringt – und hier gehe ich bewusst das Risiko ein, seinen Text gegen den Strich (und seine Intention) zu lesen – den Natur-Kultur-Binarismus bereits sanft ins Wanken, weil er erkennt, dass sich das Sein des Menschen nicht ohne dessen Interaktionen mit nicht-menschlichen Dingen, die ihn erst als solchen (mit-)hervorbringen, denken lässt – wenngleich auch gegen Heidegger festgestellt werden muss, dass dieses »Bei-den-Dingen-sein« nicht nur im Modus des »Vertraut-seins« mit diesen, sondern oft vielmehr im Modus des »Unheimlich-seins« dessen, was einem da als Vor- oder Zuhandenes begegnet, zu beschreiben wäre.

Heideggers Denken ist zweifellos von der Sehnsucht nach einer ursprünglichen Wesen(aftigk)eit, Wahrheit oder Eigentlichkeit des Seins geprägt und scheint oft ein Appell zur Rückkehr zu einem authentischen oder traditionellen Lebensstil zu sein. Das Entsetzliche ist für ihn »jenes, das alles, was ist, aus seinem vormaligen Wesen heraussetzt«¹². Die Annahme einer solchen vorgängigen Wesenheit bietet – noch dazu in Verbindung mit seinem ausgeprägten Technikskeptizismus – seine Texte geradezu für ideologische Ausle-

11 Ebd., S. 73.

12 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 168.

gungen an. Von letzteren möchte ich mich hier genauso distanzieren wie von Heideggers Bedürfnis nach »Eigentlichkeit«, seiner Imagination eines »ursprünglichen« Verhältnis zu den Dingen, einer »unverhüllten« Interaktion mit denselben und der metaphysischen Ansicht, dass im Kunstwerk »die Wahrheit« geschehen könnte.¹³ Interessant ist im Hinblick auf die Thematisierung der Materialität und Performativität alltäglicher Gegenstände in McIntoshs Installation jedoch, dass Heidegger nicht von einem souveränen und ortlosen denkenden Subjekt (*ego cogito*) ausgeht, sondern vom In-der-Weltsein des Menschen und von seinen (praktischen) Interaktionen mit den gewöhnlichen Dingen, die ihn umgeben. Damit ist Heidegger einer der ersten Philosophen, der sich mit Alltagsgegenständen auseinandergesetzt hat, ohne diese bloß auf Phänomene der menschlichen Wahrnehmung und (naturwissenschaftlichen) Erkenntnis zu reduzieren, sondern sie in ihrer Bedeutung für die alltäglichen Praktiken der Menschen zu analysieren.

Allerdings bleibt Heideggers Abwendung von abstrakten und axiomatischen wissenschaftlichen Modellen zugunsten einer Hinwendung zum praktischen Leben bedauerlicherweise einer Denkweise verpflichtet, welche die naturwissenschaftliche Bestimmung der Dinge gegen ihre lebensweltliche Einbettung in menschliche Praktiken ausspielt. Noch folgenreicher ist, dass er sich die Praktiken, in die er die Dinge involviert sieht, als konventionalisierte Tätigkeiten innerhalb einer Tradition und im Hinblick auf ein Werk oder Produkt vorstellt. Unverzeihlich ist, dass Heidegger den abstrakten Umgang mit den Dingen mit der »Rasse« der Juden in Verbindung brachte, der er eine besondere »Geschicklichkeit des Rechnens und Schiebens und Durcheinandermischens« attribuierte, welche die »Weltlosigkeit des Judentums«¹⁴ erklären sollte. Dass er seine Kritik an der leeren Rationalität der neuzeitlichen Metaphysik zur Grundlage antisemitischer Ressentiments

13 »[J]e weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug.« Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 69. Zur »Wahrheit«, die laut Heidegger mitunter – etwa bei Vincent van Gogh – als Kunstwerk geschieht, vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 54.

14 Noll, Alfred J.: »Heidegger vor Gericht! Nach neuen Veröffentlichungen ist der von vielen verehrte Philosoph ein Fall für die Justiz geworden«, *Die Zeit*, N° 52, 23.12.2015. Heidegger befürwortete als Faschist sowohl den Führerkult als auch die Diskreditierung und Ermordung von Juden, die er sogar als »Selbstvernichtung« bezeichnete.

machte, steht seit der Veröffentlichung von Heideggers *Schwarzen Heften*¹⁵ außer Zweifel. Es scheint so, als ob der gebrauchende Umgang mit Zeug von Heidegger auch mit einem wesenhaften Deutschtum assoziiert wurde, das er vom rechnerischen Geschick der Juden unterschied.

Physikalische Experimente bedeuten für Heidegger die Herstellung eines bestimmten Rahmenwerks (Gestells) und spezifischer Konditionen, die es »der Natur« ermöglichen zu antworten. Insofern sind wissenschaftliche Ergebnisse in ähnlicher Weise hergestellt wie Werkzeuge. Mit diesem Argument ist Heidegger erstaunlich nahe bei Latour, der immer wieder darauf hinweist, dass auch wissenschaftliche Fakten fabriziert sind. Angst hatte Heidegger davor, dass die technologische Entwicklung unserer Gesellschaft dazu führen könnte, dass aus der Natur ebenfalls eine Fabrizierte werden würde – eine Vorstellung, die heute, im Zeitalter des Anthropozän, bis zu einem gewissen Grad *de facto* Realität geworden ist.

Das zuhandene Ding ist von Heidegger als Ausweg aus transzendentalen philosophischen Denkschulen (wie etwa Kants Diktum, dass die Dinge nur mithilfe der a priori existierenden Verstandeskategorien erklärt werden könnten) konzipiert. Eine Auseinandersetzung mit Heideggers Ding-Analyse lohnt sich deshalb, weil sie Heideggers Anliegen, die Verstrickung des Menschen mit nicht-menschlichen Dingen zu thematisieren und die konstitutive Angewiesenheit der Bewegungen des Menschen auf dieselben zu betonen, zum Ausdruck bringt. Mit dem Sein des Daseins ist, so schreibt Heidegger, »wesenhaft schon ein Zusammenhang von Zuhandemem entdeckt«¹⁶, denn »Dasein hat sich, sofern es *ist*, je schon auf eine begegnende ›Welt‹ angewiesen«¹⁷. Der Mensch ist von Beginn an, so kann Heideggers Gedanke in einer agentuell-realistischen Denkweise weitergesponnen werden, nicht nur in konventionalisierte Sprechakte und spezifische Sprachen hineingeboren, die ihn in ihrer Performativität mithervorbringen, er ist von Beginn an auch in eine materielle Umgebung und Dingwelt geboren, mit der konventionalisierte Praktiken und Bewegungsmuster verbunden sind, die ihn in ihrer Performativität in seinem Menschsein genauso mitbestimmen werden wie die Sprache,

15 Heidegger, Martin: Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938); Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39); Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941) [=Gesamtausg., Bd. 94-96], alle hrsg. v. Peter Trawny, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2014.

16 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 87.

17 Ebd., S. 87 (Hervorh. im Original).

in und durch die er sich ausdrückt und ausgedrückt wird (und »mithervorbringen« bringt einer agentuell-realistischen Sichtweise gemäß nicht bloß eine geistige Haltung, sondern eine sich auch auf die Materialität des Körpers auswirkende Entwicklung zum Ausdruck). Menschen sind, um zur Terminologie Heideggers zurückzukehren, »Be-Dingte«¹⁸, welche die Anmaßung alles Unbedingten hinter sich gelassen haben. Eugene Gendlin interpretiert Heideggers Dinganalyse folgendermaßen:

This ›between‹ is not as though first we and things could have existed separately and then interacted. Rather, what a person is is always already a having things given, and a thing is already something that encounters. [...] Conversely, only in perceiving and acting on things do we constitute ourselves as humans, just as only thereby do the things become things.¹⁹

Bei all dem Konservativismus, der in Heideggers Denken – auch in seiner Hinwendung zum praktischen, zuhandenen, gewöhnlichen und einfachen Ding – mitschwingt, ist es doch interessant, wie er auf der *Verstrickung des daseinsmäßigen Seienden (Menschen) mit dem nicht-daseinsmäßigen Seienden (unter anderem den Dingen und der Natur)* insistiert, was sich besonders deutlich in den verblüffenden Parallelen zwischen Gendlins Interpretation des Dingessays und Barads Definition der Intra-Aktion zeigt, denn die Kernthese ist in beiden Fällen eine ähnliche: Es gibt nicht vorgängige menschliche und nicht-menschliche Entitäten, die dann interagieren, sondern diese Entitäten entstehen vielmehr erst *in und durch* diese Interaktionen. Doch hinter diesen vermeintlichen Parallelen zwischen Heidegger und Barad verbergen sich große Differenzen.

4.4 Die Leere des Kruges bei Heidegger und in der Quantenphysik

Die Interaktionen zwischen Menschen und Dingen erschöpfen sich nicht im menschlichen Gebrauch und in menschlichen Beobachtungen und können nicht bloß in Bezug auf die Heideggersche Fixierung auf die Herstellung von

18 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 174.

19 Gendlin, Eugene T.: »An analysis of *What is a thing?*« (übersetzt von W. B. Barton und V. Deutsch), in: Heidegger, Martin: *What is a thing?*, Chicago: Henry Regnery, 1967, S. 258. Online: www.focusing.org/gendlin/docs/gol_2041.html. Zugriff am 20.11.2015.

Werk(zeug)en aus Material durch das schöpferische Wirken eines Menschen verstanden werden. Intra-Aktionen zwischen Menschen und Dingen im Sinne Barads zeichnen sich nicht nur durch Reziprozität aus, sie finden darüber hinaus machmal auf einer von menschlichen Intentionen unabhängigen Ebene statt. Die Dinge sind auch dann noch aktiv und in Intra-Aktionen mit den Menschen verstrickt, wenn sie nicht mehr vom Menschen gebraucht werden – etwa dann, wenn sie als Weggeworfene auf Mülldeponien liegen, wo sie *weder als Vorhandene noch als Zuhandene* existieren. Dort geben sie etwa Methan und Kohlenstoffdioxid ab, die in die Luft und eventuell auch ins Grundwasser und über diesen (Um-)Weg schließlich auch in unsere Lungen und Mägen gelangen.²⁰ Oder sie werden in Müllverbrennungsanlagen verbrannt, wodurch Treibhausgase und Dioxine entstehen, die wiederum über die Luft in den menschlichen Körper gelangen, wo sie Prozesse in Gang setzen können, die konkrete Auswirkungen auf den (Körper des) Menschen haben können. So stellte Heidegger sich die Interaktion von Menschen und nicht-daseinsmäßigem Seienden nicht vor. *Heideggers Ontologie schließt die Dinge letztlich vom Sein aus, die Kategorie des Daseins ist für den Menschen und nur für diesen reserviert.*

Die Vorstellung, dass Dinge *nur* als Vor- oder Zuhandene relevant sind, ist insofern zurückzuweisen, als Dinge – wie es Neomaterialist*innen betonen – nicht nur als präsente, nützliche, in Gebrauch befindliche oder beobachtete Gegenstände Auswirkungen auf den Menschen und andere nicht-menschliche Entitäten haben. Auch die Materialität der Dinge impliziert agentielle Fähigkeiten. In Gendlins Zitat wird die Existenz des Dings an die menschliche Wahrnehmung und an menschliche Aktionen gekoppelt – so als wäre es von letzteren abhängig. Diese Beschreibung deutet auf eine gewisse Überschätzung des Menschen hin, denn Dinge können auch aus Intra-Aktionen mit anderen Nicht-Menschen hervorgehen.

Heidegger nimmt (in seinem Essay »Das Ding«²¹) Bennetts neomaterialistische Definition des Dings in gewisser Weise schon vorweg. Bennett differenziert zwischen dem Ding und dem Objekt der Wahrnehmung.²² Heideg-

20 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 6: »Sullivan reminds us that a vital materiality can never really be thrown ›away‹, for it continues its activities even as a discarded or unwanted commodity.«

21 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000.

22 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. XVI.

ger weist daraufhin, dass das Ding eine gewisse Unabhängigkeit von menschlichen Vorstellungen und Repräsentationen besitzt. Anhand des Beispiels des Kruges und mithilfe eines raffinierten Wortspiels erklärt er in seiner 1950 verfassten philosophischen Meditation über das Dinghafte des Dings, dass das Ding als der »Selbststand« eines Selbstständigen mehr als der »Gegenstand« eines Vorstellens ist, um seine kurze Reflexion mit der Behauptung abzuschließen: »Der Krug bleibt Gefäß, ob wir ihn vorstellen oder nicht.«²³ Dieser – Kants Definition des Dings als Gegenstand des Vorstellens kommentierende – Satz erweckt den Eindruck, als wollte Heidegger die Materialität des Dings betonen und philosophisch in den Blick nehmen. Er kommt jedoch zunächst zu dem Schluss, dass das, was den Krug als Krug, nämlich als Gefäß ausmacht, keineswegs der Stoff ist, aus dem er gemacht ist, sondern *die Leere*, die er fasst.²⁴ Während Bennett betont, dass Dinge sich im Vergleich zu Objekten durch eine lebhaft und vibrierende Materialität auszeichnen, die irreduzibel auf den Kontext ist, in den menschliche Subjekte sie bringen oder in dem sie diese wahrnehmen²⁵, betont Heidegger zunächst die Leere als das, was konstitutiv für den Krug ist. Diese metaphysische Behauptung erinnert an Frage 232, die McIntosh, Tochter zweier Naturwissenschaftler*innen, dem Publikum zu Beginn der Performance *Dark Matter* wie in einer bizarren Quizshow entgegenschleudert:

Knowing that our bodies are made of atoms that are themselves 97 percent nothingness, empty space, and given that reducing this emptiness from each of you would reduce you to a single molecular smoke hovering in the air, how then, knowing all this, can we be so sure that we are here?

Ähnlich wie in der Performance *Dark Matter*, in der McIntosh diese und andere physikalische Fragen in den Raum stellt und das Publikum zugleich warnt, dass es nach der Bombardierung mit diesen Fragen weniger wissen wird als zuvor, entpuppt sich Heideggers Verweis auf die Leere des Kruges als eine falsche Fährte, auf die einen Heidegger lockt, um sie dann als einen Irrweg darzustellen: »Wir stellten das Wirkende des Gefäßes, sein Fassendes, die Leere,

23 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 168.

24 Vgl. ebd., S. 171.

25 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 5.

als einen mit Luft gefüllten Hohlraum vor. Das ist die Leere wirklich, physikalisch gedacht: aber es ist nicht die Leere des Kruges. Wir ließen die Leere des Kruges nicht *seine* Leere sein.«²⁶ Als einen Irrweg hätte Heidegger vermutlich auch Vilém Flusser's Beschreibung seines Schreibtisches bezeichnet (die dieser allerdings erst nach Heideggers Tod anfertigte):

Dieser mein hölzerner Tisch, auf welchem ich den vorliegenden Text schreibe, ist bei näherem Hinsehen ein Schwarm von Partikeln und zum größten Teil leerer Raum. Seine solide Fülle ist eine Täuschung. Fiele etwa meine Schreibmaschine durch die Tischplatte hindurch, so wäre dies zwar ein außerordentlich unwahrscheinlicher Zufall, aber doch keineswegs ein ›Wunder‹.²⁷

Physikalisch gesehen bestehen Menschen und Dinge aus Atomen, welche wiederum größtenteils aus leerem Raum und aus Elektronen bestehen, welche sich am äußersten Rand der Atome befinden. Die klassische Physik nach Newton ging davon aus, dass ein Mensch, der etwa einen Krug berührt, diesen tatsächlich *nicht* berührt. Denn Elektronen, welche die Atome, aus denen Menschen wie Nicht-Menschen bestehen, umkreisen, können nicht direkt miteinander in Kontakt treten. Da Elektronen negativ geladen sind, stoßen sie einander aufgrund der elektromagnetischen Abstoßung ab. *Insofern können sich Elektronen nicht berühren.* Im Vergleich zu dieser *Narration der klassischen Physik* hält die Quantenfeldtheorie ein Denken, das nur Teilchen, die Leere sowie Felder kennt und diese für abgetrennte Elemente hält, für obsolet.

Laut der Quantenfeldtheorie sind Teilchen, die Leere und Felder miteinander verwoben, was bedeutet, »dass Teilchen nicht länger ihren Platz in der Leere einnehmen. Stattdessen sind sie mit der Leere konstitutiv verschränkt.«²⁸ Im Anschluss an Donna Haraways Frage (»Wen oder was berühre ich, wenn ich meinen Hund berühre?«²⁹) stellt Barad als Expertin der Quantenfeldtheorie die Frage: »Wen und was berühren wir, wenn wir

26 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 164 (Hervorh. im Original).

27 Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen: European Photography, 1984, S. 31.

28 Barad, Karen: »Berühren – das Nicht-Menschliche, das ich also bin«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 163-177, hier S. 167.

29 Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, S. 35.

Elektronen berühren?»³⁰ Die Quantenfeldtheorie dekonstruiert eine an Demokrit angelehnte Ontologie und hält die Leere nicht nur für mit den diversen existierenden Entitäten verschränkt, sondern auch nicht für leer. Laut Barad ist die Leere von virtuellen Teilchen bevölkert und als ein permanentes Spiel von Un-/Bestimmtheiten zu verstehen:

Zusätzlich zu den vielen verschiedenen iterativ rekonfigurierenden Weisen, auf die Elektronen – alle materiellen »Entitäten« – miteinander verwobene Relationen des Werdens sind, ist da die Tatsache, dass die Materialität »selbst« immer schon von den unendlichen Konfigurationen anderer Wesen und anderer Zeiten berührt wird und diese berührt.³¹

Die Quantenfeldtheorie geht grundsätzlich nicht von einer ewig gleichen oder stabilen Materie aus, sondern davon, dass Materie vergänglich ist, also entsteht, existiert und vergeht, wobei sie mit anderen Temporalitäten verschränkt ist.

Die naturwissenschaftliche Beschreibung des Dings als spezifisches Arrangement von Protonen, Elektronen, Atomen und so weiter bzw. der Welt als durch Materie- und (leere) Raumeinheiten zusammengesetzte, lehnt Heidegger genau deshalb ab, weil er sie als ahistorisch betrachtet. Heidegger bezieht sich mit dieser Behauptung nicht auf die Physik (und auch nicht auf die Verschränkung von Entitäten mit zukünftigen oder vergangenen Entitäten, wie Barad das tut), sondern auf die phänomenologische Einsicht der lebensweltlichen Einbettung von Dingen und Menschen. Heidegger zufolge suggeriert die moderne Physik eine Kontextunabhängigkeit, die lebensweltlich nie existiert. Diesen Kritikpunkt hat die Quantenfeldtheorie auf der Basis physikalischer Experimente bestätigt. Barad geht jedoch nicht mehr von einer Einbettung von Entitäten *in* eine Welt aus, in der die Entitäten mit anderen interagieren würden, sondern von *Intra-Aktionen, die zwischen diesen Entitäten stattfinden und diese als solche erst hervorbringen*. Heidegger kritisierte die moderne Physik dafür, dass aufgrund des naturwissenschaftlichen Anliegens, alles quantifizierbar zu machen, die Singularität des Kruges oder Tisches *heute* im Vergleich zur Singularität dieses Kruges oder Tisches in einem Jahr verleugnet wird. Heideggers Zeug-Analyse ist primär der Versuch, das Ding aus

30 Barad, Karen: »Berühren – das Nicht-Menschliche, das ich also bin«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 163-177, hier S. 172.

31 Barad, ebd., S. 172.

seiner axiomatischen Verfasstheit zu befreien, die ihm die modernen Naturwissenschaften und bis zu einem gewissen Grad auch noch die Philosophie Kants zugeschrieben haben.³²

So ist seine Definition des Kruges insofern Wissenschaftskritik, als Heidegger es nicht nur ablehnt, den Krug als Objekt der menschlichen Wahrnehmung zu definieren, sondern sich darüber hinaus weigert, das Dinghafte des Kruges in messbaren Determinanten oder seiner physikalischen Definierbarkeit zu erkennen, denn die Wissenschaft, so argumentiert er, trifft immer nur auf das, »was ihre Art des Vorstellens im Vorhinein als den für sie möglichen Gegenstand zugelassen hat«³³. Heideggers Bemühen, den Krug nicht nur als ein Ding, das bestimmte Maße und Qualitäten hat, zu begreifen, sondern vielmehr als eine Entität, der eine gewisse maßgebende Wirklichkeit zukommt, als ein Ding, das »dingt«, wie er schreibt, läuft der modernen, naturwissenschaftlichen Beschreibung des Dings zuwider, die seiner Meinung nach die Dingheit des Dings verdeckt oder vergisst, weil menschliche Praktiken und Lebensformen, mit denen das Ding wesentlich verwoben ist, ausgeblendet werden und weil das Ding sich nicht in der Positivität seiner messbaren Determinanten erschöpft.

Heidegger erkennt die Dingheit des Kruges in seiner Materialität und Hergestelltheit, vor allem aber in seiner Funktion, dem Geschenk des Gusses (welches ihm zufolge entweder ein Getränk für den Sterblichen oder eine Spende für die Götter sein kann), in dem Himmel und Erde wesen. So dient ihm der Krug als exemplarisches Beispiel für sein mystisches Denkkonstrukt des Gevierts, das für eine Analyse von *Worktable* wenig aufschlussreich ist. Philosophische Auslegungen des Gevierts seien Heidegger-Expert*innen überlassen.³⁴ Wenn das Besondere des Kruges das Geschenk des Gusses ist, dann zeigt dies, dass für Heidegger das Signifikante eines singulären Dings das ist, was der Krug uns erlaubt, *mit ihm zu tun*. Im Hinblick auf das, was wir mit dem Krug tun können, wäre jedoch auch zu bedenken, *was der Krug*

32 Vgl. auch Esposito, Roberto: *Persons and Things. From the Body's Point of View* (übersetzt von Zakiya Hanafi), Cambridge/Malden: Polity Press, 2015, S. 64-65.

33 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 171.

34 Vgl. zum Beispiel: Harman, Graham: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago: Open Court Publishing Company, 2002.

mit uns tut, sobald wir etwas mit ihm tun, denn wie Sara Ahmed schreibt: »While bodies do things, things might also do bodies.«³⁵

4.5 Abkehr vom Modell des Hylemorphismus

Interessant ist im Kontext einer Auseinandersetzung mit *Worktable* vor allem auch, dass Heidegger in seiner Ding-Theorie versucht, eine gewisse *soziale Dynamik* zu beschreiben, die vom Ding ausgeht. In diesem Zusammenhang verweist er auf die Etymologie des Wortes »Ding«, das Versammlung oder präziser gesagt »Versammlung zur Verhandlung einer in Rede stehenden Angelegenheit, eines Streitfalles«³⁶ bedeutete, und stellt so dar, inwiefern ein Zusammenhang zwischen dem althochdeutschen Wort »thing«/»ding« und dem Wort »res publica« besteht.³⁷ Auf eine *von den Dingen hervorgerufene Sozialität* verweist auch Isabelle Stengers, die Politik als eine nicht nur auf Dinge ausgeweitete Angelegenheit betrachtet, sondern als eine Praxis versteht, die »es uns kunstvoll ermöglichlichen würde, uns rund um ›Dinge‹ zu versammeln«³⁸. Stengers meint mit *Dingen* nicht nur (Alltags-)Gegenstände, sondern genereller Experimente und Ereignisse mit einer gewissen materiellen Dimension, die das divergente Denken jener, die sich versammeln, herausfordern und neue Praktiken anregen. Rebentisch fasst die *soziale Dynamik*, die in Heideggers Texten von den Dingen ausgeht, im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Heideggers Raumbegriff präzise folgendermaßen zusammen:

35 Ahmed, Sara: »Orientations matter«, in: Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 234-258, hier S. 245.

36 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 176.

37 Latour bezieht sich in seinem Essay »From Realpolitik to Dingpolitik« auf Heidegger und die etymologische Bedeutung des Wortes »thing«, um sein Argument zu untermauern, dass die *res publica* sich zu wenig um Dinge kümmere und zu sehr mit den menschlichen Repräsentant*innen beschäftigt sei. Er verwendet das Wort »Ding« in diesem Essay eher im Sinne eines Sachverhaltes. Vgl. Latour, Bruno: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«, 2005, www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf. Zugriff am 16.9.2015. Vgl. auch Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 83.

38 Stengers, Isabelle: *Spekulativer Konstruktivismus*, Berlin: Merve, 2008, S. 180.

Weil das Dasein des Menschen wesentlich In-der-Welt-sein ist, weil das Dasein des Menschen wesentlich, wie Heidegger auch sagt, im »Wohnen« bei den Dingen gründet und das heißt: in einer Lebensform mit ihren historisch wandelbaren Bedeutungsbezügen und zeughaften Verweisungszusammenhängen, deshalb bleiben die mit diesen Zusammenhängen lebensweltlich immer schon miterschlossenen Räume »dem« Raum der mathematischen Physik ontologisch vorgängig noch dort, wo dieser mit Hilfe der naturwissenschaftlichen Methode als »objektive Realität« erkannt werden mag.³⁹

Heidegger hat wiederholt betont, dass das Zeug nicht nur durch seine Verwendbarkeit, sondern auch durch seine Materialität oder das Woraus seines Bestehens charakterisiert ist und dass die Natur insofern im gebrauchten Zeug immer schon mitentdeckt ist.⁴⁰ Das Zeug verweist nicht nur immer auf ein Zeugganzes, sondern auch auf Materialien und dadurch auf die Natur sowie auf Träger*innen, Nutzer*innen und Hersteller*innen. Heideggers Insistieren auf der Materialität des Zeuges (die von vielen seiner Zeitgenossen nicht gebilligt wurde)⁴¹, fungiert nicht nur als Voraussetzung für seinen Protest gegen die Subjektmetaphysik im Anschluss an Descartes und bis Hegel und als Ablehnung jener philosophischen Tradition der Neuzeit, die aus der *res* ein *objectum* und damit ein ausgehöhltes immaterielles Ding machte, es kann als eine Befürwortung eines gewissen Realismus interpretiert werden. (Das *objectum* ist das notwendige Korrelat der Subjektmetaphysik und umgekehrt.) Im Vergleich zum Zeug, das für Heidegger ein Stoff-Form-Gefüge darstellt, ist das, was er ein »bloßes Ding«⁴² nennt, weder hergestellt noch hat es einen bestimmten Nutzen.

Die Stoffe, aus denen etwa ein Schuh gemacht ist – nämlich Kunststoff und Leder –, werden im Gebrauch verbraucht und gehen wie das Zeug im

39 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 238.

40 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 70.

41 Vgl. Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 186.

42 Vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 42. Mit dem »bloßen Ding« erfindet Heidegger eine Kategorie von Dingen, die von der menschlichen Herstellung ausgenommen sind (z. B. ein Stein). Allerdings verwirft Heidegger seine Definition »des bloßen Dings« nach kurzer Zeit wieder. Im Zeitalter des Anthropozän und gemäß Latours Diktum der Untrennbarkeit von Natur und Kultur sowie Barads Definition der Welt als permanente Intra-Aktion zufolge kann es kein bloßes Ding geben, keine »natürliche« Entität, die frei von menschlichem Einfluss wäre. Ich schlage hiermit eine materialistische Lesart von Latours Theorie vor.

Zweck, für den sie instrumentalisiert werden, etwa im Gehen oder Laufen, unter. *Das Kunstwerk* zeichnet sich hingegen, so führt Heidegger aus, genau dadurch aus, dass es den Stoff nicht zum Verschwinden bringt, sondern ihn hervortreten lässt, denn es stellt – so schreibt er in einer performativen Wendung – eine Welt auf und damit die Erde her.⁴³ Gewöhnlich ist der Stoff, so Heidegger, umso besser, »je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht«⁴⁴. In *Worktable* ist es gerade die Materialität der Gegenstände, die zum Vorschein kommt.

Der *Hylemorphismus*⁴⁵, der Heideggers Auffassung des Zeuges noch zugrunde liegt, privilegiert die Form eines Dings, der eine als homogen betrachtete Materie untergeordnet ist, und bei Heidegger wird das Zeug wiederum dem Zweck seiner Verwendung unterworfen. Aktive und affektive Komponenten werden im Modell des *Hylemorphismus*, also dem Denken in Materie-Form-Gefügen, nicht berücksichtigt. Aristoteles etablierte das Modell des *Hylemorphismus*, indem er behauptete, dass ein Bildhauer einen Marmorblock und eine Idee einer Form benötigt, die er aus dem Block machen will. Er war überzeugt davon, dass eine formlose Materie und die immaterielle Form im Kopf des Bildhauers notwendig seien, um eine Skulptur erschaffen zu können.⁴⁶ Man kann hier beobachten, wie eine Dichotomie zwischen *Hyle* und *Morphe* konstruiert wurde, die suggeriert, dass ein passives Material von einer aktiven Form unterschieden werden muss. Wie Tim Ingold es treffend ausgedrückt hat, hat sich in der westlichen Denktradition seither diese »Idee des Machens« als ein »Einer-Substanz-eine-Form-Aufzwingen«⁴⁷ durchgesetzt. Bei Heidegger steht eine inerte Materie (in der Form von Zeug) noch einem quasi omnipotenten Subjekt (als Meister der Formgebung) gegenüber.

Im Hinblick auf *Worktable* und die anderen in dieser Publikation besprochenen Performances, in die nicht-menschliche Dinge involviert sind, ist es

43 Vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 45.

44 Ebd., S. 42.

45 Der *Hylemorphismus* (griechisch: *hýlē* = Stoff, Materie, und *morphē* = Gestalt, Form) ist eine von der Scholastik entwickelte philosophische Schule, die – an Aristoteles anknüpfend – davon ausgeht, dass alle materiellen Dinge aus Stoff und Form bestehen.

46 Aristoteles: *Über die Seele*, Stuttgart: Reclam, 2011, S. 68.

47 Ingold, Tim: »Eine Ökologie der Materialien«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 65-74, hier S. 67. Ingold weist darauf hin, dass Gilbert Simondon den *Hylemorphismus* dekonstruiert und vorgeschlagen hat, die Erzeugung von Dingen als einen ontogenetischen Prozess zu betrachten.

wichtig, Materie *nicht* nur als formbedürftig und Dinge nicht nur als vollendete Formen zu verstehen, sondern von einer in Transformation begriffenen energetischen Materialität auszugehen, die singular ist und sich durch zeitlich spezifische Intensitäten sowie die Kapazität, zu affizieren und affiziert zu werden, auszeichnet. Gilles Deleuze und Félix Guattari denken, dass die Singularität einer sich transformierenden und energetischen Materialität sich durch (im topologischen Sinne) implizite Formen auszeichnet und dass der*diejenige, der*die aus dem Material etwas schaffen will, dem Material in gewisser Weise folgen muss. Erst im Bearbeitungsprozess wird er*sie von Ideen geleitet, welche während der Interaktion mit dem Material entstehen, so Deleuze und Guattari:

Zum Beispiel die Wellenbewegungen von Torsionen von Holzwolle, die den Vorgang des Holzspaltens rhythmisieren. Andererseits muss man den wesentlichen Eigenheiten, die in der Materie aus dem formalen Wesen entstehen, *intensive variable Affekte* hinzufügen, die sich entweder aus dem Vorgang ergeben oder ihn manchmal erst möglich machen: zum Beispiel ein mehr oder weniger poröses, mehr oder weniger elastisches oder widerständiges Holz. Jedenfalls geht es darum, dem Holz nachzugeben und dem Holz zu folgen, indem man Bearbeitungsvorgänge mit einer Materialität verbindet, anstatt einer Materie eine Form aufzuzwingen: man wendet sich weniger an eine Materie, die Gesetzen unterworfen ist, als an eine Materialität, die einen *Nomos* besitzt.⁴⁸

Dieser Ansatz von Deleuze und Guattari unterminiert die Dichotomie des Hylemorphismus und ersetzt sie mit einem Denken in Materie-Strömen. Mir geht es hier primär darum, zu zeigen, wie das Aufgeben des Modells des Hylemorphismus dazu führt, dass ein *kollaboratives Verhältnis* zwischen der Materialität eines Dings und dem einwirkenden Menschen entsteht (ein Verhältnis, das Latour als das Bilden eines Kollektivs beschreiben würde). Deleuze und Guattari halten es darüber hinaus für wichtig, *Materialität in Zusammenhang mit Deformationsprozessen* zu denken. In *Worktable* geht es zuerst um die Deformation eines Dings und dann um den Versuch einer Wiederherstellung der Form desselben.

48 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus* (übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié), Berlin: Merve, 1997, S. 564 (Hervorh. im Original).

Da die für eine Reparatur notwendigen Dinge und Fähigkeiten allerdings fehlen, kann dieser Versuch nur scheitern. Die Unmöglichkeit, eine exakte Rekonstruktion (der Form) des Dings anzufertigen, eröffnet einen gewissen Improvisationsspielraum aufseiten der Teilnehmer*innen, die sich etwa an die (unmögliche) Arbeit machen, einen zerschnittenen Schuh mithilfe von Büroklammern zu rekonstruieren. Die Poetik der provisorisch reparierten Gegenstände ist auf die Verfremdung der Dinge in der Annäherung an ihre unmögliche Wiederherstellung zurückzuführen.

Heidegger hält zwar noch am Modell des Hylemorphismus fest, stellt allerdings die *Dichotomie zwischen menschlicher Innenwelt und davon abgekoppelter Außenwelt* in Frage. Die Philosophie macht Heidegger zufolge explizit, wie der Mensch sich der konzeptuellen und materiellen Herstellung und Verwendung von Zeug immer schon angenähert und an ihr partizipiert hat sowie wie er – gerade dadurch – immer schon an der Fabrikation seiner selbst als Selbst oder Subjekt beteiligt war.⁴⁹ Im Unterschied zum *Sein-in* im Sinne eines räumlichen Ineinander-Seins, das die Dinge auszeichnet (das Wasser *im* Glas, das Glas *im* Raum etc.), ist für das Sein des Menschen laut Heidegger das »In-sein« konstitutiv.⁵⁰ Dieses ist nicht als räumlich abstrakte Beziehung oder Bestimmung im Sinne eines punktuellen Vorhandenseins eines Körpers im Raum zu denken, sondern eher als ein *Sein-bei*, ein »Wohnen« oder »Aufhalten-bei« im Sinne eines Vertraut-Seins mit, als *In-der-Welt-sein*, das immer schon ein Aufgehen in der Welt ist. Anstatt von Dingen auszugehen, die sich außerhalb des menschlichen Subjekts befinden, und diese der menschlichen Ideen- und Gedankenwelt gegenüberzustellen, brach Heidegger mit der philosophischen Tradition, welche die Welt in das binäre Schema einer Innen- und einer Außenwelt einzuteilen pflegte.

Im Sichrichten auf... und Erfassen geht das Dasein nicht etwa erst aus seiner Innensphäre hinaus, in die es zunächst verkapselt ist, sondern es ist seiner primären Seinsart nach immer schon »draußen« bei einem begegnenden Seienden der je schon entdeckten Welt. Und das bestimmende Sich-aufhalten bei dem zu erkennenden Seienden ist nicht etwa ein Verlassen der inneren Sphäre, sondern auch in diesem »Draußen-sein« beim Gegenstand ist das Dasein im rechtverstandenen Sinne »drinnen«, d.h. es selbst ist es als *In-der-Welt-sein*, das erkennt. Und wiederum, das Vernehmen des

49 Vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 14-15.

50 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 113.

Erkannten ist nicht ein Zurückkehren des erfassenden Hinausgehens mit der gewonnenen Beute in das Gehäuse des Bewußtseins, sondern auch im Vernehmen, Bewahren und Behalten *bleibt* das erkennende Dasein *als Dasein draußen*.⁵¹

Wie bereits erläutert stellt die Unterminierung der Dichotomie von Innen- und Außenwelt (und damit der cartesianischen Unterteilung in *res cogitans* und *res extensa*) ein wichtiges Thema in den frühen Texten Latours dar, die den Versuch darstellen, eine Denkweise zu bahnen, die nicht vom eingeschlossenen menschlichen Bewusstsein oder der Gesellschaft auf der einen Seite und den nicht-menschlichen Entitäten auf der anderen Seite ausgeht und dazwischen eine Kluft imaginiert, die nur durch eine sprachliche Referenz überbrückt werden kann.⁵² Die Abkehr vom dichotomischen Modell einer Innenwelt, die einer Außenwelt gegenübersteht, hat gravierende epistemologische Auswirkungen, die in letzter Konsequenz zu der von Barad thematisierten Unmöglichkeit einer eindeutigen Abgrenzung von Epistemologie und Ontologie führen. Barad geht nicht von einem *In-sein* des Menschen aus, das sich – wie bei Heidegger – gerade dadurch auszeichnen würde, dass es als *In-sein* immer schon draußen bei der Welt und den Dingen ist, sondern von der Tatsache, dass wir nicht von außen auf eine Welt schauen können, weil die Welt auch in uns ist und wir Wissen nur erlangen können, weil wir *von* und *Teil* der Welt in ihrem differenziellen Werden sind.⁵³

Sobald wir etwas beobachten, so Barad, ist das Beobachtete außerdem nicht mehr dasselbe, das es davor war, denn die Beobachter*innen sind Teil einer Intra-Aktion, die Auswirkungen auf die Involvierten hat. Auch Barad kritisiert die kartesische Unterteilung in Inneres und Äußeres, aber im Vergleich zu Heidegger betont sie die signifikante Rolle des (menschlichen und nicht-menschlichen) Körpers, der in gewisse Apparate der Hervorbringung von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten verstrickt ist und selbst als ein solcher Apparat verstanden werden könnte, viel stärker. Heideggers »In-der-Welt-sein« im Sinne eines Bei-den-Dingen-seins mit allen lebensweltlichen Bezügen der Dinge und den mit ihnen verknüpften Lebensformen

51 Ebd., S. 62 (Hervorh. im Original).

52 Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

53 Vgl. Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2003, Bd. 28, Nr. 3, S. 810.

wird bei Barad zu einem »Von-Welt-sein«⁵⁴ weiterentwickelt, das nicht nur auf den (sozialen) Interaktionen zwischen Menschen und nicht-menschlichen Entitäten aufbaut, sondern deren (mitunter auch materielle) Intra-Aktionen in den Blick nimmt.

Heidegger scheint mit der Überwindung der Dichotomie von Innen- und Außenwelt eher auf die Argumentation abzielen, dass in der bloßen Beobachtung und abstrakten Reflexion konkreter Dinge im Sinne von Zeug die »wesenhafte« Dingheit von Zeug nicht erfasst werden kann, da diese auch oder gerade im Umgang mit demselben erfahren werden muss, wodurch dem gebrauchenden Hantieren (in dem sich im Deutschen nicht zufällig der Brauch versteckt) ein gewisser Erkenntnisgewinn zuerkannt wird: »Die nächste Art des Umganges ist, wie gezeigt wurde, aber nicht das nur noch vernehmende Erkennen, sondern das hantierende, gebrauchende Besorgen, das seine eigene ›Erkenntnis‹ hat.«⁵⁵ Ich stelle zwar in Frage, ob die praktische Verwendung von Zuhandenem »ursprünglicher« ist als dessen Beobachtung, dennoch zeichnet es Heideggers Denken aus, dass Reflexion und Erkenntnis nicht ausschließlich mit körperlicher Passivität, Kontemplation und Beobachtung assoziiert werden und dass *im praktischen Umgang mit Dingen eine Form des Erkennens* ausgemacht wird. Heideggers Bemühen, Tun/Handeln und Erkenntnis bzw. Einsicht nicht gegeneinander auszuspielen oder einander gegenüberzustellen, kommt am deutlichsten in dem folgenden Paragraphen in *Sein und Zeit* zum Ausdruck:

Das »praktische« Verhalten ist nicht »atheoretisch« im Sinne der Sichtlosigkeit, und sein Unterschied gegen das theoretische Verhalten liegt nicht nur darin, dass hier betrachtet und dort *gehandelt* wird, und dass das Handeln, um nicht blind zu bleiben, theoretisches Erkennen anwendet, sondern das Betrachten ist so ursprünglich ein Besorgen, wie das Handeln *seine* Sicht hat.⁵⁶

Heideggers Unterscheidung von Zuhandenem und Vorhandenem hat gezeigt, dass das Ding als (Werk-)Zeug von Heidegger bloß als *Mittel für das menschliche Werk oder den menschlichen Zweck* betrachtet wird und nur dann zum Vorschein kommt, wenn es aus seinem Gebrauchs- oder Verweisungszusammenhang entwendet wird oder den menschlichen Intentionen zuwiderläuft, in-

54 Vgl. ebd., S. 829.

55 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 67.

56 Ebd., S. 69 (Hervorh. im Original).

dem es nicht funktioniert oder abhanden gekommen ist und sich insofern dem menschlichen Projekt nicht einspruchslos fügt. Heidegger hat versucht, dem Ding eine gewisse Autonomie von ideellen Vorgängen und menschlichen Vergegenwärtigungen zuzugestehen. Als Zeug ist das Ding – und im Speziellen auch dessen Stofflichkeit oder Materialität – aber ganz der formenden Gewalt des Menschen mitsamt seinen Projektionen unterworfen.

Die kontemplative Beobachtung von Zeug bedeutet immer den Verlust einer konstitutiven Dimension desselben, die sich nur in der Verwendung des Dings erschließt. Interessant ist, dass Heidegger den Sinn des Kunstwerks unter anderem darin erkennt, dass es die eigene Materialität ins Bewusstsein des*r Rezipient(en)*in ruft. Seine Differenzierung von Vorhandenem und Zuhandenem bleibt letztlich eine Gegenüberstellung nützlicher unauffälliger Dinge und nutzloser Dinge, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit gelangen. Als Analysemodell für die Installation *Worktable* eignet sich diese Kategorisierung letztlich nur sehr bedingt. Zwar findet in *Worktable* eine Überführung von einst Zuhandenem in Vorhandenes statt – das wird gerade im letzten Raum der Installation deutlich, in dem die Dinge nur noch mit den Augen wahrgenommen werden können und Blickakte den haptischen Umgang mit den materiellen Komponenten des Gegenstands ersetzen. Sobald das im Alltag einst nützliche (zuhandene), dann in der Installation zerstörte und wieder reparierte Ding am Ende des Parcours im letzten Raum auf einem Podest oder Tisch platziert wird, ist nur noch ein betrachtendes Verweilen bei ihm (als Vorhandenem) möglich.

Doch diese Lesart von *Worktable* greift insofern eindeutig zu kurz, als es in der Installation nicht nur um die Differenz zwischen brauchbaren und unnützen Dingen oder das Überführen eines Gebrauchsgegenstandes in ein Kunstwerk oder ein visuelles Objekt geht, sondern auch um den Prozess, in dem der*die Partizipierende auf verschiedene Instruktionen reagiert und sich für bestimmte Handlungen mit oder in Bezug auf den ausgewählten Gegenstand entscheidet. Diese Entscheidungen finden in einem sozialen Umfeld statt, denn im dritten Raum begegnet der*die Partizipierende anderen Besucher*innen und ist so mit deren Entscheidungen konfrontiert. *Der Alltagsgegenstand, der in der Performance-Installation transformiert wird, ist weder ein Zuhandenes, das in seiner Funktion aufgeht, noch ein Vorhandenes, das nur über den Blick erfahren wird,* und im Vordergrund der Installation steht grundsätzlich nicht die ontologische Frage, was das Ding letztlich ist oder was sein Sein ausmacht, sondern vielmehr die Frage, was mit den Partizipierenden und den Dingen in der Performance-Installation passiert – was die Menschen mit

den Dingen und diese mit den Menschen *machen*. Aus diesem Grund ist eine agentuell-realistische Analyse angebracht, die danach fragt, was die Installation mit den menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten tut bzw. was die Partizipierenden mit den Dingen und Handlungsanweisungen und die Dinge und Instruktionen mit diesen *machen*, oder zumindest danach, was die Partizipierenden in der Installation *tun* und wie sie den Prozess oder die Situation, in die sie verwickelt sind, in Bezug auf ihre Einbettung in konkrete soziopolitische und ökonomische Realitäten (die sie auch selbst sind) wahrnehmen.⁵⁷

4.6 Das Ding als kristallisierte Aktion oder Kunst ohne Performer*innen, Zuschauer*innen und ohne künstlerisches Objekt

Worktable kann als ein Apparat zur Hervorbringung und Transformation von Körpern betrachtet werden, in dem es nicht um das Ende eines Prozesses (oder eine spezifische Intention, welcher der Prozess unterworfen wäre) geht, das ein Endprodukt (Kunstwerk) verkörpern würde. Es handelt sich in *Worktable* auch nicht um die Erhöhung oder Re-Auratisierung industriell fabrizierter Gebrauchsgegenstände als Kunstobjekte (wie etwa bei Duchamps Ready-mades). McIntosh versucht bewusst, eine Fetischisierung der wieder reparierten Dinge zu umgehen und diese nicht als (künstlerische) Endprodukte der in der Performance-Installation angestifteten Prozesse zu stilisieren. Aus diesem Grund vermeidet sie es, *Worktable* in Galerien und Museen zu realisieren, weil dieser Kontext eine Interpretation der Wiederherstellung der Dinge im Sinne einer Produktion kleiner Kunstwerke nahelegen würde. Erst die Realisierung der Installation im Kontext von Tanz-, Performance-, Live-Art-Festivals und Tanzhäusern bzw. Theatern macht deutlich, dass der Fokus der Arbeit auf den Aktionen der Teilnehmenden liegt. Dass die Performance-Installation mehrmals in öffentlichen Räumen wie alten Fabrikgebäuden, Familienhäusern oder Büros realisiert wurde, ändert nichts an der Kontextualisierung der Arbeit in und durch Performance-Festivals, wodurch die agie-

57 Dies soll allerdings nicht so missverstanden werden, dass eine agentuell-realistische Analyse hier nur deswegen Sinn macht, weil die Rezipient*innen physisch in die Installation involviert werden und körperlich agieren. Auch still auf dem Stuhl sitzende Rezipient*innen sind als Partizipierende in eine Performance involviert und als konstitutiver Teil der Performance zu betrachten – selbst wenn sie sich nicht bewegen.

renden Besucher*innen sowie eventuell auch die Frage, ob und inwiefern hier auch die involvierten Dinge Agierende sind, in den Vordergrund rückt, denn da keine professionellen Tänzer*innen oder Performer*innen in der Performance-Installation zu sehen sind, kann die Aufmerksamkeit nicht auf sie gelegt werden. Die Abwesenheit von Performer*innen würde im Kontext der bildenden Kunst nicht verwundern. McIntoshs Installation entspringt einem choreografischen Denken – auch oder gerade weil sie in *Worktable* zahlreiche normative Paradigmen einer (Tanz- oder Theater-)Performance herausfordert bzw. unterläuft. McIntosh beschreibt das Anliegen, das der Erarbeitung der Performance-Installation zugrunde lag, so:

My first idea was that there would be no performer and no audience, so nobody to watch and nobody to perform anything. [...] It was very much about action, how could it be just action without it being performed or witnessed either.⁵⁸

Die Performance-Installation bricht nicht nur mit der in Tanzhäusern konventionell vorherrschenden Trennung von Performer*innen und Zuschauer*innen (im Sinne einer räumlichen Separation und/oder einer Aufteilung in sich Bewegende und Stillsitzende), sie bricht darüber hinaus überhaupt mit der Tatsache, dass es Performer*innen im Vergleich zu Zuschauer*innen gibt. Niemand wird in *Worktable* dazu animiert, für die Blicke anderer zu agieren oder sich zur Schau zu stellen. Gleichzeitig ist aber auch niemand *ausschließlich* ein*e Beobachter*in dessen, was andere tun. Der*die Partizipierende ist unentwegt Teil einer konstruierten Situation, die er*sie zugleich verändert und währenddessen beobachtet. McIntosh unterminiert die Subjekt-Objekt-Dichotomie auf doppelte Weise – einerseits im Hinblick auf das Zusammenführen partizipierender Subjekte und materieller Gegenstände innerhalb der Installation, andererseits auf der Metaebene der Live-Installation in Bezug auf eine fehlende Trennung von Besucher*innen und einem künstlerischen Quasi-Objekt (einer Performance, einer Installation), dem man als Betrachter*in gegenüberreten könnte.

Während Michael Fried in seinem bekannten Aufsatz »Art and Objecthood« (hinsichtlich der Minimal Art) auf die notwendige Distanz zwischen – in diesem Fall – minimalistischem Objekt und Betrachter*innensubjekt hinweist und dies mit dem Argument untermauert, dass erst diese Distanz

⁵⁸ Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

den*die Betrachter*in zum Subjekt und die betreffende Arbeit zum Objekt mache⁵⁹, wird genau diese Herausbildung des*r vermeintlichen Betrachter(s)*in zum Subjekt in Opposition zur künstlerischen Arbeit als Objekt in *Worktable* verunmöglicht. Nun ist dies allerdings ein Charakteristikum vieler Installationen.

Entscheidend ist im Hinblick auf *Worktable* vor allem – wie ich bereits erläutert habe –, dass der Kontext bzw. das Dispositiv, in dem die Performance-Installation gezeigt wird, die Rezeption entscheidend beeinflusst, weshalb sie nur als eine Intra-Aktion zwischen dem Dispositiv des Theaters, des Tanzhauses oder Festivals, der künstlerischen Setzung und der Partizipierenden diskutiert werden kann. Das experimentelle Set-up (das die Institution, in der es eingerichtet ist, inkludiert) ist mit dem, was das Set-up produziert, und mit denen, die an diesem Experiment teilnehmen, verschränkt. Wie Barad es rekurrierend auf die Quantenphysik gezeigt hat, sind die Beobachter*innen und das, was der experimentelle Apparat hervorbringt, miteinander verwoben. Auch wenn McIntosh mit den traditionellen Paradigmen einer Performance in dieser Installation bricht, so ist es dennoch nicht so, dass sie in *Worktable* kurzfristig das Genre wechseln würde. Im Gegenteil: McIntosh ist Choreografin und in *Worktable* choreografiert sie die Besucher*innen, indem sie diese in diverse Aktionen verstrickt, welche die Transformation von Alltagsgegenständen zum Ziel haben. Dadurch werden die Spezifika des Genres Performance bzw. Choreografie nicht irrelevant, sondern im Gegenteil ebenfalls Thema der Arbeit, gerade weil diese sich von vielen Konventionen dieses Genres befreit. Der Museumskontext würde es nahelegen, dass die provisorisch reparierten Dinge im letzten Raum als Kunstwerke ausgestellt werden. Die Herstellung von Kunstwerken oder ästhetischen Objekten ist für McIntosh in *Worktable* jedoch nicht Thema. Die letztlich zurückbleibenden wiederhergestellten Dinge sind weniger Kunstwerke als vielmehr anonyme Reste oder Überbleibsel ephemerer Prozesse und Aktionen, welche die Spuren diverser Entscheidungsprozesse tragen.

Im Mittelpunkt stehen nicht ästhetische Anliegen im Hinblick auf ein ästhetisches Produkt, sondern vielmehr die Entscheidungen der Partizipierenden in Bezug auf die schriftlichen »scores« und den gewählten Gegenstand – wenn auch ästhetische Aspekte durchaus eine wichtige Rolle in der Arbeit

59 Vgl. Fried, Michael: »Art and Objecthood« (Artforum 1967), neu abgedruckt in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, S. 126.

spielen. *Worktable* verleitet die Besucher*innen nicht dazu, die Handlungen, die sie in der Installation ausführen, im Zuge einer gewissen Inszenierung des Selbst für ein Publikum oder eine Kamera zu performen. Vielmehr ergeben diese sich durch die Arbeit am materiellen Ding und die Interpretation der Instruktionen. So begreift McIntosh die Gegenstände letztlich selbst als Manifestationen dieser Aktionen, wie sie es in einem Interview beschreibt:

By the time you get to the last room you have already been through a series of decisions in how to work with your object. Then you arrive and see everyone else's and realise, wow, there are many other decisions here in the room. And you put your object there in conversation with all those different decisions. I think because you've just been through a long process with your own object you become sensitized to read the actions in the other objects rather than to focusing on the aesthetics.⁶⁰

4.7 Partizipative Kunst im Zeitalter der Prekarität

Bezug nehmend auf Bojana Kunst könnte *Worktable* auch folgendermaßen beschrieben werden: »The work is performed by an active audience; without audience participation it would not be completed.«⁶¹ Kunst weist darauf hin, dass die Involvierung der Besucher*innen in der zeitgenössischen Kunst bereits zu einer etablierten Konvention geworden ist: »One of the main characteristics of contemporary artistic events is the central role of the ›effort‹ of the audience«⁶². Sie erläutert, warum sie dem Trend zur Partizipation sehr kritisch gegenübersteht. Wenn die Besucher*innen dazu angehalten werden, in einer künstlerischen Arbeit zu performen, dann erkennt Kunst in dieser Aufforderung eine gewisse Wiederholung postfordistischer Ausbeutungsmodi. Die Kunstinstitution (hinter der sich meist prekäre Arbeitsverhältnisse verbergen) wird in diesen Fällen zu einer Plattform, die Arbeit an Besucher*innen delegiert, wodurch diese einmal mehr in ein prekäres Arbeitsverhältnis involviert werden. Wie auch Claire Bishop weist Kunst darauf hin, dass die

60 Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

61 Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 61. Kunst traf diese Feststellung allerdings nicht in Bezug auf *Worktable*, sondern generell im Hinblick auf zeitgenössische Kunst.

62 Ebd., S. 60.

Partizipation der Besucher*innen im Kunstkontext auch als eine Form der unbezahlten Arbeit verstanden werden kann.⁶³

Wenn die Potenzialität, die linguistischen Fähigkeiten und Affekte der Besucher*innen gefragt sind, damit das Kunstereignis überhaupt erst stattfinden kann, dann wird von den Besucher*innen laut Kunst genau das verlangt, was ihnen in zeitgenössischen kapitalistischen Arbeitsverhältnissen tagtäglich abverlangt wird: affektive und kognitive Arbeit (bei oft geringem, unregelmäßigem, ungewissem oder ausbleibendem Lohn). »In this sense, the people from the audience at the contemporary artistic event work as autonomous workers, managing their ›affective, social and cognitive skills‹ in the scope of post-Fordist production«⁶⁴, so Kunst. Und ein Kernanliegen der besagten postfordistischen Produktionsprozesse besteht in *der Produktion von Subjektivität*⁶⁵ und *Sozialität*. Wenn die Kreativität des Zuschauer*innensubjekts gefragt ist, damit eine künstlerische Arbeit überhaupt erst existieren kann, und das noch dazu in Kunstinstitutionen stattfindet, die neoliberalen Kriterien entsprechend strukturiert sind und somit gewisse spätkapitalistische Ausbeutungsstrategien anwenden – das paradigmatische Beispiel dafür wären unbezahlte Praktikant*innen –, dann liegt für Bishop und Kunst die Vermutung nahe, dass postfordistische Formen der Exploitation perpetuiert werden. Gleichzeitig werden partizipative, künstlerische Arbeiten und Performances aber oft als besonders kritische und politisch innovative gesellschaftliche Neuentwürfe angepriesen. Wie ist *Worktable* innerhalb dieser Matrix der Prekarität und in Bezug auf diese kritische Sichtweise auf partizipatorische Kunst im Sinne delegierter und unbezahlter Arbeit zu sehen?

In *Worktable* ist tatsächlich der Fall, was Kunst beschreibt: »People actually work for the artwork«⁶⁶, was sogar der Titel der Installation offenkundig macht. Allerdings steht in *Worktable* weder die Produktion einer sich zur Schau stellenden, sich selbst inszenierenden Subjektivität noch die Kreation von Sozialität im Vordergrund, die den primären Inhalt jener Kunstprojekte darstellt, auf deren Kritik Kunsts Einwände vor allem abzielen – insbesondere wenn in diesen Arbeiten die Herstellung einer sozialen Situation als ge-

63 Vgl. Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012.

64 Kunst, Bojana: *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 67.

65 Vgl. ebd., S. 19.

66 Ebd., S. 65.

nuin politische Tätigkeit und somit als politischer Inhalt der künstlerischen Arbeit begriffen wird. McIntosh fordert außerdem weder die linguistischen oder kommunikativen Fähigkeiten der Menschen noch direkt deren kognitive Fähigkeiten heraus. Vielmehr animiert die Performance-Installation die Besucher*innen zu einem haptischen und experimentellen Umgang mit Alltagsgegenständen unabhängig von deren konventioneller Handhabung. Die Installation fordert die Teilnehmer*innen zu einer handwerklichen Arbeit mit den Gegenständen bzw. in Bezug auf dieselben auf, was in gewisser Weise genau das Gegenteil von klassisch postfordistischen Arbeiten darstellt, welche sich durch ihre vermeintliche »Immaterialität« auszeichnen, weil sie im Normalfall am Computer oder am Telefon und in der kommunikativen Vernetzung mit anderen (und vor allem online) stattfinden oder in der öffentlichen Demonstration kognitiver und linguistischer Fähigkeiten bzw. im Spekulieren über Profite bestehen.⁶⁷

Im Unterschied zu jenen Performances, die Kunst kritisiert, bewegt sich jede*r Besucher*in auf individuelle Weise durch die Performance-Installation und entscheidet selbst, wie lange er*sie sich in einem Raum aufhalten möchte und was er*sie im jeweiligen Raum macht, und dennoch sind alle Besucher*innen auch Teil eines größeren gemeinsamen Zusammenhangs und reagieren auf das, was andere getan haben, indem sie die Bruchstücke eines*r anderen wieder zusammenbauen. Die Begegnungen der singular pluralen Besucher*innen⁶⁸ finden so *nicht* über verbale Kommunikations- oder Diskussionsprozesse und auch *nicht* über eine Selbst-Positionierung in Relation zu anderen Identitäten statt, sondern über das Gemeinsam-Sein am Arbeitstisch im dritten Raum der Installation. Auch hier findet keine Produktion von Sozialität über die Produktion von verbaler oder schriftlicher Kommunikation statt, ein Austausch zwischen den Besucher*innen ist primär über die materiellen Spuren möglich, die hinterlassen und übernommen werden. Das Gemeinsam-Sein im dritten Raum besteht in einem Teilen desselben Raums zur selben Zeit und darin, dass einer ähnlichen Arbeit nachgegangen wird – ohne dass es ein gemeinsames Projekt gibt. Insofern ist ein Vergleich der Involvierung der Besucher*innen in *Worktable* mit prekären postfordistischen Arbeitszusammenhängen nicht angebracht.

67 Vgl. Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude*, Berlin/Wien: Turia + Kant, 2008.

68 Ich beziehe mich mit dieser Formulierung auf Jean-Luc Nancys Texte über ein singular plurales Sein. Vgl. Nancy, Jean-Luc: *singular plural sein* (übersetzt von Ulrich Müller-Schöll), Berlin: diaphanes, 2004.

Darüber hinaus bricht die Performance-Installation mit zwei weiteren – für spätkapitalistische Produktionsprozesse zentralen – Aspekten: Sie zeichnet sich durch ein *Fehlen von Transparenz* aus sowie dadurch, dass keines der in der Installation bearbeiteten Dinge einer Person oder einem Unternehmen zugeschrieben werden kann. Der Zerstörungs- und Wiederherstellungsprozess entzieht sich der Wahrnehmung der Choreografin, denn diese verzichtet bewusst auf dessen filmische oder fotografische Dokumentation. Sie kommentiert die Entscheidung, die Dinge nur *vor* und *nach* den Intra-Aktionen, die in der Installation stattfinden, zu fotografieren, folgendermaßen:

I find the culture of quantifying experience worrying, and I liked the idea that *Worktable* would be slightly mysterious in this sense. Visitors are never documented while they are doing it, and although the objects get documented they're never attached to the people who made them. So, actually there's no way for me to know what really happens inside the installation unless people choose to tell it.⁶⁹

Dass *McIntosh's Abwesenheit* in der Installation für *Worktable* konstitutiv ist, steht in diametralem Gegensatz zu den partizipativen Installationen Rirkrit Tiravanijas in den 1990er Jahren oder auch zu Marina Abramovičs *The Artist Is Present*, Arbeiten, in denen die *Anwesenheit des*r Künstler(s)*in* bzw. die *Herstellung von Geselligkeit und sozialen Situationen* zur Kunst erklärt wurden. Tiravanija erforschte die soziale Rolle des*r Künstler(s)*in und seine*ihre Fähigkeit, Menschen zusammenzubringen. So fungierte seine künstlerische Arbeit als Paradebeispiel für das, was Nicolas Bourriaud später als »Relationale Ästhetik«⁷⁰ bezeichnete. Die Präsenz des Künstlersubjekts war in den Arbeiten Tiravanjas für das Erzeugen von Sozialität zentral. Er behauptete sogar: »The artist is the work. Invite them and they will make or not make.«⁷¹ Die Installation *Worktable* erscheint im Vergleich dazu eher wie ein Angebot, gemeinsam allein zu sein, wobei die Stimme der Künstlerin in den einzelnen Räumen nur noch über die – an den Wänden befestigten – Instruktionen präsent ist. Im

69 McIntosh in: McIntosh, Kate/Costa, Maddy: »Live Art and Participation: A Case Study on Kate McIntosh's *Worktable*«, in: Costa, Maddy (Hg.): *I see a fake moon rising. Live Art in the Public Realm*, London: Live Art UK/In Between Time, 2013, S. 43, www.thisisliveart.co.uk/publishing/i-see-a-fake-moon-rising-live-ar. Zugriff am 15.8.2013.

70 Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du réel, 2002.

71 Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012, S. 345.

Herstellen kollektiver Situationen ohne die Intention einer Generierung von Sozialität oder Konsens in Kombination mit spezifischen »scores« besteht die künstlerische Stärke von *Worktable*. Bishop schreibt in Bezug auf die hitzigen Debatten pro und kontra partizipative Kunst:

It is precisely here that one sees the grey *artistic* work of participatory art – deciding how much or how little scripting to enforce – rather than in the *ethical* black-and-white of »good« or »bad« collaboration. The artist Pawel Althamer has referred to this strategy as »directed reality«, and this evocative phrase is a useful way to describe the combination of clear conceptual premise and partially unpredictable realisation that characterises some of the best examples of contemporary participation (including Althamers own).⁷²

4.8 Arbeit der Entstellung

Was McIntosh als »Aktion« bezeichnet, die in *Worktable* im Ding lesbar wird (»you become sensitized to read the actions in the other objects rather than to focusing on the aesthetics«⁷³), wäre einer marxischen Analyse zufolge die »Arbeit« der Herstellung, welche in jedem Gegenstand reifiziert ist und in demselben erkannt werden soll. Angesichts der Scherben, die man in *Worktable* von anderen übernimmt, ist es weniger die Arbeit der Herstellung, die im Gegenstand verdinglicht ist, als vielmehr jene seiner *Entstellung*, die in den Bruchstücken des zerstörten Dings sichtbar wird. Einer marxischen Lesart entsprechend würde die Zerstörung des Dings eine Nichtachtung der in die Herstellung des Dings investierten Arbeitszeit und Arbeitskraft bedeuten.

Der*die durchschnittliche Europäer*in zeichnet sich heute weniger dadurch aus, dass er*sie immer mehr Dinge anhäuft, als dadurch, dass die Dinge in immer kürzeren Abständen entsorgt und durch neue Produkte ersetzt werden. Diese Haltung ist, wie Bennett es beschrieben hat, extrem anti-materialistisch:

A »materialistic« way of life – insofar as it requires buying ever-increasing numbers of products purchased in ever-shorter cycles – thus displays an anti-

72 Ebd., S. 59 (Hervorh. im Original).

73 Vgl. das Zitat von Kate McIntosh auf S. 204.

materiality bias. In other words, the sheer volume of products, and the necessity of junking them to make room for new ones, devalues the thing. [...] There is a way, then, in which American materialism is antimateriality.⁷⁴

McIntoshs Handlungsanleitung zur Zerstörung oder Dekonstruktion des Dings entspricht einer zusätzlichen Verkürzung der »Lebensdauer« des jeweiligen Gebrauchsgegenstands. Durch diese künstliche Beschleunigung der Konsumtion des Dings im Sinne einer extremen Verkürzung der ohnehin immer kürzer werdenden Verschleißperioden aller Produkte wiederholen die Partizipierenden – wie in einem Akt subversiver Affirmation – in extremer Form das, was ihre Beziehung zu den Dingen im Alltag ohnehin auszeichnet. Die hegemoniale Beziehung von Mensch und Ding als eine zwischen Konsument*in und Ware ist mit der Ideologie der Wegwerfgesellschaft verknüpft, die sich im Zweifelsfall für die Zerstörung oder Entsorgung des Dings (aus Kostengründen) entscheidet.⁷⁵

Die bildende Künstlerin Sofia Hultén setzt sich in ihren Arbeiten ebenfalls mit Prozessen der materiellen Destruktion und Rekonstruktion auseinander. In *Fuck It Up and Start Again* (DVD, 2001) sieht man, wie sie eine Gitarre sieben Mal zerschmettert und wieder repariert. Auf den »traumatologischen«⁷⁶ Akt der Fragmentierung der Gitarre folgt ein Prozess der Wiederherstellung oder Kuration. In *Auflösung* (2008) hat Hultén ein Stück Brachland entlang der Linie, wo einst die Berliner Mauer stand, nach Dingen abgesucht, welche die dortigen Bewohner*innen weggeworfen haben. Sie sammelte alte Lehnstühle, Räder und andere Dinge, die sie in der Einöde fand, und ließ sie in einer industriellen Abfallbeseitigungsanlage von einem Schredder zerkleinern. Die

74 Bennett, Jane: »The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter«, in: *Political Theory*, Bd. 32, Nr. 3, Juni 2004, S. 350-351.

75 Eine extreme Form dieser Entwicklung ist zum Beispiel in Verlagshäusern zu beobachten, die von ihnen gedruckte und vertriebene Bücher wenige Jahre nach ihrem Erscheinen einstampfen lassen, weil deren Lagerung auf Dauer zu kostspielig wäre.

76 In der Archäologie wird das Studium des bewussten Zerbrechens von Dingen als »Thraumatology« (vom griechischen Wort »thrauma«, das Fragment bedeutet) bezeichnet. Laut dem Archäologen Colin Renfrew gibt es zahlreiche Indizien dafür, dass es in der Antike und in anderen geschichtlichen Epochen immer wieder vorkam, dass bedeutsame Materialien auf symbolische Weise und häufig aus rituellen Gründen zerbrochen wurden. Vgl. Renfrew, Colin: »Material engagement als kreativer menschlicher Prozess und das kognitive Leben der Dinge«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 110-125, hier S. 124.

Teile der vormalig in der Einöde befindlichen Gegenstände hat sie dann wieder genau dort platziert, wo sie die Dinge vor ihrer Zerstörung vorgefunden hat. Außerdem hat sie an genau diesen Plätzen Videos abgespielt, welche die Zerkleinerung des jeweiligen Dings dokumentierten. Auf ihrer Webseite schreibt Hultén über das Projekt: »In this way the site's entropic processes are speeded up a little.«⁷⁷ Hultén hat Bildhauerei studiert, interessiert sich aber wie McIntosh nicht für die Herstellung von Objekten oder Skulpturen, sondern für den Prozess der Transformation oder Alteration von Gegenständen, die sie findet und die bereits eine Geschichte haben.

Die in *Worktable* provisorisch reparierten Dinge werden von den anderen Partizipierenden im letzten Raum der Installation betrachtet, um nach dem Ende der Installation in den Müllcontainer zu wandern. Wurden Dinge einst so hergestellt, dass sie möglichst lange verwendbar sind, so verkürzen Hersteller*innen die Funktionsperiode eines Dings heute absichtlich. Aufgrund der immer knapperen Obsoleszenzzyklen der Dinge und der Tatsache, dass die Reparatur eines Dings (in westlichen Ländern) – wenn sie überhaupt noch angeboten wird – oft teurer als der Erwerb eines neuen ist, fühlt man sich bei der Arbeit der Wiederherstellung des Dings in *Worktable* wie in eine vergangene Zeit zurückversetzt, in der man versuchte, ein Ding so lange wie möglich zu be- und erhalten und mittels diverser Reparaturen »zu retten« – eine Praxis, die in Ländern wie Indien, China und Ghana noch heute weit verbreitet ist. (Dort arbeiten tausende Recycling-Arbeiter*innen unter einfachsten Bedingungen und meist zu Lasten ihrer Gesundheit daran, bereits gebrauchte Konsumartikel und Weggeworfenes zu reparieren, wiederaufzubereiten und noch einmal in Verkaufszusammenhänge und Wertschöpfungsketten zurückzuführen. Sie bieten ihre Recycling-Produkte oft gerade jenen Arbeiter*innen zum Kauf an, welche diese Waren für die westliche Welt produziert haben, sie sich selbst aber nicht leisten können.)

Die Reparatur des Dings im dritten Raum der Installation ruft nostalgische Gefühle hervor. Die Situation erinnert an Heideggers Werkbank, auf der sich diverse zuhandene Dinge befinden, die in einem Ensemble von Werkzeugen untergehen, das zur handwerklichen Fabrikation eines Dings von einem Individuum benötigt wird. Diese Werkbank-Romantik stellt eine totale Anomalie in spätkapitalistischen Produktionsprozessen im 21. Jahrhundert dar, in denen die zuhandenen Werkzeuge weitgehend von zuhandenen Maschinen

77 Vgl. die Website von Sofia Hultén: www.sofiahulten.de/daten/aufloesung.html. Zugriff am 5.4.2016.

und Technologien abgelöst worden sind. Die für die Herstellung eines Gegenstands notwendigen Arbeitsschritte wurden längst zergliedert und verschiedenen Personen und Maschinen zugeteilt, die hochspezialisierte Arbeiten erledigen. In den Werkzeugen und Produkten ist so nicht nur immer schon die Natur mitentdeckt, wie Heidegger schreibt, sondern immer auch schon die Technologie. Und die »Werkbank« befindet sich überdies im 21. Jahrhundert in den meisten Fällen nicht mehr in westlichen Ländern, sondern ist etwa in asiatische Länder ausgelagert worden, von wo aus die Waren, welche – oft im Unterschied zu den dort lebenden Menschen – völlig problemlos diverse Ländergrenzen passieren dürfen, unter anderem in europäische und US-amerikanische Kaufhäuser transportiert werden. Die Globalisierung hat sich in erster Linie auf die uneingeschränkte weltweite Zirkulation der Waren und des Kapitals ausgewirkt.

Der*die gute Konsument*in muss unaufhörlich Dinge aus einer unüberschaubaren Anzahl massenproduzierter kultureller Artefakte auswählen und diesen Akt als eine Bestätigung seiner*ihrer Freiheit und individuellen Selbstbestimmung wahrnehmen. Dieses Szenario führt oft dazu, dass das mit unüberschaubaren Wahlmöglichkeiten und exorbitanten Produktsortimenten konfrontierte Subjekt verlernt, Entscheidungen zu treffen. Eine Entscheidung unterscheidet sich Marcus Steinweg zufolge von einer Wahl aus gegebenen Alternativen und Angeboten insofern, als sie eine nicht-gegebene Option wählt.⁷⁸ Eine Entscheidung bedeutet demzufolge einen Bruch mit dem oder eine Abweichung vom System der existierenden Optionen. Die normative Konsumentenrolle wird im Alltag so oft perpetuiert, dass sich ein naturalisierender Effekt einstellt und der Eindruck entsteht, es gäbe kein anderes Verhältnis zu den Dingen als dasjenige der Konsumenten-Waren-Beziehung. Kate McIntosh sagt diesbezüglich: »There are some very dull patterns of how we think about performing being a consumer. And they are really constructed and prescribed.«⁷⁹

78 Vgl. Steinweg, Marcus: *Inkonsistenzen*, Berlin: Matthes & Seitz, 2015, S. 89. Elisabeth Grosz definiert Freiheit in ähnlicher Weise: »It is not a freedom of selection, of consumption, a freedom linked to the acquisition of objects, but a freedom of action that is above all connected to an active self, an embodied being, a being who acts in a world of other beings and objects.« Grosz, Elisabeth: »Feminism, Materialism, and Freedom«, in: Cox, Christoph/Jaskey, Jenny/Malik, Suhail (Hg.): *Realism Materialism Art*, Berlin: Sternberg Press, 2015, S. 47-61, hier: S. 53.

79 Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

Im ersten Raum von *Worktable* findet eine gewisse Verfremdung der normativen Konsumentenrolle statt, welche im Alltag vor den Regalen von Kaufhäusern performt wird. Die Dinge werden nämlich nicht aufgrund ihrer Preise und Qualitäten zum Zwecke einer gewissen Lustmaximierung oder Selbstoptimierung aufseiten des*der Käufer(s)*in evaluiert, sondern im Hinblick darauf, welchen Gegenstand der*die Partizipierende gerne auseinandernehmen oder zerstören würde, was einem extrem dissidenten Kaufverhalten entsprechen würde oder auch als Überidentifikation mit der beschleunigten Konsumption des Dings verstanden werden könnte. Die durch diese Irritation der normativen Konsument*innenrolle hervorgerufene Konzentration auf die materielle Beschaffenheit und Textur sowie Transformierbarkeit der Dinge steht im Kontrast zur Fetischisierung digitaler, kognitiver, affektiver, kommunikativer und spekulativer Prozesse, welche heute die primäre Wertschöpfungsquelle in westlichen Ländern darstellen, in denen die materielle Herstellung von Waren, die einst den primären Motor des Kapitalismus darstellte, zunächst von einer *Serviceökonomie* und dann von der *Finanzialisierung des Kapitalismus* und dem *Aufstieg der Logistik als Wirtschaftszweig* abgelöst worden ist. Zentral ist hier weniger die Herstellung von Waren als vielmehr die Produktion von Subjektivität (sogenanntem »Humankapital«), von sozialen Situationen, Kommunikation, kognitiven und affektiven Prozessen sowie die Verwaltung spekulativer Geschäfte. »The production of the models of subjectivity is at the centre of capitalism«⁸⁰, schreibt Kunst – auch im Hinblick darauf, was die kapitalistische Ausbeutung der performativen und kommunikativen Kompetenzen des Subjekts für zeitgenössische Choreograf*innen und Performer*innen bedeutet, die vermehrt als Rollenvorbilder für flexible, kreative Ich-AGs herangezogen worden sind. In Europa und den USA stellen die Produktion und der Verkauf von Waren nur noch einen untergeordneten Bereich des spätkapitalistischen Wirtschaftssystems dar. Längst ist die Erwirtschaftung von Profit hier größtenteils von der materiellen Produktion entkoppelt worden. Im gegenwärtigen Kapitalismus ist finanzieller Profit primär Profit, der aus finanziellen Aktivitäten (Verleihen von Geld, Dividenden aus Aktienbesitz, Transaktionen mit finanziellen Vermögenswerten) hervorgeht, wobei das Geld selbst als Kreditgeld und elektronisches Geld immateriell geworden ist. Costas Lapavistas argumentiert, dass finanzieller Profit dann »weder an die

80 Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 19.

Produktion geknüpft« noch mit »der Schaffung von Gebrauchswerten« verbunden ist, sondern lediglich »eine Neuaufteilung des vorhandenen Geldes, auf das Menschen Zugriff haben«⁸¹, bedeutet. Er weist jedoch auch darauf hin, dass die »scheinbare Immaterialität der Enteignung des Profits durch die Neuaufteilung der Einkommen« zu einer »neuen sozialen Materialität«⁸² führt.

Kann die Auseinandersetzung mit der Materialität alltäglicher Gegenstände in der Performance-Installation *Worktable* als ein – vielleicht utopischer – Gegenentwurf zu jenen Praktiken des spekulativen und finanzierten Kapitalismus verstanden werden, welche mit Immaterialität assoziiert werden? Die zunehmend digitale Kultur zeichnet auch die Sehnsucht nach der körperlichen Erfahrbarkeit von Dingen aus, die nicht nur in der Form von Codes als sie repräsentierende Zahlenstruktur durch das Netz schwirren. Ich möchte *Worktable* und die anderen in dieser Publikation analysierten künstlerischen Arbeiten nicht auf ein naives Bedürfnis nach »unvermittelter Dinglichkeit«⁸³ zurückführen, sondern vielmehr auf den Wunsch, »Momente des Unverfügbaren offenzuhalten und ein technisch vorherrschendes Verfügbarkeitsphantasma in Frage zu stellen«⁸⁴ sowie mit einer gewissen De-Instrumentalisierung von Dingen zu experimentieren.

4.9 Potenzialität des Formlosen

Jener Moment in *Worktable*, in dem man sich ein fremdes Tablett aussucht und die Bruchstücke, die sich darauf befinden, bestaunt, setzt eine Kette von Ima-

81 Lapavistas, Costas: »Die (Im)Materialität der Ökonomie«, in: Witzgall, Susanne/Stake-meier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 199-207, hier S. 205.

82 Ebd., S. 215. Lapavistas erläutert in seinem Essay, dass Finanzinstitutionen sowohl von den Schulden als auch von den Vermögen der Menschen profitieren, denn ein »Großteil der Geldanlagen, die in die großen Finanzmärkte geflossen sind, setzt sich aus Renten, Versicherungspolice usw. der Privatleute zusammen«. Da das Geld, das auf diese Weise gesammelt wurde, in die großen Finanzmärkte umgeleitet worden ist, hält Lapavistas die »finanzielle Enteignung« für die neue Methode zur Erwirtschaftung von Gewinnen. Vgl. ebd., S. 202-203.

83 Vgl. Blättler, Christine: »Fetisch, Phantasmagorie und Simulakrum«, in: Blättler, Christine/Schmieder, Falko (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 279-295, hier S. 279.

84 Ebd., S. 279.

ginationen in Gang. Einerseits stellen die materiellen Teile Spuren eines Akts der Destruktion, vielleicht auch der lustvollen Zerstörung dar, andererseits verkörpern sie die Faszination, die von einer formlos gewordenen Materie ausgeht, der wieder eine bestimmte Form verliehen werden soll. Die Vorstellungskraft ist in diesem Moment gleichzeitig in die Vergangenheit und in die Zukunft gerichtet. Man versucht, sich vorzustellen, wie der Gegenstand ausgesehen hat, bevor er zerlegt wurde, bzw. um welchen Gegenstand es sich handelte, als er noch ganz war. Man fragt sich außerdem, wie er dekonstruiert worden sein könnte und wie man die Teile wieder zusammenfügen könnte. Darüber hinaus aber birgt dieser Moment auch die Möglichkeit, dem Gegenstand eine *seinem konventionellen Aussehen nicht entsprechende Form* zu verleihen.⁸⁵

Mediale Repräsentationen von Erdbeben und die Antizipation derselben stellten, so McIntosh, wichtige Impulse für die Arbeit an der Performance-Installation dar. In Christchurch (in Neuseeland) fand im Februar 2011 ein Erdbeben mit der Stärke 6,3 auf der Richterskala statt. McIntosh reiste kurz danach nach Neuseeland und sah zahlreiche Bilder der zerstörten Stadt in den Medien. Sie beschreibt, wie von den Fotos der Schutthaufen und der Menschen, die unidentifizierbare Dinge aus den Trümmerhaufen herauszogen, auch eine ganz spezifische Faszination ausging.

There is a constant imagination of everything just atomizing, a very instant kind of destruction of everything. And of course this is very frightening, but it is also amazing and exciting. There is an incredible feeling that buildings – some of them being there for more than a hundred years – could disappear in an instant. A total shift. An atomization. It could happen at any moment. And this releases an amazing feeling of possibility – that what seemed to be

85 Ein*e anonyme*r Besucher*in kommentiert die Partizipation in *Worktable* folgendermaßen: »Wanting to see the insides of things and enjoying the coming apart of things. Noticing my own curiosity. Putting something back together, and because I know it will be useless, noticing the form of the thing when it rests, when it's released from whatever it was supposed to do. The sadness of trying to repair things, and the difference in sensation from that of breaking. Reconstructing an inside for a thing. Leaving a mess for someone else to clear up. Dealing with someone else's breakage. Making choices alone. Re-seeing things. Breaking something and then seeing that it cannot be remade. [...]« Zitiert in: McIntosh, Kate: *Worktable. A performance installation by Kate McIntosh*, Masterarbeit in Performance and Creative Research, London: University of Roehampton, 2011, S. 45.

Bild 5: *Worktable* (Kate McIntosh)

Foto: Kate McIntosh

immovable and unchangeable could change. That meanings which seemed fixed could transform. Suddenly it could all decompose and evaporate.⁸⁶

Wenn eine Stadt von einem Erdbeben heimgesucht wird, kollabiert nicht nur ihre materielle Struktur, auch konventionalisierte Lebensformen und Bewegungsmuster, die in die Architektur eingeschrieben waren, werden unterbrochen. Für die Einwohner*innen stellt sich (abgesehen von der Trauerarbeit im Falle möglicher Menschenopfer) die Frage, ob die Stadt wieder so aufgebaut werden soll, wie sie war, ob dieselben Materialien dazu verwendet werden sollen oder ob eine neue Stadt gebaut werden soll, die man angesichts einer jahrzehntelang gewachsenen Architektur nicht einmal imaginieren konnte. In Anbetracht der Scherben oder Teile, die man in *Worktable* auf dem Tablett zu einem der Tische trägt, drängen sich ähnliche Fragen auf: Wie hat das Ding ausgesehen und will man seine herkömmliche Form wiederherstellen? Die Zweckentfremdung des Dings im Akt der Destruktion kann im Kontext der

86 Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

Installation als eine kreative Störung verstanden werden, die kulturelle Umdeutungen möglich macht, denn durch die Zerstörung verlieren die einzelnen Komponenten ihren funktionalen Zusammenhalt, teils ist der Gegenstand nur noch schwer identifizierbar. Die Formlosigkeit des (vormaligen) Dings birgt die Potenzialität einer Transformation, einer Re-Konfigurierung.⁸⁷

In der Performance-Installation findet eine Intra-Aktion der Teilnehmer*innen und der ausgewählten Dinge statt, nach der die Dinge nicht mehr dieselben sind – ihre Gestalt wurde verändert und sie sind möglicherweise nicht einmal mehr als die vormals existierenden Gegenstände erkennbar. Die Arbeit mit den Scherben und Bruchstücken und die Entscheidungen, die im Zuge derselben getroffen werden müssen, enthalten auch die Möglichkeit einer gewissen Selbsterfindung oder Selbsttransformation aufseiten des*r menschlichen Akteurs*in – sowohl im Akt der Destruktion des Dings als auch im Akt der Rekonstruktion oder Reparatur desselben.

Im Unterschied zu Butler, die Performativität primär als eine Art der Selbstinszenierung und Assimilation an bzw. Herausforderung von kulturellen Codes und Regeln konzipiert⁸⁸ (weshalb ihr Konzept auch ausschließlich auf menschliche Akteur*innen angewendet werden kann), ist für Barad gerade der Moment des Zusammentreffens unterschiedlicher Entitäten – egal ob menschlich oder nicht-menschlich – besonders performativ, weil aus diesen Intra-Aktionen aufgrund der Transformierbarkeit und Unabgeschlossenheit von Identitäten und Entitäten erst (menschliche und nicht-

87 Im Gegensatz zu Kathi Loch, die zu zeigen versucht, dass Dinge im Vergleich zu Menschen keine Potenzialität haben können (sie bezieht sich hier auf Aristoteles' Konzept von Potenzialität im Sinne einer virtuellen Anlage, die in ein konkretes Vermögen überführt werden kann), und damit Dinge, »die immer sind, was sie sind«, den Menschen, welchen sie Potenzialität zuspricht, gegenüberstellt, besteht mein Anliegen darin, Potenzialität ausgehend von den Intra-Aktionen menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten zu denken. Loch bezieht sich vor allem auf den neoaristotelischen Ansatz von Marianne Schark (Zeitlichkeit der Menschen versus Zeitlosigkeit der Dinge, Gleichsetzung des Menschen mit Aktivität und des Dings mit Unbelebtheit) und affirmiert so eine strikte Abgrenzung zwischen leb- und geschichtslosen Dingen und lebhaften und geschichtlichen Menschen. Sie schlägt einen wesensmetaphysischen Ansatz vor, der mit dem Agentiellen Realismus unvereinbar ist. Vgl. Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen: Shaker, 2009, S. 80.

88 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Berlin: Suhrkamp, 1991, sowie Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Berlin: Suhrkamp, 1997.

Bild 6: Worktable (Kate McIntosh)

Foto: Kate McIntosh

menschliche) Körper hervorgehen, die in Zukunft wiederum in unvorhersehbare Intra-Aktionen verstrickt und in diesen auch in ihrer Materialität verändert werden. Butlers Auffassung von Performativität ist an kulturelle Performances geknüpft, in denen das Subjekt mithilfe bestimmter Codes und sprachlicher Artikulationen sowie körperlicher Haltungen eine bestimmte (geschlechtliche) Identität verkörpert. Butler entwickelte ihren Performativitätsbegriff somit im Hinblick auf eine gewisse – wenn auch immer wieder neue – Konstituierung von (sexueller) Identität mit der Absicht, heteronormative geschlechtliche Identitätsmuster zu destabilisieren. Barads Performativitätskonzept betont, dass die Attribute und Qualitäten von Entitäten nie per se existieren, sondern primär auf die (materielle) Verstrickung der Person oder des Nicht-Menschen mit anderen Entitäten zurückzuführen ist. Nun zählt es zu den beunruhigendsten Entwicklungen der Gegenwart, dass der menschliche Körper sich der morphologischen Plastizität der Dinge im Zeitalter von Biotechnologie und Bioengineering

anzunähern scheint, denn der Mensch ist seit der Entschlüsselung des menschlichen Genoms nicht nur Subjekt, sondern auch ein Objekt diverser von Techno-Biopolitiken⁸⁹ gesteuerter Herrschaftstechniken und Regulierungen geworden. Es stellt sich also die Frage, wie in einer Zeit, in der genetische Interventionen im menschlichen Körper möglich sind, Barads Konzept einer posthumanistischen Performativität als kritischer Ansatz fruchtbar gemacht werden kann. Vielleicht bietet Barads Einsicht, dass wissenschaftliche Instrumente nicht bloß Beobachtungs-, sondern auch Inskriptions- und Manipulationsinstrumente darstellen, sowie ihr Fokus auf Intra-Aktionen dafür eine besonders gute Grundlage. Allerdings müsste der Agentielle Realismus dann zu einer politischen Theorie weiterentwickelt werden und sich im Hinblick auf kontroverse Handlungsweisen und konfligierende Standpunkte positionieren.

89 Haraway verwendet den Begriff »techno-biopolitics«. Vgl. z.B. Haraway, Donna: *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge, 2004, S. 315.

5. Rare Earthenware (Unknown Fields Division)

5.1 Gefährliche Verschränkungen

Das nomadische Forschungs- und Designstudio Unknown Fields Division mit Sitz in London erforscht seit 2008 im Zuge zahlreicher Reisen die Konsequenzen neu entstehender ökologischer und technologischer Szenarien.¹ Visionäre und Reporter*innen, Dokumentarist*innen und Science-Fiction-Liebhaber*innen in einem, haben die Mitglieder des Kollektivs in zahlreichen Expeditionen auf diversen Kontinenten alternative Welten, außerirdisch anmutende Landschaften und industrielle Ökologien erforscht und haben – vor allem mithilfe von Film- und Animationstechniken – versucht, zu zeigen, wie die verborgenen Narrative dieser entlegenen Orte auf intime Weise mit dem Alltagsleben der urbanen Bevölkerung verstrickt sind. Auf jeder Expedition begleitet Kate Davies und Liam Young, die das Kollektiv leiten, ein Team aus Expert*innen: Fotograf*innen, Filmemacher*innen, Journalist*innen, Wissenschaftler*innen, Künstler*innen, Designer*innen und Spezialist*innen für Drohnen- und Luftbildfotografie. Sie alle dokumentieren die jeweilige Forschungsreise mit unterschiedlichen Mitteln und reflektieren über sie.

Die künstlerische Arbeit *Rare Earthenware* ist Teil eines 2014 in Zusammenhang mit einer China-Reise entstandenen Zyklus von Fotografien, Filmen und Skulpturen mit dem Titel *A World Adrift (Part 02)*.² In China setzte sich das Kollektiv Unknown Fields Division mit abgeschiedenen ökologischen, sozialen

1 Vgl. die Website von Unknown Fields Division: <http://unknownfieldsdivision.com>. Zugriff am 18.5.2016.

2 Das Projekt *A World Adrift* wurde in Kollaboration mit dem Fotografen Toby Smith und dem Töpferei-Experten Kevin Callaghan (London Sculpture Workshop) sowie mit der Animationsassistentin Christina Varvia realisiert. Vgl. die Website von Unknown Fields Division: <http://unknownfieldsdivision.com/summer2014china-aworldadriftpart02.html#1>. Zugriff am 18.5.2017.

und ökonomischen Realitäten auseinander, die aufgrund der gegenwärtigen Technologieproduktion entstehen. Young, ein ausgebildeter Architekt, sagte in einem Interview über *A World Adrift (Part 02)*: »It all stems from this idea of trying to understand the city in a new way... by looking at the landscapes that are fundamental to producing it.«³ Die Mitglieder von Unknown Fields Division hatten die Absicht, die Geschichte elektronischer Geräte nachzuvollziehen und deren Produktionsprozesse bis zu ihren Anfängen in chinesischen Minen in Baotou zurückzuerfolgen.

Die Industriestadt Baotou ist die größte Stadt in der Autonomen Region Innere Mongolei im Norden der Volksrepublik China, in der sich die weltweit größte Raffinerie zur Gewinnung von Metallen der Seltenen Erden⁴ befindet. Da diese Metalle wichtige Bestandteile der Highend-Elektronik sind und etwa zur Herstellung von Magneten, Kameralinsen und Batterien benötigt werden, zählen sie zu einem begehrten Material mit steigender Nachfrage. Jedes Smartphone beinhaltet Komponenten von etwa acht verschiedenen Seltenen Erden, in Laptops und iPods befinden sich noch viel mehr Bestandteile Seltener Erden. Darüber hinaus sind Seltene Erden paradoxerweise auch für die Herstellung grüner Technologien wie Windkraftanlagen oder Elektrofahrzeugen notwendig. Ein besonders häufig verwendetes Metall der Seltenen Erden ist Neodym, das in relativ großen Mengen (bis zu ein Kilogramm) für die Produktion eines Elektrofahrzeuges benötigt wird. Bei der Neodym-Extraktion, das heißt, wenn Neodym vom geförderten Gestein getrennt wird, werden nicht nur toxische Abfallprodukte und Rückstände produziert, es entstehen unter anderem auch radioaktives Uran und Thorium. Die Gewinnung einer Tonne Seltener Erden hinterlässt mehr als acht Kilogramm Fluor, 75 Kubikmeter saures Abwasser und ungefähr eine Tonne (leicht) radioaktiven Schlammes. Diese Rückstände werden abgepumpt und in Schlammseen geleitet, wo sie aufgrund fehlender Umweltschutzmaßnahmen oft ins Grundwasser sickern können, was gravierende ökologische Auswirkungen hat. Der Gelbe Fluss in der Region Baotou ist zunehmend verunreinigt und kontaminiert, landwirtschaftliche Erwerbstätigkeit ist in einigen Arealen unmöglich

3 Liam Young in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 30.5.2016.

4 Der Name »Seltene Erden« ist insofern irreführend, als Vorkommen der »Seltenen Erden« in der Erdkruste *nicht* rar sind. Meist sind sie allerdings über weite Gebiete verteilt. Areale mit einer sehr hohen Konzentration an Seltenen Erden, in denen der Abbau profitabel ist, sind relativ selten.

geworden. Welche Dimensionen diese von radioaktiven Schlammseen durchzogenen Gebiete haben, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass in China derzeit mehr als 95 Prozent des weltweiten Bedarfs an Seltenen Erden gewonnen werden – mindestens die Hälfte davon in der Mine Bayan Obo⁵ in Baotou.

Durch Lohndumping und die geringen Produktionskosten beim Abbau und der Aufbereitung der Seltenen Erden, die unter anderem auf fehlende Umweltschutzaufgaben zurückzuführen sind, hat China sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein Monopol im Handel mit Seltenen Erden geschaffen. Während es etwa in den USA relativ strenge Auflagen hinsichtlich der Lagerung toxischer Rückstände zum Schutz der Umwelt gibt, werden in China einige Minen illegal betrieben bzw. müssen sich kaum an staatliche Kontrollen halten. Die Tatsache, dass die USA Seltene Erden aus China importieren, obwohl die Vorkommen im eigenen Land ausreichen würden, um den globalen Bedarf abzudecken, ist vor allem auf die geringen Preise zurückzuführen.⁶

Unknown Fields Division hat sich auf ihrer Expedition nach Baotou auf illegale Art und Weise Zugang zur Mine Bayan Obo verschafft. Da es aufgrund der Angst chinesischer Unternehmer vor journalistischen Berichterstattungen in Zusammenhang mit der Umweltverschmutzung auf legalem Wege unmöglich war, eine Zugangserlaubnis zur Mine zu erhalten, wandte das Expeditionsteam Strategien des aufklärerischen Journalismus an. Es gab sich als eine Gruppe interessierter Investor*innen und potenzieller Käufer*innen aus. Als solchen wurde den Mitgliedern von Unknown Fields Division Zutritt zum Fabrikgelände gewährt, das sie mit versteckten Kameras filmten. Das Areal mit radioaktiven Schlammseen wurde ihnen allerdings nicht gezeigt. Doch mithilfe von GPS- und Satellitenbildern gelang es Unknown Fields Division herauszufinden, welche Straße zu diesen Seen führte und wann die Schichten des Wachpersonals wechseln würden. In der kurzen Zeitspanne zwischen den beiden Schichten der Sicherheitsbeamten verschafften sie sich

5 Vgl. ein von der NASA fotografiertes Bild der Mine Bayan Obo: <https://earthobservatory.nasa.gov/IOTD/view.php?id=77723&src=eo-a-iotd>. Zugriff am 15.4.2017.

6 Vgl. Lohmann, Dieter/Springer, Nadja: *Im Fokus: Bodenschätze. Auf der Suche nach Rohstoffen*, Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag, 2010, S.10, sowie Hurst, Cindy: »The Metal's Edge. The Rare Earth Dilemma: China's Rare Earth Environmental and Safety Nightmare«, in: *The Cutting Edge*, 15.11.2010, <http://www.thecuttingedge.com/index.php?article=21777>. Zugriff am 14.5.2017.

unbemerkt Zugang zu den Seen, wo sie nicht nur filmten, sondern auch geringe Mengen toxischen Schlammes einsammelten.

Bild 7: Rare Earthenware (Unknown Fields Division)



Foto: Toby Smith/Unknown Fields

Eine spätere Bestimmung im Labor ergab, dass die Radioaktivität der Schlammrückstände drei Mal höher als die normale Hintergrundstrahlung war.

Die künstlerische Arbeit, die Unknown Fields Division im Zuge der China-Reise und als Respons auf das dort Gesehene entwickelte, besteht aus drei Vasen und einem Kurzfilm.⁷

Die drei unterschiedlich großen Vasen wurden jeweils aus exakt jener Menge toxischen Schlammes (und einem Bindemittel) getöpft, die beim Abbau der Seltenen Erden anfällt, welche zur Herstellung eines Smartphones, eines Laptops und der Batterie eines Elektroautos benötigt werden. Jede Vase repräsentiert die Menge radioaktiven Schlammes, die bei der Erzeugung des jeweiligen Produkts anfällt. Das Wort »repräsentieren« ist in Bezug auf die

7 Der Film *Rare Earthenware* von Unknown Fields Division ist auf Vimeo einsehbar: <https://vimeo.com/124621603>. Zugriff am 29.7.2016. In der britischen Tageszeitung *The Guardian* wurde am 15. April 2015 eine Dokumentation des Projekts *Rare Earthenware* veröffentlicht: <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2015/apr/15/rare-earthenware-a-journey-to-the-toxic-source-of-luxury-goods>. Zugriff am 14.5.2016.

Bild 8: Rare Earthenware (Unknown Fields Division)



Foto: Toby Smith/Unknown Fields

Vasen allerdings unangebracht, denn diese stellen den toxischen Schlamm nicht dar, sie *bestehen* vielmehr *aus* demselben. Die Vasen sind als materiell-diskursive⁸ Phänomene auf vielfältige und riskante Weise *aktiv* bzw. mit agentuellen Fähigkeiten ausgestattet. Ihre Radioaktivität überschreitet zwar den in einem Museum zulässigen Grenzwert nicht, doch in größeren Mengen könnten sie konkrete Auswirkungen auf den menschlichen Organismus haben. Aktiv sind in den Vasen aber auch Produktions- und Distributionsnetzwerke, deren Teil die Vasen sind – auch dann noch, wenn sie im Museum stehen (wie man in dem Film sehen kann, der immer neben den Vasen installiert wird). Handlungsmacht ist ein komplexes Phänomen und stellt keinesfalls ein menschliches Privileg dar, sondern ist vielmehr auf diverse Ak-

8 Haraway verwendet bevorzugt den Ausdruck »materiell-semiotische Akteure« für nicht-menschliche Entitäten, Barad bezeichnet sie als »materiell-diskursive Phänomene«.

teur*innen und Aktanten verteilt.⁹ Die Radioaktivität der Vasen stellt, wie es Young erklärt, keine Ausnahme im Museumskontext dar:

When we were in negotiations with museums who wanted to exhibit them [the vases], we found out that there is actually a known threshold of radioactivity that museums adhere to. A lot of historic objects are very radioactive – perhaps even more radioactive than our objects because radium and uranium have been used historically in glazes on ceramics. The glow in the dark material – when you see a watch and the numbers on the clock-face glow in the dark – that’s uranium. Before we knew about radiation poisoning a whole lot of people in the watch industry would die because they would be the ones painting this uranium paint onto the clock-face. What our objects reveal is the poisonous nature of a whole history of objects that actually exist in the museum collection.¹⁰

Der Neo-Materialist Timothy Morton bezeichnet Strahlungen als vergiftetes Licht und hält strahlende Objekte bzw. radioaktive Verschmutzung für besonders eindringliche Beispiele dafür, dass *Hyperobjekte* sich schon immer unter unserer Haut befinden: »We think of ›objects‹ as passive and inert, as ›over there‹. Just by existing, this hyperobject affects living tissue. Radioactive materials are already ›over here‹, inside our skin, as Marie Curie discovered to her cost.«¹¹ *Hyperobjekte* werden vom Menschen (mit-)hervorgebracht und wirken sich – sobald sie existieren – wiederum auf ihn aus.

Der Klimawandel, schwarze Löcher, die Biosphäre, Ölfelder, das gesamte nukleare Material auf Erden, die toxischen Seenlandschaften in China und Styropor sind etwa Mortons Definition gemäß *Hyperobjekte*, die sich durch ihre extreme Intimität im Verhältnis zu den Menschen sowie durch ihr massives Auftreten in Raum und Zeit auszeichnen. Sie haften an den Menschen und verkörpern eine Temporalität, die sich radikal von der Zeitlichkeit eines Menschenlebens unterscheidet.¹² Insofern schreiben *Hyperobjekte* die Zukunft

9 Vgl. Bennetts Konzept einer distribuierten Handlungsfähigkeit (›distributive agency‹), das bereits auf S. 168-169 und auf S. 172 erläutert wurde. Vgl. auch: Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. IX, S. 21 und S. 38.

10 Liam Young in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 30.5.2016.

11 Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2010, S. 131.

12 Vgl. ebd., S. 130-135, sowie Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2012, S. 1.

in die Gegenwart ein, denn die extreme Dauer ihres Bestehens, die ein Menschenleben bei weitem übertrifft, zwingt den Menschen, mit einer unheimlichen Zukunft zu koexistieren, einer Zukunft ohne ihn.¹³ Morton behauptet, dass *Hyperobjekte* unsere Erfahrungen, aber auch künstlerische Praktiken und Ästhetiken verändern.¹⁴ In Bezug auf die von Unknown Fields Division her- und ausgestellten Vasen ist vor allem Mortons These von Relevanz, dass *Hyperobjekte* heute die wahren Tabus darstellen.¹⁵ In einer Zeit, in der weder Nacktheit noch sexuelle Freizügigkeit oder Gewaltdarstellungen im Westen ein Tabu darstellen, schleusen Unknown Fields Division mit den Vasen Dinge und Prozesse ins Museum ein, die im Alltag gerne verdrängt werden. Nebenprodukte und Ökologien, die im Zuge der Herstellung digitaler Geräte und ihrer Zustellung entstehen, sowie das, was mit diesen Dingen passiert, sobald sie entsorgt werden, stellen *das kollektive Unbewusste der digitalisierten Gesellschaft des Westens* dar, die im Takt der vom Spätkapitalismus oktroyierten und immer schneller werdenden Kauf-Wegwerf-Zyklen lebt, während die Lagerung von Rückständen und Abfällen möglichst in andere Länder ausgelagert und somit aus dem Blickfeld des*r westlichen Stadtbewohner(s)*in geschaffen wird. Young erkennt das Potenzial aktueller ästhetischer Praktiken, Performances und Narrationen genau darin, dass sie die unsichtbaren Verbindungen thematisieren können, welche die Dinge, die wir besitzen, implizieren.¹⁶

Haraway unterstrich den Nexus von Erbe und Verkörperung mit ihrer Frage: »In how many ways do we inherit in the flesh the turbulent history of modern capitalism?«¹⁷ Diese Frage erlangt im Hinblick auf die im Umfeld der radioaktiven Schlammseen im Norden Chinas lebenden Menschen eine sehr konkrete Bedeutung. Die toxischen Seen sind eine paradigmatische *neue Materialität* oder ein *Hyperobjekt*, mit dem man sich in Zukunft vermehrt auseinandersetzen müssen wird, genauso wie etwa mit tauenden, Kohlendioxid und Methan freisetzenden Permafrostböden in der Arktis oder dem überdi-

13 Vgl. ebd., S. 90.

14 Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2010, S. 2.

15 Vgl. ebd., S. 132.

16 Liam Young in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 30.5.2016.

17 Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2015, S. 24.

mensionalen Plastikmüllstrudel im Pazifik.¹⁸ Es sind diese neuen Materialitäten, die zur Entstehung philosophischer Konzepte geführt haben, welche sich um einen differenten Stellenwert des Nicht-Menschlichen in philosophischen und politischen Debatten bemühen und die trotz der großen Differenzen hinsichtlich ihrer Thesen unter dem Sammelbegriff des *Neuen Materialismus* zusammengefasst werden. Bereits vor dem Aufkommen des Neuen Materialismus setzten sich vereinzelt Geisteswissenschaftler*innen mit dem Status der Natur, der Materie und der Materialität der Dinge auseinander. Ein Beispiel dafür wäre der Philosoph Félix Guattari, der in den 1980er Jahren eine *Ökosophie* entwarf, die dem Zusammenspiel der Umwelt mit sozialen und psychischen Vorgängen nachging.¹⁹ Gemeinsam mit Gilles Deleuze dachte er

18 Auch in der kanadischen Provinz Alberta entsteht derzeit im Zuge der Erdölgewinnung aus Teersand eine rasant wachsende toxische Seenlandschaft. Teersand (auch Ölsand genannt) enthält Bitumen (Erdharz), eine zähflüssige Form von Erdöl. Die bei der Extraktion von Bitumen entstehenden Abwässer werden in Seen geleitet, welche derzeit ein Gebiet umfassen, das circa 170 Quadratkilometer groß ist.

19 Guattaris *Ökosophie* ist nicht nur der Vorschlag einer neuen Denkweise, sie ist als ethisch-politische, ästhetische und spekulative Praxis konzipiert. Öko-Logik ist eine Logik der Intensitäten und nicht eine Auseinandersetzung mit diskursiven Gesamtheiten. In einer transversalen Zusammenführung des Politischen, des Ethischen und des Ästhetischen beschäftigt Guattaris *Ökosophie* sich mit Fragen der Inwertsetzung, sowie mit der Zusammenführung der mentalen Ökologie, der sozialen Ökologie und der Umwelt-Ökologie («maschinistische Ökologie»). Im Vordergrund stehen Prozesse der Subjektivierung, eine Gesellschaft im Wandel und die Umwelt an dem Punkt, an dem sie neu erfunden werden kann. Das Ziel ist eine Neukomposition von sozialen und individuellen Praktiken, weshalb institutionelle, architektonische, ökonomische und kosmische Objekte primär in der Funktion, die sie im Prozess der Subjektivierung haben, relevant sind. Mehr denn um materielle oder politische Forderungen geht es Guattari um das Streben nach einer individuellen und kollektiven Wiederaneignung der Produktion von Subjektivität als einer widerständigen Praxis in Zeiten des postindustriellen Kapitalismus, den er auch »Integrierten Weltkapitalismus« nennt. Hier sehe ich die Grenzen für eine Fruchtbarmachung der *Ökosophie* im 21. Jahrhundert, das vom (kapitalistischen) Imperativ zu permanenter, kreativer Selbstverwirklichung geprägt ist. Da die Produktion von Subjektivität das Credo der postfordistischen Variante des gegenwärtigen Kapitalismus (im Westen) darstellt, müsste eine *ökosophische Praxis* hinsichtlich der aktuellen sozioökonomischen Gouvernementalität, die permanente Produktion, Selbst-Performances und Kreativität zu einer neuen Norm gemacht hat, klären, wie der Prozess der Subjektivierung unter diesen Vorzeichen ein widerständiger sein kann. Vgl. Guattari, Félix: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen, 2012.

später über die Relevanz von Assemblagen (*agencements*) und deterritorialisierte Materieströme ohne menschlichen Werkmeister nach.

Der Neue Materialismus ist teilweise also so neu nicht und doch hat er sowohl in den Wissenschaften wie auch den Künsten unter den veränderten Vorzeichen der Gegenwart eine ganz neue qualitative Ausrichtung und nachdrückliche Präsenz, die es rechtfertigt, von einem Neuen Materialismus in Wissenschaften und den Künsten zu sprechen – einem Neuen Materialismus, der [...] in beiden Bereichen ähnliche Topoi und Ideen verfolgt.²⁰

Weitaus vorherrschender war in den westlichen Geisteswissenschaften bislang ein Verständnis von Materie und Materialität als das Andere der Kultur und als gegebene sowie ewig existierende Umwelt, die den Kontext für menschliches Handeln darstellt.

5.2 Rekonfigurationen des Wirklichen und des Möglichen

Abgesehen von Spinoza, Lukrez, Driesch, Guattari, Deleuze und Serres wurde die Natur bzw. die Materialität von Dingen bevorzugt als passive Trägerin kultureller Einschreibungen, als gegebene Umwelt oder als Produktionsbedingung thematisiert. Der *Neue Materialismus* versteht sich vor allem als *Gegenbewegung zu linguistischen Konstruktivismen und dem linguistischen Zweig des Poststrukturalismus*, der sich auf die Analyse von Zeichensystemen konzentriert und dabei Fragen der Materialität ausblendet – außer, es handelt sich um die Materialität von Zeichen. Andreas Folkers beschreibt die Kritik der Neo-Materialist*innen an postmodernen linguistischen Konstruktivismen, die das instrumentell agierende Subjekt durch ein dezentriertes (und zunehmend digital wucherndes) Netz an Diskursen, Sprechakten und Kommunikationsströmen ersetzen, folgendermaßen:

Das Problem des linguistischen Konstruktivismus besteht also nicht so sehr darin, den Dualismus der cartesianischen Philosophietradition zu reproduzieren, sondern darin, als sprachlicher Monismus die Materialität ganz ver-

20 Witzgall, Susanne: »Neue Materialist_innen in der zeitgenössischen Kunst«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 137-150, hier S. 150.

schwinden zu lassen. Materie ist dann nicht das träge Gegenüber einer spontanen, aktiven Subjektivität, sondern letztlich das *Produkt* des Diskurses.²¹

Im Gegensatz zu einer derart überdeterminierenden Auffassung des Diskurses betonte Haraway, deren Background die Naturwissenschaften sind, bereits in den 1990er Jahren die *Aktivität der Welt*:

Die Welt spricht weder selbst, noch verschwindet sie zugunsten eines Meister-Dekodierers. Die Kodierungen der Welt stehen nicht still, sie warten nicht etwa darauf, gelesen zu werden. Die Welt ist kein Rohmaterial der Humanisierung, wie die grundlegenden Angriffe gegen den Humanismus als ein weiterer Zweig des Diskurses über den Tod des Subjekts klargestellt haben. In einem kritischen Sinn, auf den die unbeholfene Kategorie des Sozialen oder der Handlungsfähigkeit grob hinweist, ist die in den Wissensprojekten erforschte Welt eine aktive Entität.²²

Haraway hat wie andere Vertreter*innen des *Neuen Materialismus* – allerdings bereits bevor dieses Label aufgekommen ist – versucht, der Vernachlässigung der dynamischen Qualität der Materie in der Geschichte der westlichen Geisteswissenschaften entgegenzuwirken und einen Materialitätsbegriff zu etablieren, der nicht durch Passivität, pures Gegebensein, unbegrenzte Verfügbarkeit und Formbarkeit charakterisiert ist. Wenn Materie, wie Neo-Materialist*innen es behaupten, kein amorpher Stoff ist, der nur auf menschliche Formgebung wartet, sondern immanente ontogenetische und selbstorganisierende Potenziale besitzt, die von den Gefügen abhängen, welche die Materie mit anderen (Nicht-)Menschen eingeht, dann kann sie nicht mehr als abgeschlossene Entität, ewige Umwelt oder als stabiler Kontext menschlicher Aktionen verstanden werden.

Der Begriff »Neuer Materialismus« wurde in den späten 1990er Jahren erstmals von Manuel De Landa und Rosi Braidotti verwendet. Es wäre zu vereinfachend, zu behaupten, dass der Neue Materialismus einfach Dingen und der Materie Handlungsfähigkeit zuschreibt, denn wie Barad es erläutert

21 Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter: Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17-34, hier S. 20 (Hervorh. im Original).

22 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 94.

hat, ist Handlungsfähigkeit keine *Eigenschaft*, nichts, was man (in einer liberalen, humanistischen Art und Weise) wählen oder sich aussuchen könnte. Insofern kann es, wie sie gezeigt hat, nicht darum gehen, dass Menschen nun nicht-menschlichen Dingen und Wesen ebenfalls eine Form der Handlungsfähigkeit attribuieren, denn ein solcher Akt würde die hegemoniale Position des Menschen und damit eine anthropozentrische Haltung bestärken. Handlungsfähigkeit ist Barad zufolge jedoch nicht etwas, das jemand oder etwas *hat*, sondern vielmehr *ein Tun, ein Vollzug, eine Inszenierung*.

Agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, not something that someone or something has. Agency cannot be designated as an attribute of subjects or objects (as they do not preexist as such). Agency is a matter of making iterative changes to particular practices through the dynamics of intra-activity (including enfoldings and other topological reconfigurings). Agency is about the possibilities and accountability entailed in reconfiguring material-discursive apparatuses of bodily production, including the boundary articulations and exclusions that are marked by those practices.²³

Das Einzige, was im Neuen Materialismus feststeht, ist, wie Andreas Folkers es formuliert hat, »dass alles ständig aus den Fugen, aus dem Leim geht«²⁴. Während objektorientierte Ontolog*innen darauf beharren, dass das Ding eine gewisse Unabhängigkeit von seinen Relationen zu anderen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern besitzt, basiert der Agentielle Realismus (wie der Neue Materialismus generell) auf der Grundannahme, dass menschliche und nicht-menschliche Entitäten *nicht* a priori zu ihren Relationen mit anderen Menschen und Nicht-Menschen existieren, weil sie erst *in* diesen Relationen hervorgebracht werden. *Körper und Gefüge werden im Neuen Materialismus als offene Prozesse mit ungewisser Zukunft verstanden*, denn »man kann nicht wissen, was ein Körper zu tun imstande ist, weil man nicht wissen kann, welche Relationen er eingehen wird«²⁵. Die Konzepte der Neo-Materialist*innen (wie Rosi Braidotti, Manuel De Landa, Karen Barad, Quentin Meillassoux, Elisabeth Grosz, Sara Ahmed, Jane Bennett, Gilles Deleuze, Félix Guattari und

23 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham und London: Duke University Press, 2007, S. 214.

24 Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17–34, hier S. 28.

25 Ebd., S. 28.

anderer) weisen zahlreiche Differenzen auf. Laut DeLanda ist die einzige gemeinsame Grundannahme die, *dass die materielle Welt eine gewisse Unabhängigkeit vom menschlichen Verstand besitzt.*²⁶

Der Agentielle Realismus hält an dieser Behauptung des Realismus fest und schlägt zugleich eine Ontoepistemologie vor, die gerade den Verstrickungen von Praktiken des Wissens und des Seins nachgeht.²⁷ Laut Barad ist Materie nicht »in der Welt situiert; sie weltet in ihrer Materialität«²⁸. Ihr Konzept der *Intra-Aktion* ist auch im Sinne einer Reformulierung traditioneller Begriffe von Kausalität und Tätigsein gedacht, die es ermöglichen soll, zu zeigen, dass die Natur nicht mechanisch kausalen Gesetzen folgt. Der Agentielle Realismus beschreibt die *Intra-Aktion* menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen sowie des Materiellen und des Diskursiven als »fortlaufende Rekonfiguration sowohl des Wirklichen als auch des Möglichen«, wodurch das »Tätigsein aus seiner traditionellen humanistischen Umlaufbahn befreit«²⁹ wird. Alle in diese permanente Rekonfiguration Involvierten werden weder für deterministisch noch für beliebig form- und steuerbar gehalten. Demzufolge kann der Schlamm, aus dem die von Unknown Fields Division geformten Vasen hergestellt wurden, nicht ausschließlich als Ressource für menschliche (Bedeutungs-)Konstruktionen oder als passiver Container für kulturelle Einschreibungen oder Projektionen wahr- und ernst genommen werden.

26 Dolphijn, Rick/Van der Tuin, Iris: *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Michigan: Open Humanities Press, 2012, S. 39.

27 1996 veröffentlichte Barad einen Essay mit dem Titel ihres späteren Buches »Meeting the Universe Halfway«. Sie wählte allerdings den Untertitel »Realism and Social Constructivism without Contradiction«. In *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* erklärt Barad, dass sie sich vor allem deshalb für diesen Untertitel entschied, weil sie auf die Absurdität der Debatte hinweisen wollte, die in den 1990er Jahren den Sozialkonstruktivismus gegen den Realismus ausspielte. Die Perspektive des Agentiellen Realismus verläuft transversal zu den vermeintlichen Gegenpolen des Sozialkonstruktivismus und des Realismus. Barad betont, dass sie keine Sozialkonstruktivistin sei und auch keinen Mittelweg zwischen Sozialkonstruktivismus und Realismus suche. Der Agentielle Realismus distanzieren sich von Ansätzen, auf die sich sowohl die traditionellen Theorien des Sozialkonstruktivismus als auch die Theorien des Realismus stützten – insbesondere von einem Individualismus und vom Repräsentationalismus. Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 408.

28 Barad, Karen: *Agentieller Realismus*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 92.

29 Ebd., S. 87.

Auch *die Kameras*, mit denen Unknown Fields Division in der Mine filmte, stellen keine neutralen Instrumente dar, vielmehr *mischen sie im Prozess der Bedeutungskonstitution und der Subjektivierung der mit ihnen Arbeitenden mit und sind materiell mit dem Aufgezeichneten verschränkt*, wobei diese Verflechtung nicht als ein holistisches Konzept missverstanden werden sollte, demzufolge alles ein großes Ganzes ergeben würde, sondern als »spezifische, materielle Beziehungen der fortwährenden Differenzierung der Welt«³⁰. Sobald der Mensch etwas sieht oder berührt, ist er mit komplexen Assemblagen aus organischen und anorganischen Materialien sowie menschlichen und nicht-menschlichen Körpern verstrickt – allesamt »Mischungen aus Natur und Technik, artefaktische Gebilde zwischen Materialität und Diskurs, Verdichtungen des Kapitalismus und dessen Brechungen«³¹.

5.3 Emergierende Landschaften im Schnittfeld von Terraforming und materieller Autonomie

[...] the universe is agential intra-activity in its becoming. The primary ontological units are not »things« but phenomena – dynamic topological reconfigurings/entanglements/relationalities/(re)articulations.³²

Während Kate McIntosh sich vor allem mit dem Nachleben von Gebrauchsgegenständen beschäftigte und dort ansetzte, wo deren Funktionsperiode zu Ende ist, fokussiert der Film *Rare Earthenware* die Vergangenheit der drei von Unknown Fields Division produzierten Vasen und zeigt, inwiefern die Geschichte dieser Artefakte mit sozioökonomischen Verhältnissen, dem Diktat der Profitmaximierung, einer internationalen Arbeitsteilung (die weder gender- noch rasseneutral ist) sowie mit den Konsumbedürfnissen der urbanen Bevölkerung in diversen Kontinenten verwoben ist. Im Film wird aber auch offensichtlich, inwiefern die Geschichte der Vasen mit einem spezifischen ökologischen Nachleben verknüpft ist, das die Lebensdauer der Vasen und der sie Produzierenden bei Weitem überdauern wird. Zukunft und Vergangenheit sind auf unentwirrbare Weise miteinander verstrickt. Die mit

30 Barad, Karen: *Verschränkungen*, Berlin: Merve, 2015, S. 162.

31 Volkart, Yvonne: »Müll zu Gold? Über die schmutzige Materialität unserer Hightechkultur«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 26-32, hier S. 29.

32 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 818.

toxischen und leicht radioaktiven Schlammseen durchzogenen Landstriche Baotous zeugen mit besonderer Deutlichkeit von der Unmöglichkeit einer eindeutigen Grenzziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie zwischen Natur und Kultur. Sie sind materielle Manifestationen eines Verständnisses von Natur als Rohmaterial kapitalistischer Unternehm(ung)en. Wenn eine solche Auffassung vorherrscht, dann, so denkt Haraway, wird Natur entweder »angeeignet, bewahrt, versklavt, verherrlicht oder auf andere Weise für die Verfügung durch Kultur in der Logik des kapitalistischen Kolonialismus flexibel gemacht«³³. Haraway vergleicht diese Auffassung von Natur mit Gendertheorien, die das biologische Geschlecht bloß als Material für das Inszenieren (*act*) von Gender konzeptionieren. Ihre Schlussfolgerung in Bezug auf derartige Ansätze ist, dass eine produktivistische Logik in den Traditionen westlicher Dualismen unausweichlich zu sein scheint.³⁴ Bereits zu Beginn der 1980er Jahre insistierte Haraway auf das Ineinandergreifen von Natur und Kultur. Bei allem, was gemeinhin als »Natur« bezeichnet worden ist, handelt es sich ihrer Terminologie zufolge um »Naturkulturen« (*nature-cultures*).³⁵ Mit dieser Begriffsschöpfung beabsichtigt sie, die modernistische ontologische Unterteilung in Natur und Kultur zu unterwandern und ein in der Öffentlichkeit vorherrschendes »Verständnis des Natur-Kultur-Verhältnisses als Aneignungsverhältnis einer passiven Natur durch aktive Kultur in Frage«³⁶ zu stellen. »I want to convince my readers that inhabitants of technoculture become who we are in the symbiogenetic tissues of naturecultures, in story and in fact«³⁷, schrieb sie 2003. Ihr Begriff »natureculture« soll den angenommenen Graben zwischen Natur und Kultur, in dem die Trennung von Gegebenem und Konstruiertem mitschwingt und der zahlreiche weitere Dichotomien wie etwa jene zwischen Fakt (gegeben) und Fiktion (konstruiert) mit sich brachte, überbrücken. Auch Guattari schrieb 1989 bereits: »[W]eniger denn je kann die Natur von der

33 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 93.

34 Vgl. ebd., S. 93.

35 Vgl. Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2015, S. 8. Haraway bezieht sich mit dem Begriff »naturecultures« auf die Anthropologin Marilyn Strathern und ihre Kritik des Natur-Kultur-Binarismus.

36 Ebd., S. 16.

37 Ebd., S. 17.

Kultur getrennt werden«³⁸, und plädierte für ein transversales Denken, das die Wechselwirkungen von Natur und Kultur ernst nimmt. Anknüpfend an Haraway und Guattari haben sich zahlreiche Philosoph*innen im 21. Jahrhundert um eine *Deontologisierung der Natur* bemüht.³⁹

Wie ich bereits erläutert habe, hält Latour den Natur-Kultur-Dualismus für eine paradigmatische Obsession der Moderne, die alles in eine dieser beiden Kategorien einordnete, während sie zugleich die wildesten Vermischungen hervorbrachte. Die Konstruktion dessen, was Latour als die »große Kluft«⁴⁰ bezeichnet hat, ging auch mit der Konzeption einer eindeutigen Grenze zwischen Natur- und Geisteswissenschaften einher. Heute hallt diese Grenzziehung in der Dichotomisierung von Naturalismus/Realismus und Sozialkonstruktivismus nach, welche im Hinblick auf *Rare Earthenware* kaum sinnvoll erscheint. *Während der Sozialkonstruktivismus für ein Inskriptionsmodell steht und der Logik der absoluten Äußerlichkeit folgt, basiert der Naturalismus auf der Annahme einer Form der absoluten Innerlichkeit.* Naturalisten halten nicht nur alles für materiell, sie betrachten die Natur letztlich als Ursache aller kulturellen Produkte (einschließlich der Sprache). Hält man sich an den Sozialkonstruktivismus, dann schreibt die Kultur sich immer schon in die Natur ein, sie stellt eine äußere Kraft dar, die auf eine passive Natur einwirkt, sodass das, was als Natur bezeichnet wird, eine immer schon von der Kultur markierte, geformte und hervorgebrachte Realität darstellt.

Der *Agentielle Realismus* entspringt der Überzeugung, dass sowohl das Modell der absoluten Äußerlichkeit als auch das Modell der absoluten Innerlichkeit für eine Analyse zeitgenössischer Phänomene ungeeignet sind. Deshalb ersetzt Barad diesen Binarismus mit agentieller Abtrennbarkeit, mit Grenzziehungen, die nie a priori existieren, sondern innerhalb eines dynamischen Gefüges, das menschliche wie nicht-menschliche Akteur*innen umfasst, immer wieder neu verhandelt und gezogen werden müssen. *Rare Earthenware* verdeutlicht, dass ein realistischer und ein sozialkonstruktivistischer Ansatz – wie Barad es behauptet hat – *keinen Widerspruch* darstellen

38 Guattari, Félix: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen, 2012, S. 33.

39 Latour nennt das, was vormals als »die Natur« im Singular bezeichnet worden ist, das »Pluriversum«, Morton nennt es das »mannigfaltige Viele«. Er setzt sich für eine *Ökologie ohne Natur* ein. Stengers betrachtet den Planeten Erde als vielgestaltige Gaia (»multi-faced Gaia«).

40 Latour meint damit vor allem die in der Moderne konstruierte Kluft zwischen den Worten und der Welt. Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 36.

müssen.⁴¹ *Menschliche Konstruktion und (bis zu einem gewissen Grad) vom Menschen unabhängige, dynamische Eigenmächtigkeit der Materie* sind im Hinblick auf die emergierende toxische Seenlandschaft in Baotou sowie in Bezug auf die drei von Unknown Fields Division hergestellten Vasen und den Kurzfilm *auf unauflösbare Weise miteinander verwoben*.

Die Seenlandschaft im Norden Chinas stellt die Schattenseite eines technologisch bedingten Lebensstils und globaler sozioökonomischer Dynamiken dar, welche die Realität – auch materiell – rekonfigurieren. Der Mensch und zahlreiche nicht-menschliche, zum Teil technologische Aktanten sind mit ihrer Genese verwoben und damit ist die Geschichte dieser natürlich-künstlichen Landschaft auch mit Geschichten des spätkapitalistischen Kolonialismus, der internationalen Arbeitsteilung, der Klassenbildung, der Ausbeutung, spezifischen Gender-Verhältnissen und einer zunehmend technologisierten Kultur verschränkt. Die toxischen Schlammseen in Baotou werden durch spezifische Intra-Aktionen und »mit Hilfe von vielfachen Apparaten körperlicher Produktion hervorgebracht«⁴², kausalen (aber nicht-deterministischen) Vollzügen, »durch die die Materie-im-Prozeß-des-Werdens ausdifferenziert und in weitere Materialisierungen eingefaltet wird«⁴³.

Die Bilder der großteils kranken und verarmten chinesischen Arbeiter in den Fabrikanlagen und der schwarzen Seen im Kurzfilm *Rare Earthenware* weisen auf die problematische Dimension der Verstrickung von Menschen mit

41 Anhand eines physikalischen Beispiels erklärt Barad, warum Realismus und Sozialkonstruktivismus vereinbar sind: Atome sind real, sie existieren tatsächlich und sind keine sozialen Konstrukte bzw. keine heuristische Fiktion, wie manche Physiker*innen es noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts behaupteten. Dennoch folgen sie nicht mechanistisch ewig gültigen Naturgesetzen. Denn wie wäre es sonst erklärbar, dass sich die Auffassung des Atoms im Laufe der Geschichte gravierend verändert hat? Demokrits Atom unterscheidet sich gravierend von Einsteins Auffassung desselben. Einsteins Atom unterscheidet sich wiederum von der Beschreibung Rutherfords, welche sich wiederum vom Konzept des Atoms bei Bohr unterscheidet. Wenn man die Differenzen in Bezug auf die Beschreibung des Atoms nicht teleologisch erklärt (im Sinne eines sukzessiven Voranschreitens des menschlichen Verstandes in Richtung einer absoluten Wahrheit), dann, so folgert Barad, ist der Grund für diese Unterschiede, dass sich die Praktiken des Abbildens und des Vorstellens verändert haben. Mit diesen Praktiken haben sich auch die Formen der Intra-Aktion und damit die Menschen verändert. Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 354.

42 Barad, Karen: *Agentieller Realismus*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 73.

43 Ebd., S. 73.

Bild 9: Rare Earthenware (Unknown Fields Division)



Foto: Toby Smith/Unknown Fields

der Natur-Kultur, die sie bewohnen, und selbst mit jener, die sie nie besuchen werden. Im Jargon der Akteur-Netzwerk-Theorie könnte man sagen, dass es in den Schlammseen wie auch in den drei Vasen nur so von Akteur*innen und Aktanten wimmelt. Es reicht jedoch nicht aus, einer additiven Logik entsprechend alle involvierten Akteur*innen aufzuzählen. Vielmehr muss deren Intra-Aktion betont werden, die erst hervorbringt, was später »weltet«, agiert und was dann betrachtet, diskutiert, verwendet und als Subjekt oder Objekt wahrgenommen werden kann.

So sind Neue Materialist*innen im *Anthropozän* mit einer gewissen Aporie konfrontiert: Sie sind sich bewusst, dass der Mensch durch die Art und das Ausmaß seiner Aktivitäten die Geologie und das Klima dieses Planeten derzeit gravierend transformiert und somit als eine geologische Kraft betrachtet werden muss. Gleichzeitig geht es ihnen aber gerade darum, nicht alles auf die kulturelle Konstruiertheit von Phänomenen zu reduzieren und das von Menschen Gemachte überzubetonen. Der Begriff »Anthropozän« suggeriert allerdings, dass der Mensch nun die gesamte Erde formt, die dann quasi als sein Werk erscheint, was einem Denken in Verschränkungen und

Intra-Aktionen zuwiderläuft. In der Moderne nahm der Mensch die Position des abhandengekommenen Gottes ein und leitete die wissenschaftliche Epoche des Humanismus ein, die durch eine Vielzahl phallogozentrischer Karrieren und menschlichen Exzeptionalismus gekennzeichnet war. Einer agentuell-realistischen Denkweise entsprechend ist der Mensch unaufhörlich mit Nicht-Menschen verstrickt und erlangt erst in diesen Assemblagen und Gefügen Handlungsfähigkeit. Der Mensch stellt also nicht das Maß aller Dinge dar und seine Angewiesenheit auf nicht-menschliche Entitäten im Prozess des Werdens wird nicht kaschiert.⁴⁴ Das impliziert eminent politische Fragen.

One must surely tell of the networks of sugar, precious metals, plantations, indigenous genocides, and slavery, with their labor innovations and relocations and recompositions of critters and things sweeping up both human and nonhuman workers of all kinds. The infectious industrial revolution of England mattered hugely, but it is only one player in planet-transforming, historically situated, new-enough, worlding relations.⁴⁵

Für Haraway sind es letztlich nicht die Kohle oder der Dampfmotor, die zu einem neuen geologischen Zeitalter geführt haben, sondern vor allem auch die Rekonfigurierung der Welt durch Märkte und Warenströme im 16. und 17. Jahrhundert. Der Begriff »Anthropozän« wurde zu Beginn der 1980er Jahre von Eugene Stoermer, einem Ökologen in den Vereinigten Staaten, erfunden. Stoermer reagierte mit dem Neologismus auf zunehmende Indizien für die transformativen Auswirkungen der Aktivität der Menschen auf die Erde. Das Anthropozän avancierte seit dem Jahr 2000 zu einem Schlüsselbegriff und zu einem der zentralen Themen in wissenschaftlichen Debatten – spätestens nachdem der Chemiker und Nobelpreisträger Paul Crutzen behauptet hatte, dass menschliche Aktivitäten ein derartiges Ausmaß an Veränderungen des Planeten Erde ausgelöst hätten, dass man von einer neuen geologischen Epoche sprechen müsse. Mittlerweile hat sich die These durchgesetzt, dass das *Holozän*, das zwischeneiszeitliche Zeitalter mit stabilen Klimaverhältnissen, das vor 11700 Jahren das *Pleistozän* abgelöst hat, zu Ende ist. Das Anthropozän

44 Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham und London: Duke University Press, 2016, S. 55: »We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman.«

45 Ebd., S. 48.

bezeichnet ein neues geochronologisches Zeitalter, das durch die globale Erwärmung und die Versauerung der Meere (infolge des massiven CO₂-Gehalts der Erdatmosphäre) sowie durch die enorme Produktion von Treibhausgasen, durch Artensterben, landwirtschaftliche Monokulturen und die Verdrängung von Vegetation charakterisiert ist. Der Beginn des Anthropozäns wird oft um 1800 angesetzt und steht in Verbindung mit der Erfindung des Dampfmotors und der Verwendung von Kohle als fossilem Brennstoff sowie mit dem massenhaften Aussterben nicht-menschlicher Wesen. Terminologien sind nicht neutral. Im Anthropozän-Diskurs klingt tendenziell auch eine Apotheose des Menschen als omnipotente welterschaffende Kraft bei gleichzeitiger Ausblendung der dynamischen Qualität von Materie mit. Hilfreich könnte der Begriff »Anthropozän« insofern sein, als er eine Veränderung benennt, deren Ausmaß durch den Neologismus begreiflicher wird, doch ein Denken, das den Herausforderungen des Anthropozäns gerecht wird, muss, so schreibt Haraway, die *Erforschung autopoietischer Systeme durch das Studium »sympoietischer«*⁴⁶ *Gefüge und Assemblagen ersetzen und den Fokus auf Intra-Aktionen legen*. Haraway bevorzugt den Begriff »Chthuluzän«⁴⁷ für das aktuelle Zeitalter, weil der Begriff »Anthropozän« nahelegt, dass es der Mensch bzw. der Mensch mit dem Werkzeug ist, der Geschichte macht. Der Begriff des »Kapitalozäns«, der auf den Soziologen Jason Moore zurückgeht und den Haraway davor verwendet hat, kritisiert, dass Handlungsmacht zu exklusiv aufseiten des Kapitals zu finden ist. In ihrem Buch *Staying with the Trouble* weicht dieser Begriff der Affirmation sympoietischer Praktiken diverser Spezies im Chthuluzän. Haraway schreibt Geo- und Gaia-Geschichten und denkt, dass wissenschaftliche Forschungen im Zusammenhang mit dem Anthropozän zu sehr auf Systemtheorien und der Evolutionstheorie (moderne Synthese) basieren, die spannende Erkenntnisse beinhalten, jedoch eher ungeeignet für eine *Darstellung von Symbiogenesen und verwobenen Ökologien* sind. Sie betont, dass autopoietische Systeme nicht geschlossen, deterministisch oder teleologisch sind, dennoch ist sie überzeugt, dass sie letztlich keine geeigneten Denkmodelle für die Aktivitäten verschränkter Akteur*innen darstellen.⁴⁸ Während autopoietische

46 Ebd., S. 33.

47 Ebd., S. 31.

48 Bruno Latour etwa konzipiert Gaia als *autopoietisches* System, das selbst-formend, kontingent und unter bestimmten Bedingungen dynamisch(er), unter anderen Bedingungen stabil(er) ist.

Systeme ihr zufolge selbstproduzierende, autonome Einheiten mit selbstdefinierten räumlichen und zeitlichen Grenzen darstellen, gibt es einem *sym-poietischen* Ansatz gemäß keine abgeschlossenen, vorgängigen Einheiten, die dann interagieren würden. Sympoiesis ist in der Terminologie Haraways, was Barad mit dem Konzept der Intra-Aktion zu fassen versucht, auf das Haraway explizit verweist:

If it is true that neither biology nor philosophy any longer supports the notion of independent organisms in environments, that is, interacting units plus contexts/rules, then sympoiesis is the name of the game in spades. Bounded (or neoliberal) individualism amended by autopoiesis is not good enough figurally and scientifically; it misleads us down deadly paths. Barad's agential realism and intra-action become common sense, and perhaps a lifeline for Terran wayfarers.⁴⁹

Der Anthropozän-Diskurs ist Haraway zufolge auch deshalb problematisch, weil er uns in seiner apokalyptischen Dimension eher daran hindert, andere Welten zu imaginieren und uns um diese zu kümmern – egal, ob diese Welten bereits existieren oder erst in Allianzen und Bündnissen mit anderen Wesen hervorgebracht werden müssen. Dennoch muss man angesichts des Films *Rare Earthware* den Worten Mortons beipflichten: »We have barely become conscious that we have been terraforming Earth all along.«⁵⁰

Während *Unknown Fields Division* die Realität aufzeigen, ähneln die Bilder der schwarzen Schlammseen auf verblüffende Weise Auszügen aus Science-Fiction-Filmen. Young hält die Faszination, die von derartigen Arealen ausgeht, für einen Effekt des technologischen Sublimen:

It's quite spectacular when we are able to get into these places and document them and reveal them. It's this idea of what we describe as the technological sublime. So, we used to stand on a mountain top or the edge of the Grand Canyon and marvel at the power and beauty and scale of nature. Now, we get that same feeling when we stand at a massive mine site which in many ways is just as large as the Grand Canyon. But it's been made by explosives and diggers and drills as opposed to millenias of river erosion and wind.⁵¹

49 Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham und London: Duke University Press, 2016, S. 33-34.

50 Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Harvard: Harvard University Press, 2010, S. 133.

51 Liam Young in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 30.5.2016.

Die gegenseitige Durchdringung von Natur und Kultur scheint auch mit der Verschränkung von Realität und Imagination zu koinzidieren: »It seems that the more fantastic our image of matter becomes, the more real it becomes (and vice versa).«⁵² Hinsichtlich der radioaktiven Schlammsee-Landschaft kann mit den Worten Haraways tatsächlich überspitzt formuliert werden: »Die Grenze, die gesellschaftliche Realität von Science Fiction trennt, ist eine optische Täuschung.«⁵³

5.4 Die kulturelle Biografie eines Notebook-Akkus

Der Kurzfilm *Rare Earthenware* zeigt die Produktions- und Lieferkette der drei Vasen in umgekehrter Reihenfolge. Er beginnt mit Bildern eines riesigen Containerhafens in Shanghai, von wo aus in Schachteln verpackte Waren verschifft werden, zeigt dann ein chinesisches Elektronikfachgeschäft gefolgt von Bildern der Arbeiterwohnheime in der Fabrik Guangbong in Dongguan. Man sieht, wie Arbeiterinnen in Fabrik-Werkstätten diverse Komponenten elektronischer Geräte zusammenbauen, bevor der Film die Mine Bayan Obo zeigt, wo Neodym als essenzielle Komponente von Highend-Elektronik gewonnen wird. Nachdem eine Person mit Mundschutz Schlamm am Rande eines toxischen Sees eingesammelt hat, wird gezeigt, wie dieser Schlamm im Labor getestet wird und dann auf einer Töpferscheibe landet, auf der er zu einer Vase geformt wird, um letztlich von einem Mann mit Mundschutz transportgerecht verpackt zu werden.

Da der Film in umgekehrter Reihenfolge gezeigt wird, läuft jede Bewegung rückwärts ab. In Museen und Galerien werden die ihrer Form nach traditionell anmutenden Vasen, die nach dem Vorbild chinesischer Ming-Vasen angefertigt wurden, und der Film stets gemeinsam ausgestellt.⁵⁴ Indem Unknown Fields Division jede im Film auftauchende Person und jede nicht-

52 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 354.

53 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 66.

54 Ming-Vasen waren ikonische Objekte von sehr hohem Wert. Unknown Fields Division hat die Vasen im Stil traditioneller Ming-Vasen hergestellt, um darauf hinzuweisen, dass sich das, was wir unter Luxusgütern verstehen, drastisch verändert. *Rare Earthenware* wurde am 22. April 2015 erstmals im Victoria and Albert Museum in London im Rahmen der Ausstellung »What is Luxury?« ausgestellt. Später wurden die Vasen und

menschliche Entität mit einer Fülle von quantitativem Datenmaterial in Verbindung bringt, das in weißer Schrift auf dem Bild eingeblendet wird, affirmiert das Kollektiv die Tendenz der Datafizierung der Welt und jeglicher Materialität, die meist zur Folge hat, dass Menschen und Dinge als quantifizierbare Einheiten einer statistisch kalkulierbaren Menge dar- und vorgestellt werden. Der Eindruck einer durch Datenökonomien gekennzeichneten Welt, in der alles durch Statistiken und Informationen repräsentiert werden soll, verstärkt sich auch dadurch, dass keine einzige der im Film dargestellten Personen zu Wort kommt. In Zeiten des Biokapitalismus, der sich durch die Kommodifizierung und Vermarktung von Lebensformen, Körperbildern, Zellen, Saatgut, Mineralien, Seltenen Erden, Pflanzen und so weiter auszeichnet, steckt der Kapitalwert nicht nur im Material, sondern vor allem in der Informationskraft der lebenden Materie.⁵⁵ In *Rare Earthenware* geht es nicht um die Entschlüsselung algorithmischer oder genetischer Codes, aber die Dimension der gezeigten Phänomene und Prozesse wird erst dadurch nachvollziehbar, dass jede*r Akteur*in/Aktant im Film mit Zahlen und Daten überschrieben wird. Das Datenmaterial, das auch auf ein Bedürfnis nach Objektivität schließen lässt und heute als wesentliches Instrument zeitgenössischer Regierungstechniken eingesetzt wird, erklärt das im Film Gezeigte quasi zu einem winzigen Ausschnitt einer in Raum und Zeit ausgedehnten, überdimensionalen Bewegung oder Menge, die das menschliche Vorstellungsvermögen sprengt. Der gezeigte Container wird zu einem Repräsentanten der 3,6 Millionen Container, die sich weltweit in Bewegung befinden. Das Elektronikfachgeschäft erscheint als ein Quantum der 175 Fussballfelder mit Elektronikfachläden, die es in China gibt, der gezeigte Fabrikarbeiter ist nur einer der 58,5 Prozent aller Arbeiter, die an Depressionen leiden. Die Seltenen Erden sind ein Bruchteil der 100 000 Tonnen an Seltenen Erden, die jährlich in der Mine abgebaut werden, der toxische See repräsentiert die 122 Kilo an toxischen Rückständen, die bei der Herstellung eines Computers anfallen.

Rare Earthenware zeigt diverse Stationen der kulturellen Biografie der von Unknown Fields Division hergestellten Vasen, wobei Personen und Dinge wie Knotenpunkte innerhalb eines komplexen Netzwerks erscheinen. Der sowjetische Schriftsteller Sergej Tretjakow setzte sich 1929 für ein neues Erzählgen-

der Film auch in Shanghai präsentiert. Somit kehrten die Vasen zurück zum geografischen Ursprung ihrer Herstellung.

55 Die Entschlüsselung des menschlichen Genoms ist dabei aufgrund ökonomischer Absichten genauso von Interesse wie die genetische Manipulation von Gemüse.

re in der Literatur ein, das er »Biografie des Dings« nannte. Im Gegensatz zum biografischen Roman, der sich ganz auf die Eigenschaften des Helden konzentriert, schlug er vor, die durch den Roman aufgeblähte menschliche Persönlichkeit durch die Biografie des Dings »auf ihren Platz zu stellen«⁵⁶.

»Mögen die Dinge und Produktionsprozesse auch in bedeutendem Maße in die Erzählung einbezogen werden, die Gestalt des Helden schwillt immer mehr an und beginnt, die Dinge und ihren Einfluß zu bedingen, statt durch sie bedingt zu sein«⁵⁷, so lautete seine Kritik am idealistischen Roman. In seinem 1929 veröffentlichten Essay mit dem Titel »Biographie des Dings«, in dem er seine Überlegungen bezüglich dieser neuen literarischen Form darlegte, schreibt er:

Während man sich bei einem biographischen Roman großen Zwang auferlegen muß, um diese oder jene Eigenschaft des Helden als sozial bedingt zu empfinden, muß man sich in der »Biographie des Dings« übermäßig anstrengen, um in der betreffenden Erscheinung irgendeine individuelle Besonderheit zu sehen.⁵⁸

Bei Unknown Fields Division ist nicht nur das Zurücktreten der subjektiven Figur des*r Autor(s)*in in einem Kollektiv zu beobachten, sondern auch die Vernachlässigung der individuellen Besonderheiten der im Film gezeigten Personen zugunsten einer Darstellung der Genealogie des Dings – ganz im Sinne von Tretjakows Diktum: »Nicht von einer gegebenen Fabel zum erwünschten Material, sondern vom gegebenen Material zur notwendigen Fabel.«⁵⁹ Im Hinblick auf *Rare Earthenware* ist Material aber tatsächlich als physische Größe und nicht als Stoff eines Romans zu verstehen. Unknown Fields Division haben mehrere Anliegen Tretjakows mit filmischen Mitteln umgesetzt. Freilich war Tretjakow – im Unterschied zum Kollektiv Unknown Fields Division – im Bann einer sozialistischen Revolution. Er arbeitete unter dem

56 Tretjakow, Sergej: »Biographie des Dings«, in: *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* #12, Berlin und Hildesheim: 2007, S. 6.

57 Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1985, S. 102-106.

58 Tretjakow, Sergej: »Biographie des Dings«, in: *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* #12, Berlin und Hildesheim: 2007, S. 7.

59 Tretjakow, Sergej: »Tekuschtschie dela« (»Laufende Arbeiten«), in: Nowy LEF, Moskau: 1927, Heft 9, S. 87. Tretjakow arbeitete vier Monate lang in der Staatlichen Filmverwaltung Georgiens und schrieb Kulturfilmszenarien, die sich an dieser Devise orientierten.

Eindruck der gesellschaftlichen Verhältnisse Sowjetrusslands sowie der sozialistischen Industrialisierung und Kollektivierung. Seine Forderung nach einer neuen Romangattung, die sich durch eine Aufwertung des Faktischen auszeichnet, ist im Kontext der Debatten über Gegenstand und Methode einer sozialistischen Literatur zu sehen. Tretjakow ging es letztlich in seiner Kritik des*r Autor(s)*in als schöpferisches, metaphysisches Individuum um die Verbundenheit des Schriftstellers mit der Arbeiterklasse und ihren Verbündeten. Der Ästhetik der sozialistischen Literatur entsprechend sollte der Fokus auf Fakten und Tatsachen die künstlerische Subjektivität minimieren und die Sphäre der Produktion beschreiben, anstatt die Psychologie der Helden in den Vordergrund zu rücken. Tretjakow versuchte, Illusionen zu zerstören, und weil er überzeugt war, dass die Politik auf der Ökonomie basiert, plädierte er für Bücher mit Titeln wie *Holz, Getreide, Kohle, Eisen, Flachs, Baumwolle, Papier* oder *Lokomotive*.

Wir brauchen ständig Bücher über unsere ökonomischen Hilfsquellen, über die Dinge, die von Menschen hergestellt werden, und über die Menschen, die die Dinge herstellen. Unsere Politik wächst auf einem ökonomischen Stamm, es gibt nicht eine Sekunde im Alltag des Menschen, die nicht im ökonomischen, im politischen Bereich läge.⁶⁰

Tretjakows Anliegen steht in engem Zusammenhang mit Marx' Auffassung, der Mensch sei kein Abstraktum, sondern als Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse zu begreifen.⁶¹ 1934 wurde der sozialistische Realismus in der Sowjetunion zum Kanon erklärt und Tretjakows Forderungen gerieten zugunsten von Formalismusfragen in den Hintergrund. Der*die Künstler*in als Produzent*in und Dokumentierende*r in Personalunion sowie die Betonung des Faktischen kennzeichnet auch die Arbeit von Unknown Fields Division. Im Unterschied zu Tretjakow thematisieren Unknown Fields Division aber nicht nur die gesellschaftlichen Produktionsprozesse und die damit verbundenen sozialen Verhältnisse, sondern auch die aktive und prozesshafte Realität des Materials sowie die von den Produktionsprozessen hervorgerufenen ökologischen Transformationsprozesse. Die Arbeitsorganisation in der Mine Bayan Obo trägt nicht nur zur Etablierung spezifischer Machtverhältnisse

60 Tretjakow, Sergej: »Biographie des Dings«, in: *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* #12, Berlin und Hildesheim: 2007, S. 4-9, hier S. 7.

61 Marx, Karl: »Thesen über Feuerbach«, in: *Marx-Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz Verlag Berlin, S. 5-7, hier S. 5.

und gesellschaftlicher Wirklichkeiten bei, sie führt auch zu geologischen Veränderungen. Wenn Barad das Ding als »geronnenes Tätigsein«⁶² definiert, dann bringt das gleichermaßen die agentiellen Fähigkeiten menschlicher Akteur*innen wie jene nicht-menschlicher Materialien zum Ausdruck. Darin besteht der größte Unterschied zwischen historischen und Neuen Materialist*innen. Da für Barad jedes Ding ein Produkt von Intra-Aktionen und materiell-diskursiven Aushandlungen darstellt und nie einfach gegeben ist, interessiert sie sich besonders für Genealogien und die darin erkennbaren Verschränkungen von Materie und Bedeutung. Young bezeichnet die Rückverfolgung der »kulturellen Biografie«⁶³ der Vasen als eine Form der Kulturar- chäologie:

Actually all the objects that we surround ourselves with have stories and they are manifestations of the extraordinary cultural archeology that has produced them.⁶⁴

Die Produktions- und Distributionsketten, die Unknown Fields Division nachzeichnet, sind räumlich und zeitlich ausgedehnt. Die Mitglieder von Unknown Fields Division verwenden explizit den Begriff »Choreografie«, um die Produktionsnetzwerke elektronischer Geräte zu beschreiben und ein globales Versorgungsnetz zu charakterisieren, das zunehmend Erde verdrängt und Materie über dem Planeten verwebt. Young spricht in diesem Zusammenhang von einer »Choreografie planetarischen Ausmaßes«⁶⁵. Im Hinblick auf die Vasen stellte er fest:

In their very material they embody what we describe as a planetary scale choreography or a planetary scale performance – that stretches from the Apple store in Oxford Circus in London all the way back to the hole in the ground in Inner Mongolia. So the film is really about plotting that journey that is embodied in those objects. We use the drawing language from a choreographic notation, from the early days of photography – mapping movement like Maybridge. But we are also influenced by the motion studies and the

62 Barad, Karen: *Agentieller Realismus*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 98.

63 Vgl. Kopytoff, Igor: »The cultural biography of things: commoditization as process«, in: Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986; S. 64-95.

64 Liam Young in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 30.5.2016.

65 Ebd.

studies of efficiency by Frank Gilbreth – when he was looking at the performance of the body in the production line.⁶⁶

Es ist populär geworden, nicht-menschliche Entitäten »in die Geschichten einzubeziehen, die wir über uns erzählen«⁶⁷. Welche Geschichte wird erzählt, wenn im Zeitalter des »supply chain capitalism«⁶⁸ die auf zahlreiche Orte verteilten Produktions- und Distributionsabläufe eines technologischen Geräts als »Choreografie planetarischen Ausmaßes« bezeichnet werden? Der von Young im soeben angeführten Zitat verwendete Choreografie-Begriff entspricht in keiner Weise dem Choreografie-Begriff, den ich in diesem Buch vorgeschlagen habe. Choreografie steht in diesem Zitat nicht für eine künstlerische Praxis, sondern für eine besonders komplexe Form der Organisation möglichst effizient gestalteter Arbeitsvorgänge, die im Hinblick auf eine maximale Herstellungs- und Zustellungsgeschwindigkeit (zugunsten der Profitmaximierung diverser Unternehmen) perfekt miteinander koordiniert sein müssen. Die materiellen Dinge, die ein*e durchschnittliche*r Europäer*in im Alltag benutzt, zeichnen sich aufgrund der Globalisierung und der Auslagerung industrieller Produktionsprozesse durch immer komplexere, unsichtbare Genealogien aus, die in der Regel Akteur*innen und Aktanten aus diversen Ländern und kulturellen Kontexten involvieren und eine planetarische Koordination von Warenströmen, Arbeiter*innen und Transportmitteln erfordern. *Der Begriff des Choreografischen bezieht sich hier also vor allem auf eine organisatorische und logistische Leistung, welche die Synchronisierung von Menschen, Maschinen und Transportmitteln und die Effizienz von Liefervorgängen gewährleisten soll und damit einen Apparat der Hervorbringung möglichst gehorsamer Körper darstellt.* In Bezug auf diesen Choreografie-Begriff kann festgestellt werden, dass die logistische Performance der Lieferkette als paradigmatische neoliberale Choreografie mit dem Anliegen verknüpft ist, Menschen und Waren in maximaler Geschwindigkeit zusammenzubringen. Die Logistik fördert damit auch die Hervorbringung von Menschen und Nicht-Menschen, welche nur noch leere Instanzen innerhalb der Distributionskette darstellen, denn da die reibungslose Mobilität der Waren die

66 Ebd.

67 Ingold, Tim: »Eine Ökologie der Materialien«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 65-73, hier S. 66.

68 Tsing, Anna Lowenhaupt: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*, Princeton und Oxford: Princeton University Press, 2015, S. 117.

oberste Priorität für Logistiker*innen darstellt, müssen diese unerbittlich daran arbeiten, jede zufällige und unnötige Bewegung von Dingen und Menschen zu eliminieren. »Where did logistics get this ambition to connect bodies, objects, affects, information, without subjects, without the formality of subjects, as if it could reign sovereign over the informal, the concrete and generative indeterminacy of material life?«⁶⁹, fragen deshalb Harney und Moten. Jene Subjekte, die für die schnellstmögliche Verfrachtung und Zustellung von Waren verantwortlich sind, sind leer, weil sie gelernt haben, die Vermeidung jeglicher Art von Störung zu ihrer Obsession zu machen und jede Form der Negativität von Arbeit zu vernachlässigen.⁷⁰ Youngs Verweis auf Fred Gilbreth in seiner Aussage, in der er Herstellungs- und Lieferketten als eine »Choreografie planetarischen Ausmaßes« bezeichnet, weist auf die Bedeutung optimierter Bewegungsabläufe hin – war Gilbreth doch ein Pionier der effizienten Gestaltung von Arbeitsabläufen. Als Autor von Büchern wie *Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman* oder *Applied Motion Study* (gemeinsam mit seiner Frau Lillian Moller Gilbreth) ging es ihm in seinen Studien zur Arbeitseffizienz vor allem um die *Reduktion unnötiger Bewegungen*.

Kritische Choreografien fordern gerade das Paradigma der Effizienz und des reibungslosen Bewegungsflusses sowie die Negation der für die eigene Subjektivität konstitutiven Pluralität heraus. Die logistische Performance der modernen Lieferkette hat, wie Moten und Harney behaupten, ihren Ursprung im Sklavenhandel – jener ersten großen Beförderung von zu Waren degradierten Subjekten über den Atlantik. Da die Logistik den unaufhörlichen Fluss von Material, Energie und Produkten gewährleisten muss und Subjekte diesem Fluss unterordnet, ist sie, so Harney und Moten, notwendigerweise mit Praktiken der Ausbeutung verknüpft:

Logistics was always the transport of slavery, not ›free‹ labor. Logistics remains, as ever, the transport of objects that is held in the movement of things. And the transport of things remains, as ever, logistics' unrealizable ambition.⁷¹

69 Harney, Stefano/Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013, S. 92.

70 Vgl. ebd., S. 90.

71 Ebd., S. 92.

Der Film *Rare Earthenware* zeigt, was in Europa zunehmend verschwindet und damit aus dem Blick gerät: die industrielle Herstellung jener Dinge, auf die der*die durchschnittliche Europäer*in angewiesen ist, um sich vor allem sogenannten »immateriellen« Arbeiten wie der Datenerhebung und dem Datenmanagement, der Kundenanalyse, Werbestrategien, PR-Projekten, Öffentlichkeitsarbeit, Forschung und lebenslanger Ausbildung widmen zu können. Im postfordistischen Europa boomt auch nach der globalen Finanzkrise vor allem der Dienstleistungssektor, der primär aus kommunikativen, affektiven und kognitiven Arbeiten besteht. Hier *stellt das Subjekt keine Dinge her, es ist zunehmend selbst das Produkt der eigenen Arbeit, denn kapitalistische Ausbeutungsformen im Postfordismus sind weniger mit einer Reifikation als mit einer gewissen De-Reifikation verknüpft*, wie es der Kulturtheoretiker Diederich Diederichsen (aus einer europäischen Perspektive!) beschreibt:

So what we experience today is the sublation of the old distance between reified labor and alienated laborer, but not by way of a reconciliation between living work and dead product: instead, the product has come to full life just as the worker has been transformed into the product itself. [...] The worker is the object of her own subjective labor, which is nothing but her self, which is nothing but a product.⁷²

Diederichsen spielt hier auf die zweite paradigmatische Form der Subjektivität an, die der Spätkapitalismus neben dem Subjekt der Logistik, hervorbringt: das kreative Subjekt, das seine Fähigkeiten, Ideen und Experimente vermarkten muss und dabei quasi zum Produkt der eigenen Arbeit wird.

Die Creative Industries, die Fabrik, die Mine, das Logistik-Unternehmen, das Museum, das Theater etc. stellen Apparate der Hervorbringung von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern dar, welche alle Produkte von Intra-Aktionen darstellen und in einem gewissen Ausmaß *Terraforming* betreiben. Die verschränkten Bewegungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen in den Herstellungsprozessen und Logistikoperationen finden in geografisch verteilten Räumen statt und können von keinem einzelnen Subjekt – ohne Zuhilfenahme digitaler Geräte – beobachtet werden.

72 Diederichsen, Diederich: »Animation, De-reification and the New Charm of the Inanimate«, in: *e-flux*, Journal Nr. 36, Juli 2012, <http://www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/E-flux-Journal>. Zugriff am 25.2.2015.

5.5 Das materielle Rückgrat der digitalen Kultur

Unknown Fields Division zeigen, welche Prozesse ein Laptop oder eine Kamera durchlaufen und welche Wege sie zurücklegen, bevor sie im Büro oder im Wohnzimmer eines*r Europäer(s)*in landen. Dabei sind Unknown Fields Division paradoxerweise genau auf jene Geräte angewiesen, deren Geschichte sie erzählen. Die Kameras, mit denen Unknown Fields Division in der Mine Bayan Obo filmte, und der Laptop, auf dem das Bildmaterial geschnitten wurde, zeichnen sich durch jene Genealogie aus, welche im Film gezeigt wird. Auch sie könnten in Bayan Obo abgebaute Seltene Erden enthalten. Der Film ist keine Repräsentation der Welt, er ist ein konstruierter Weltzugang mit materiell-semiotischen Auswirkungen im Spannungsfeld von »Selbstkonstruktion, Verkörperung und Weltbezug«⁷³.

The film is a document of itself. This is the idea. That we understand our own position in this choreography. We are not passive observers of it. We are not standing outside of it. Everybody, every single one of us, the artists included, are at the end of this planetary scale performance. Yes, the cameras, we shot it on, the batteries that the camera is powered by and the laptops that we edited on are all somehow small contributors to the radioactive lakes that led to the production of these vases. In Madagaskar we went to the place where the nickle is mined that is used in digital camera batteries. And we took a photo of it with the camera that – as we know – is powered by a battery that came out of that very mine. So we kind of completed the circle again. And the machine that becomes an agent in the redemption of this landscape when we expose it to the world is also the machine that produced this same landscape. That's the irony of contemporary consumption.⁷⁴

Kameras und Laptops sind materiell-diskursive Aktanten, die in Intra-Aktionen mit anderen Akteur*innen und Aktanten Dinge, Körper und Prozesse hervorbringen. Insofern ist hinsichtlich des Verhältnisses von Mensch und Maschine »nicht klar, wer oder was herstellt und wer oder was

73 Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel: »Einleitung«, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. v. Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 9-33, hier S. 27.

74 Liam Young in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 30.5.2016.

hergestellt ist«⁷⁵. Die radioaktiven Schlammseen in der Inneren Mongolei, die beim Abbau von Neodym entstehen, sind auch ein paradigmatisches Beispiel für *das materielle Rückgrat der digitalen Kultur*. Riesige Areale der Welt sind als Konsequenz der Ausbeutung von Rohstoffen zugunsten von »immateriellen« Informationstechnologien transformiert worden. Das hegemoniale Narrativ der Immaterialität von Computertechnologien und darauf gestützter Arbeitsvorgänge verschleiert als hartnäckiger kapitalistischer Mythos die Materialität digitaler Technologien und die materiellen Auswirkungen, die deren Herstellung und Energieverbrauch auf unseren Planeten hat, sowie die Materialität sozialer Verhältnisse, die mit der Art der Produktion dieser Technologien verbunden ist. Sowohl in der Theorie als auch in der Kunst hat nach einer Periode, in der die zunehmende Immaterialität von Arbeitsprozessen und Produkten (im Kontext eines Semiokapitalismus oder kognitiven Kapitalismus) vermehrt thematisiert wurde, gegen Ende der 2000er Jahre eine Gegenbewegung eingesetzt, welche die Materialität von (digitalen) Dingen und Prozessen hervorhebt und versucht, eine gewisse Politik der Materialität voranzutreiben. Diese Tendenz ist sogar in jenen Kunstsparten zu beobachten, die auf digitale Medien spezialisiert sind. Der Medientheoretiker Jussi Parikka hat den Begriff »medianatures« verwendet, um auf die Tatsache hinzuweisen, dass auch digitale Medien aus Rohstoffen und Mineralien bestehen.⁷⁶ Auch wenn Begriffe wie »The Cloud« oder »MacBook Air« Leichtigkeit und Immaterialität suggerieren, sind auch sie von Materialien abhängig. Selbst Informationstechnologien und digitale soziale Netzwerke sind auf Energie angewiesen, die etwa durch die Verbrennung von Kohle erzeugt wird. Rohstoffe sind nicht nur zur Herstellung technologischer Geräte notwendig, längst ist das, was vormals »die Natur« genannt wurde, auch von der Technik bedingt.

Die Frage, was mit Aktanten wie Festplatten, Smartphones und Computern passiert, sobald sie von ihren Besitzer*innen entsorgt werden, ist auch insofern politisch, als illegaler Elektronikschrott aus Europa und den USA

75 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 67.

76 Zum Begriff »medianatures« vgl. Parikka, Jussi (Hg.): *Medianatures. The Materiality of Information Technology and Electronic Waste*, London: Open Humanities Press, 2011, sowie Parikka, Jussi: »Media Zoology and Waste Management: Animal Energies and Medianatures«, in: *Necsus – European Journal of Media Studies*, Bd. 2, Nr. 2, Herbst 2013, S. 527-544.

unter erbärmlichen Bedingungen in Entwicklungsländern zerlegt wird. Dort wird das Plastik oft verbrannt und wertvolle Metalle werden aus dem Gerät entfernt, um weiterverarbeitet werden zu können.⁷⁷ Digitale Geräte wie Computer, Handys und Kameras, mit denen wir im Alltag permanent Akteur-Netzwerke bilden, sind nicht »das Andere« des Menschlichen, sie sind weder vom Menschen beherrscht noch beherrschen sie denselben. Vielmehr handelt es sich bei maschinischen Ökologien um Verschränkungen von Politik, Kapitalismus und Natur, die als solche mit Prozessen der Subjektivierung verflochten sind und dabei die Grenze von Innen- und Außenwelt auflösen. Verschmutzte Luft als Resultat urbaner Medienökonomien wird eingeatmet und führt in Intra-Aktion mit dem menschlichen Organismus zu spezifischen Konsequenzen genauso wie durch digitale Medien vermittelte Körperbilder zu spezifischen Lebensweisen führen.

Der Terminus »Ökologie« ist in diesem Zusammenhang nicht ein Ausdruck für die Umwelt, er bezieht sich in einem erweiterten Sinne auf die Intra-Aktionen kultureller, ökonomischer, politischer, naturbezogener sowie historischer und medialer Phänomene, die Lebensräume konditionieren, gestalten, (ver-)messen, repräsentieren, diskutieren und dabei materiell transformieren. Längst haben neue Technologien und digitale Geräte auch den menschlichen Körper und dessen Fähigkeiten mitgeformt und mit hervorgebracht.⁷⁸ Sie stehen dem menschlichen Körper nicht gegenüber, vielmehr sind sie als »Teilaspekt des eigenen Körperschemas«⁷⁹ zu begreifen. Da sie immer öfter Teil des menschlichen Organismus sind – man denke an Herzschrittmacher, Hörgeräte etc. –, sind sie weniger prothesenhafte Körpererweiterungen als vielmehr in eine Dynamik der wechselseitigen Hervorbringung und Durchdringung einbezogen, deren Resultat der menschliche Körper als Kompositum von Organischem und Anorganischem darstellt. Haraway bringt es folgendermaßen auf den Punkt: »Post-cyborg, what counts as bio-

77 Vgl. Volkart, Yvonne: »Müll zu Gold? Über die schmutzige Materialität unserer Hightechkultur«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 26-31, hier S. 29.

78 Vgl. auch Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin: Kadmos, 2018, S. 276.

79 Stakemeier, Kerstin: »Krise und Materialität in der Kunst: über Formwerdung und Digitalität«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 184-199, hier S. 191.

logical kind troubles previous categories of organism. The machinic and the textual are internal to the organic and vice versa in irreversible ways.«⁸⁰

Die von Unknown Fields Division benutzten Visualisierungstechnologien stellen einen Apparat der Produktion von Körpern dar, wobei betont werden muss, dass der Apparat nicht nur aus den Beobachtungsinstrumenten besteht, sondern auch aus den grenzziehenden Praktiken von Unknown Fields Division, die spezifische materielle (Re-)Konfigurierungen der Welt darstellen, welche »sich materialisieren und Relevanz erlangen«⁸¹. In diesem Fall handelt es sich um die Produktion von digitalem Filmmaterial, welches die Vorgänge in der Mine Bayan Obo dokumentiert und mit Daten in Verbindung bringt. Dieses Bildmaterial ist zwar digital, dennoch ist es mit materiellen Akteur*innen und Aktanten verstrickt, ohne deren Existenz es nicht existieren würde. All die involvierten Akteur*innen und Aktanten besitzen keine inhärenten Eigenschaften, welche von diesen Intra-Aktionen unabhängig wären, sondern entwickeln sich aus ihnen und durch sie.

Der Kurzfilm *Rare Earthenware* verdeutlicht, in welche Intra-Aktionen die gezeigten Dinge und Menschen verstrickt sind. Die Intra-Aktion der Arbeiter*innen und des Gesteins in der Inneren Mongolei sowie kapitalistischer Unternehmen führen zur Produktion von Neodym. Auch die Mine kann – zusammen mit den grenzziehenden Praktiken der sie Betreibenden – als Apparat der Produktion von Intra-Aktionen menschlicher und nicht-menschlicher Körper verstanden werden, der Neodym erzeugt und gleichzeitig menschliche (Arbeiter*innen-)Körper hervorbringt, die nach Jahren der Involvierung in Intra-Aktionen mit toxischen Materialien andere sind als davor. Dies ist die materielle Dimension der sozialpolitischen Machtverhältnisse, welche sich in dieser Intra-Aktion manifestieren. Eine Intra-Aktion findet aber auch am anderen Ende der Kette statt: Das Team von Unknown Fields Division benötigt Kameras und Laptops, um ihre Projekte an der Schnittstelle von Kunst und Dokumentation realisieren zu können. Durch den Kauf und die Verwendung dieser technologischen Geräte gehen die Künstler*innen eine folgenreiche Intra-Aktion mit der Natur-Kultur ein, denn der Herstellungsprozess der verwendeten Geräte hat komplexe materiell-semiotische Auswirkungen

80 Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2015, S. 15.

81 Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 21.

auf diese. Die Besucher*innen im Museum in London, welche die drei unterschiedlich großen Vasen aus radioaktiven Rückständen betrachten, werden daran erinnert, dass (technologische) Dinge nicht nur auf der Ebene ihrer Bedeutung mit dem Menschen verstrickt sind, sondern auch materielle Auswirkungen auf den Körper der Betrachter*innen haben (können). Und während ich über die Intra-Aktion von Betrachter*in und Vase schreibe, die auch auf einer materiellen Ebene stattfindet, bin ich Teil des Akteur-Netzwerks Mensch und Laptop (ohne dessen Bildung ich nie von dem Projekt *Rare Earthenware* erfahren hätte) und somit in eine Intra-Aktion verstrickt, die letztlich auch die Fabrik in Bayan Obo, in der die Batterie meines Laptops möglicherweise hergestellt wurde, und ein deutsches Stipendium umfasst. Akteur*innen und Aktanten zeichnen sich durch eine relationale Ontologie aus, sie sind immer in einen Prozess des Werdens inbegriffen, in dem das, was sie sind, sich abhängig von den stattfindenden Intra-Aktionen neu bestimmt.

Diese relationale Ontologie ist die Grundlage für meine posthumanistische performative Auffassung materieller Körper (sowohl der menschlichen als auch der nicht-menschlichen). Diese Auffassung lehnt die repräsentationalistische Fixierung auf Wörter und Dinge und die Problematik der Beschaffenheit ihrer Beziehung ab und befürwortet statt dessen *eine Relationalität zwischen spezifischen materiellen (Re-)Konfigurationen der Welt, durch die Grenzen, Eigenschaften und Bedeutungen auf unterschiedliche Weise in Kraft gesetzt werden* (d.h. Diskurspraktiken in meinem posthumanistischen Sinne), *und spezifischen materiellen Phänomenen* (d.h. unterscheidende Relevanzmuster). Diese Kausalbeziehung zwischen den Apparaten der Produktion von Körpern und den produzierten Phänomenen ist eine Beziehung der Handlungs-intraaktion.⁸²

Die Intentionalität des Menschen wird von Barad nicht als ein privilegierter Auslöser von Intra-Aktionen betrachtet. Diese Relativierung menschlicher Intentionen sollte aber nicht mit einer Minimierung der Verantwortlichkeit der Menschen verwechselt werden. Wenn die Ontologie der Welt sich durch deren differenzielles Werden auszeichnet und der Mensch Teil dieser Welt und Teil *von* Welt ist – nicht nur *in sie* eingebettet –, dann verunmöglicht das das Denken einer a priori privilegierten oder souveränen Position des Menschen und der Bereich des zu Verantwortenden wird größer. Allerdings führt Barads

82 Ebd., S. 18 (Hervorh. im Original).

extreme Ausweitung des Ethik-Begriffs auf Nicht-Menschen zu einer großen Beliebigkeit und ist deshalb politisch fragwürdig.

Barad weist auf die Verschränkung des Beobachteten, der Beobachter*innen und der eingesetzten Visualisierungstechnologien. Dieses Geflecht thematisiert die bildende Künstlerin Hito Steyerl in ihrem Projekt *In Free Fall*, in dem sie sich unter anderem mit der Materialität digitaler Medien und der Tatsache, dass Möglichkeiten der Visualisierung »auf ihre je eigene wunderbar detaillierte, aktive, partiale Weise Welten organisieren«⁸³, beschäftigt. Als ihre Arbeitsmittel betrachtet Steyerl generell Kameras, Stifte und Computer, wobei diese Dinge unterschiedliche Produktionsmodi und Resultate hervorbringen. Die materiellen, sozialen, ökonomischen und politischen Produktionsbedingungen des künstlerischen Arbeitsprozesses werden oft zum Thema von Steyerls Arbeiten, denn genau darin erkennt sie deren politische Dimension. In Ihrer Arbeit *In Free Fall*, die aus drei Kurzfilmen (*After the Crash*, *Before the Crash* und *Crash*) besteht, setzt sie sich mit digitalen Bildproduktionsverfahren sowie mit den Konsequenzen der globalen Finanzkrise auseinander. Sie besuchte einen Flugzeugfriedhof in der kalifornischen Wüste, auf dem während der Finanzkrise Flugzeuge, deren Inbetriebnahme nicht gewinnbringend war, abgestellt wurden. Neben der Zwischenlagerung von vorübergehend stillgelegten Flugzeugen werden in Mojave außerdem alte Flugzeuge zerlegt und verschrottet. Der Flughafen befindet sich unweit von Hollywood und stellt aufgrund seiner Größe einen bevorzugten Drehort für Flugzeugszenen dar. Alte, in Mojave geparkte Flugzeuge können auch für Filmdreh von Flugzeugabstürzen verwendet werden. Steyerl entwirft in einem Interview über ihre Arbeit *In Free Fall*⁸⁴ folgende Fiktion oder spekulative Narration: Ein Flugzeug wird aufgrund der Finanzkrise in Mojave abgestellt, wo es dann beim Dreh eines Hollywood-Films in die Luft gesprengt wird. Die Flugzeugteile werden eingesammelt und nach China verschifft, wo sie zu Aluminium recycelt werden. Aus dem Aluminium werden wiederum DVDs hergestellt. Auf eine dieser DVDs wird eine Raubkopie des Films mit der Flug-

83 Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 83.

84 Hito Steyerl in einem Interview über die Arbeit *In Free Fall*, einem Auftragswerk von Picture This gemeinsam mit Collective (Edinburgh) und Chisenhale Gallery (London), die die Videoinstallation produziert haben. *In Free Fall* wurde im Oktober 2010 im »Picture This«-Atelier ausgestellt. Das Interview mit Steyerl ist online zugänglich: <https://www.youtube.com/watch?v=shszTJ98NZo>. Zugriff am 1.8.2017.

zeugexplosion gebrannt. So befindet sich der Film, der den Flugzeugabsturz zeigt, letztlich auf den Überresten desselben Flugzeugs, dessen Explosion er dokumentiert. In einem Remix von Fakt und Fiktion entwirft Steyerl eine spekulative, materialistische Medientheorie, welche die Verstrickung digitaler Bildgebungsverfahren mit sozioökonomischen Verhältnissen und materiellen Transformationsprozessen aufzeigt. Insofern ist Steyerls spekulatives Fabulieren SF⁸⁵ im Sinne Haraways: »Storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come.«⁸⁶

Trotz der Verschränkung von Natur, Kultur und Technik und von Materialität und Diskursivität, die in *Rare Earthenware* offensichtlich wird, darf die Bedeutung der künstlerischen Arbeit nicht auf die sozioökonomische, neo-materialistische (Selbst-)Kritik reduziert werden, die dem Projekt inhärent ist. Denn bis zu einem gewissen Grad besteht die Radikalität einer künstlerischen Arbeit zur Zeit des Informationskapitalismus auch darin, Wissens- und Berechnungsregime zu unterminieren und zu untergraben, denn »was das Kunstwerk tun, oder genauer gesagt, worin sein spezifisches kritisches Potenzial bestehen kann, ist, von der Nutzlosigkeit und materiellen Freiheit Gebrauch zu machen, die der Kunst durch ihren ungewöhnlichen Platz innerhalb der Produktionsverhältnisse zugestanden wird, um andere Denk- und Verhaltensweisen, auch kollektive, zu praktizieren als die in einer vom kapitalistischen (Tausch- und Gebrauchs-)Wert dominierten Organisation des gesellschaftlichen Lebens üblichen«⁸⁷. Die Radioaktivität der Rückstände, aus denen die Vasen von Unknown Fields Division bestehen, ist einerseits furchterregend, andererseits steht sie auch für das, was letztlich vom Menschen – obwohl von ihm hervorgebracht – nicht restlos kontrolliert werden kann. Die strahlende Materialität der Vasen verweist auf eine unsichtbare und dennoch aktive Dimension derselben sowie auf eine gewisse Kontingenz des Materiel-
 len. Wie Marina Vishmidt es präzise dargelegt hat, geht es »hier um jene Kontingenz, die durch das Soziale und das Historische in das Materiel-

85 Donna Haraway verwendet die Abkürzung SF für »science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact und string figures«. Vgl. Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham und London: Duke University Press, 2016, S. 10.

86 Ebd., S. 31.

87 Vishmidt, Marina: »Der kommende Materialismus. Über die Widerständigkeit der Objektwelt«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 32–39, hier S. 35.

le eingeschrieben ist, und umgekehrt um jene Materialität, welche die Bestimmungsgewalt des Sozialen und des Historischen über die Kunst vermindert«⁸⁸. Vishmidt hat überzeugend argumentiert, dass die Widerständigkeit des Materials vor allem darin besteht, dass sich »etwas« der Einschreibung von Wert verweigert⁸⁹, und in diesem Sinne sind die geringe Radioaktivität der Vasen und deren glänzende Oberfläche, die auf den hohen Schwermetallgehalt des toxischen Schlamms zurückzuführen ist, auch die ins Museum eingeschleuste unsichtbare Gefahr/Kontingenz, es sind jene Eigenschaften, aufgrund derer die ausgestellten Vasen den Wertschöpfungsmechanismen des Kunstmarktes trotzen, und genau aufgrund dieser Widerständigkeit werden sie wertgeschätzt.

88 Ebd., S. 38.

89 Ebd., S. 38.

6. *Oblivion* (Sarah Vanhee)

6.1 Eine neue Ordnung etabliert sich¹

2015 fand die Uraufführung von *Oblivion*, einer Performance von Sarah Vanhee statt, die aus einer Erforschung ihres Verhältnisses zu Abfällen hervorging.² Ein Jahr lang hat sie in einer Art Selbstversuch ihren Müll gesammelt und archiviert, um schließlich eine künstlerische Arbeit aus und mit jenen Dingen (Gegenständen, Verpackungen, Gedanken und Texten) zu entwickeln, die sie gewöhnlich weg- oder werfen würde.

Während die Zuschauer*innen den Raum, in dem die Performance stattfindet – einen klassischen Theaterraum (ohne Bühne, aber mit Zuschauer*innentribüne) –, betreten, ist Vanhee bereits damit beschäftigt, Dinge aus einer Kartonschachtel auszupacken. Sie trägt ein schwarzes, lässiges Kleid und schwarze Leggings. Auf der rechten Seite des Bühnenraums sind 46 große Kartons nebeneinander aufgestapelt, auf denen jeweils ein zeitlicher Abschnitt und zum Teil ein Ort vermerkt sind. Vanhee nimmt ein Abfallprodukt nach dem anderen aus dem ersten Karton und legt es sorgfältig auf den Bühnenboden: eine Plastikflasche, einen Strohhalm, einen Gummiring, Ohrstöpsel, einen Joghurtbecher, eine externe Festplatte, Batterien, eine Medikamentenschachtel, einen benutzten Teebeutel und so weiter. Nach kurzer Zeit ist für den*die Zuseher*in absehbar, dass Vanhee die repetitive und monotone Tätigkeit des Auspackens von Abfällen bis zum Ende der Performance fortsetzen wird. So zeichnet sich während der Aufführung angesichts der noch ungeöffneten Kartonschachteln am rechten Bühnenrand auch der zeitliche Horizont der Performance ab.

1 »A different order establishes itself.« Das ist der erste Satz, den Vanhee in *Oblivion* spricht.

2 Die Premiere der Performance *Oblivion* fand am 12. November 2015 in Campo in Gent statt.

Oblivion ist – wie viele konzeptuelle künstlerische Arbeiten – durch eine flache Dramaturgie und die Verweigerung des Kreierens und Brechens von Erwartungshaltungen gekennzeichnet. Schnell kann der*die Zuseher*in erkennen, welche Aufgabe sich die Künstlerin gestellt hat, um für die restliche Dauer der Performance (130-150 Minuten) zu beobachten, *wie* sie diese bewältigt. Die Bewegungen Vanhees finden nie um ihrer selbst Willen statt, sondern sind insofern funktional, als sie der Zielsetzung entspringen, alle Kartonschachteln auszupacken und alle Abfallprodukte auf dem Boden aufzulegen. Der Rhythmus dieser Tätigkeit ändert sich während der gesamten Performance kaum, die Choreografie zeichnet sich durch das Fehlen von alternierenden Spannungsbögen und Ruhemomenten aus. Das trifft auch auf das kontinuierliche Sprechen Vanhees zu, das einen gleichmäßig dahinfließenden Textstrom erzeugt, der nur selten von musikalischen Einspielungen³ abgelöst wird. Die Performance besteht in der Akkumulation von Abfällen, sie kann als das Kreieren einer Müll-Assemblage⁴ in Echtzeit – als Performance – beschrieben werden.

Die Erarbeitung von *Oblivion* fand zu einem Zeitpunkt statt, nachdem die in Belgien lebende Künstlerin, Performerin und Autorin mehrere Jahre lang ihre künstlerischen Arbeiten in Räumen außerhalb von Theater- und Tanzinstitutionen realisiert hatte, welche generell als *Regime des Sichtbaren* gelten können. Das Dispositiv des Theaters hat historisch betrachtet das Sichtbare und den Blick privilegiert und somit zur Etablierung einer spezifischen Hierarchisierung der Sinne beigetragen, die selbst in den etymologischen Wurzeln des Begriffs »Theater« ausgemacht werden kann – ist doch der Begriff »Theater« auf das griechische Wort »theatron« zurückzuführen, welches mit »Raum

3 Vanhee beauftragte Alma Söderberg und Hendrik Willekens, ein DJ-Set für die Performance im Hinblick auf Abfall und Exzess zu erarbeiten. Vor allem im letzten Teil der Performance ersetzen Hip-Hop-Songs das Sprechen Vanhees.

4 In der Kunstgeschichte kam der Begriff »Assemblage« zu Beginn der 1960er Jahre auf. Die erste Ausstellung, die sich explizit der Assemblage als künstlerischer Gattung widmete, war die Ausstellung »The Art of Assemblage«, die vom 4.10.1961 bis zum 12.11.1961 im New Yorker Museum of Modern Art stattfand. Im Anschluss etablierte sich der Begriff in der kunstgeschichtlichen Fachterminologie. Bei den Arbeiten, die in dieser paradigmatischen Ausstellung der Moderne gezeigt wurden, stand das künstlerische Arrangement von kunstfremdem Material mit der Intention, dieses zu einer neuen (Sinn-)Einheit zu verwandeln, im Vordergrund. Vgl. Geiger, Stephan: *The Art of Assemblage*, München: Verlag Silke Schreiber, 2008, S. 95-96.

zum Schauen«⁵ übersetzt werden kann. Nachdem Vanhee das *Regime des Sichtbaren* eine Zeit lang gemieden hatte, stellte sie sich die Frage, ob sie nicht in umgekehrter Weise dasjenige, was gewöhnlich unsichtbar ist bzw. möglichst unsichtbar gemacht wird, in das Dispositiv des Sichtbaren überführen könnte.⁶ In *Oblivion* schenkt sie demnach ausschließlich jenen Dingen Aufmerksamkeit, derer sie sich normalerweise tagtäglich entledigt und die sie somit üblicherweise in einen *Bereich des Unsichtbaren* abschiebt – einschließlich ihres materiellen Mülls, ihrer Exkreme, ihres digitalen Mülls und verworfener Ideen. Von November 2014 bis November 2015 kehrte sie so ihr kulturell und sozial konditioniertes Verhältnis zu Abfällen um und bewahrte möglichst alles, was sie gewöhnlich wegwerfen würde, auf.⁷ Ausgenommen waren bloß organische Abfälle, die sie vor der Entsorgung fotografisch festhielt und in das *Regime des Sichtbaren* überführte, indem sie die entstandenen Fotografien meist im Foyer des Theaters projizierte, in dem sie die Performance aufführte. *Oblivion* bedeutet auf Deutsch Vergessen(heit) oder Nichtbeachtung, kann aber auch mit Besinnungslosigkeit oder Verwüstung übersetzt werden – Begriffe, die das kulturelle Verhältnis zu Müll treffend beschreiben. Der Philosoph Greg Kennedy schreibt über den Nexus des Verworfenen und des Unsichtbaren:

Trash as a phenomenon, however, tends always to disappear – into black plastic bags, out-of-the-way landfills, incinerators, into the depths of the ocean and Third-World processing plants. Trash retreats into absence instead of breaking forth into presence. Items of industrial consumption are ringed round by concealment.⁸

Tadeusz Rachwał geht davon aus, dass das Anderswo, wohin der Müll gebracht wird, mit dem Bedürfnis verknüpft ist, einen Raum der Klarheit zu schaffen: »The elsewhere which culture posits as a no-place of sorts to which all rubbish ought to be neatly directed, a ›thereness‹ which is there in order to make room

5 Das griechische Wort »theatron« war der technische Begriff für den Zuschauer im antiken Theater und daran anschließend die Bezeichnung für den gesamten Theaterbau. Vgl. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 880.

6 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017.

7 Vanhee unterbrach diese Tätigkeit für einen Monat nach der Geburt ihrer Tochter und während der zwei Wochen, in denen sie auf Urlaub war.

8 Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 52.

for the ›here‹ of the anthropoemic utopia of a clean and neat space of clarity.⁹ Indem Vanhee jeden noch so kleinen Gegenstand einzeln aus einem Karton nimmt und ihn sorgfältig auf den Boden legt, zelebriert sie ihren Müll und würdigt – in einer Art Umkehrung der konventionellen Aufmerksamkeitsökonomie – jene Dinge, die normalerweise schnellstmöglich aus dem Blickfeld geschafft werden. Das Berühren jedes einzelnen Abfallprodukts betont ihre Involviertheit und stellt so das Gegenteil einer distanzierten Kritik dar.

Bild 10: *Oblivion* (Sarah Vanhee/CAMPO)



Foto: Phile Deprez

Amanda Boetzkes schreibt über das Sammeln von Müll: »The gleaner passively refuses to participate in the economic system and deploys an active cunning to bypass it and recover its discard. Gleaning waste is the aesthetic act par excellence because it severs the intentional relation between an object's designed utility and its economic destination.«¹⁰ *Oblivion* ist ein Akt

9 Rachwał, Tadeusz: »Introduction«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 5.

10 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 51.

des Zurückholens, der dazu führt, dass sukzessive eine Müllinsel entsteht, die schließlich zu Abfallpfaden wird, welche sich letztlich zu einem Müllmeer ausweiten, das den gesamten Boden des Bühnenraums bedeckt. Die Naturmetaphorik im letzten Satz ist insofern nicht zufällig gewählt, als dieser Akt des Reinvestierens in Dinge, denen Vanhee keinen Wert mehr beigemessen hatte, Parallelen zu Vorgängen in der einst sogenannten Natur aufweist, da im Bereich der Natur kein Unterschied zwischen wertvollen und wertlosen Entitäten bzw. zwischen Waren und Müll existiert. Die Natur kann Kennedy zufolge als ein Bereich betrachtet werden, der sich durch Indifferenz in Bezug auf den Wert von Dingen und Entitäten auszeichnet, was auch bedeutet, dass es Müll oder Abfall nicht geben kann. Er schreibt: »Ecology teaches that on the macro level nature wastes nothing. There death gets absorbed into life through an incessant, all-encompassing cycle impenetrable to the micro level judgements of positive and negative.«¹¹ Wie in den letzten Kapiteln aber bereits gezeigt wurde, ist die Natur immer schon mit der Kultur verstrickt und kann deshalb nicht (länger) als ein dieser gegenüberstehender Bereich verstanden werden.

Vanhee begegnet alten Joghurtbechern, Flaschen, E-Mails, Milchpackungen, verworfenen Gedanken, Altpapier und Textfragmenten wieder, von denen sie sich früher getrennt hätte. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Intra-Aktionen, in die sie und diese Dinge involviert waren und die nicht nur sie und diese Abfallprodukte hervorgebracht haben, sondern auch diese künstlerische Performance mit dem Titel *Oblivion*, welche implizit die Frage stellt, nach welchen Kriterien wir im Alltag unaufhörlich beurteilen, was brauchbar ist und was nicht, was einen Wert hat und was nicht.

When I started to keep what I would normally throw away, it was very difficult and I often caught myself – still throwing something away because I am so conditioned to do that. After one year when I could throw things away again it was very difficult for me to do that because I was so conditioned to not do it. So it was really unsettling to see how much our worldviews and our view of life is a question of habits and is depending on how we are programmed to do or to perceive things.¹²

11 Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 2.

12 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017.

Was Müll ist und was nicht, hängt generell von derjenigen Person ab, die ein bestimmtes Ding wegwirft, denn Müll kann alles – von teuren Artefakten bis zu bloßem Staub – sein, wobei die Kategorisierung in Müll und Nicht-Müll genauso uneindeutig ist wie jene in organische und anorganische Abfälle. Sind etwa Haare, die sich in einer Bürste gesammelt haben, organischer oder anorganischer Abfall oder können sie generell nicht als Müll betrachtet werden? In einer Szene in *Oblivion* erklärt Vanhee, dass sie mitunter nicht wusste, was ihr Müll war – das, was sie konsumiert hatte, oder das, was sie wegge- worfen hatte? Diese Frage berührt das komplexe Verhältnis zwischen Müll und *Fragen des Eigentums*. Kann nur das, was einmal im Besitz von jemandem war, zu Müll werden? Sobald ein Alltagsgegenstand in die Mülltonne geworfen wird, *endet ein privates Eigentumsverhältnis*. Der Wurf einer Tüte oder eines Gegenstands in den Müllcontainer entspricht dem Übergang von Privat-, Kommunal- oder Unternehmenseigentum in öffentliches Gut, womit die persönliche, betriebliche oder kommunale Handhabung, Nutzung oder Konsumption eines Dings normalerweise endet und der Gegenstand Teil einer staatlich kontrollierten logistischen Operation wird, die sich mit Transport-, Lagerungs- und Recyclingmodalitäten befasst, welche aber auch zunehmend an private Unternehmen ausgelagert werden.¹³

Auch menschliche Körperflüssigkeiten und Organe können zu öffentlichen Gütern werden – etwa wenn Blut, Samen oder Organe gespendet werden. »No one can see how your private shit from your body becomes corporate shit«¹⁴, sagt Vanhee in *Oblivion*, während sie einige Plastikteile aus einem der Kartons fischt und am Boden auflegt. Wenig später sagt sie:

When you buy something it is your property. When you use it and subsequently dispose of it, it's not your property anymore – it has indisputably become public matter. This public matter is being treated in marginal places by professional workers.¹⁵

Die Uneindeutigkeit des Mülls als öffentliches oder privates Gut zeigte sich im 19. Jahrhundert besonders darin, dass Plünderer von Müllhalden und Straßen-

13 2010 wurden etwa 70 % des deutschen Hausmülls von privaten Unternehmen eingesammelt. Vgl. Kremers, Patrick: »Der Kampf um den Müll«, in: *Die Zeit*, 26.8.2010, <https://www.zeit.de/wirtschaft/unternehmen/2010-08/muell-kommunen>. Zugriff am 3.1.2019.

14 Zitat aus der Performance *Oblivion*.

15 Zitat ebd.

müll zum Teil als Diebe angesehen wurden, während sie behaupteten, sie hätten nur Dinge gefunden, die niemandem gehörten und deshalb zur freien Entnahme stünden.¹⁶ Was in einer bestimmten Kultur in einer spezifischen historischen Epoche entsorgt werden darf und was nicht, verdeutlicht die von dieser Kultur vorgenommenen Grenzziehungen – unter anderem zwischen wertvollen Gegenständen und Müll, zwischen privaten und öffentlichen Gütern oder zwischen Menschen und Nicht-Menschen –, Grenzziehungen, die, wie Barad betont, nie a priori existieren, sondern immer ein Resultat von historisch spezifischen und politisch bedeutsamen Verhandlungspraktiken darstellen.

Die Grenze zwischen Subjekten und Dingen bzw. Waren wurde und wird immer wieder neu und anders gezogen. Historisch gesehen wurden bis zum Ende der Sklavenhaltung auch Menschen spezifischer Herkunft als das Eigentum anderer Menschen betrachtet, wodurch sie einen ähnlichen Status wie Dinge hatten. Sie konnten wie Waren erworben und damit zum Eigentum eines Menschen werden und wurden in manchen Fällen sogar »entsorgt«. Ein besonders grausames Beispiel für die Gleichsetzung von Subjekten mit Waren ist das Zong-Massaker, das im Jahr 1781 stattfand: Das mit 470 schwarzen Sklav*innen beladene britische Schiff Zong startete von der afrikanischen Küste, um nach Amerika überzusetzen, und geriet aufgrund der Tatsache, dass es vollkommen überladen war (was auf die Gier des britischen Kapitäns im Hinblick auf die Profite durch den zukünftigen Verkauf der Sklav*innen zurückzuführen ist) mehrmals in Seenot. Aus diesem Grund wurden 132 Sklav*innen unterwegs auf Befehl der britischen Schiffsoffiziere über Bord geworfen. Der Besitzer des Schiffs, ein Brite namens James Gregson, machte nach der Ankunft der Zong in Jamaika Versicherungsansprüche für die über Bord geworfenen Sklaven geltend und argumentierte, dass es nicht genug Wasser an Bord gegeben hätte, um die Crew und die »menschliche Ware« zu ernähren.¹⁷ Die Wahrnehmung, Bezeichnung und Behandlung von Personen als »menschliche Waren« befugte Weiße dazu, diese zu besitzen und – im Fall der Überfahrt der Zong – zu entsorgen.¹⁸

16 In Deutschland gilt seit dem Jahr 2019 das »Containern«, also das Mitnehmen noch genießbarer Lebensmittel aus den Müllbehältern von Supermärkten, als Diebstahl und stellt somit eine Straftat dar.

17 Vgl. Walvin, James: *The Zong. A Massacre, the Law and the End of Slavery*, New Haven: Yale University Press, 2011.

18 Vgl. ebd. In einem Gerichtsverfahren in Jamaika wurde zugunsten der britischen Schiffsoffiziere entschieden. Der Prozess wurde von den Sklavereigegner*innen in

Vanhee singt im letzten Abschnitt von *Oblivion* – in ihrem Müllmeer hochend und während sie immer noch ein Ding nach dem anderen der Assemblage hinzufügt – leise mehrmals: »There are too many people in the sea. There are too many children in the sea.« *Oblivion* entstand während des Höhepunktes der Flüchtlingskrise in den Jahren 2014 und 2015. Während Vanhee in Belgien ihren Müll sammelte, wurden in europäischen Zeitungen und Nachrichten unzählige Bilder und Berichte über Migrant*innen veröffentlicht, die von der Türkei oder Afrika ausgehend über die Mittelmeerroute mithilfe von Schleppern und deren halbdesolaten Booten nach Europa zu gelangen versuchten, wobei es in zahlreichen Fällen zu tragischen Bootsunglücken kam, infolge derer tausende Migrant*innen und Flüchtlinge ertranken.¹⁹ Das Mittelmeer wird derzeit nicht nur zunehmend zu einer gigantischen Mülldeponie und einem Schauplatz des Artensterbens, es wurde – ähnlich wie der Atlantik während der Kolonialzeit – zu einem wogenden Massengrab für mehr als 3700 Menschen aus Asien und Afrika, die allein 2015 auf ihrer Flucht nach Europa aufgrund von Bootsunglücken ertranken. Vanhee stellt Ähnlichkeiten zwischen dem Umgang mit Müll und der Behandlung von Flüchtlingen fest. In einem Interview erklärte sie:

Unfortunately, I did see a lot of parallels when thinking about waste and the way Europe is for instance treating refugees. It is a lot about border policies. Susan Strasser is also describing this in her book *Waste and Want. A Social History of Trash* – how waste is always related to a kind of border policy: The bor-

Großbritannien rege mitverfolgt. Aufgrund des großen öffentlichen Interesses wurde der Prozess ein zweites Mal aufgenommen und wieder wurde zugunsten der britischen Schiffsoffiziere Recht gesprochen. Der oberste Richter John Lee wies die Anschuldigungen der Schiffsoffiziere im Zuge des wiederaufgenommenen Gerichtsverfahrens mit folgenden Worten zurück: »What is this claim that human people have been thrown overboard? This is a case of chattels or goods. Blacks are goods and property; it is madness to accuse these well-serving honourable men of murder. [...] The case is the same as if wood had been thrown overboard.«

- 19 Laut UN-Flüchtlingshilfswerk (UNHCR) und der Internationalen Organisation für Migration (OM) erreichten im Jahr 2015 mehr als eine Million Geflüchtete Europa – 972 500 von ihnen über die Mittelmeerroute. Vgl. »UN zählt 2015 eine Million neue Flüchtlinge in Europa«, in: *Zeit Online*, 22.12.2015, online auf: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2015-12/un-fluechtlinge-europa-2015>. Zugriff am 20.5.2018 und »So viele Flüchtlinge wie nie im Mittelmeer ertrunken«, in: *Zeit Online*, 25.10.2016, online auf: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2016-10/un-bericht-fluechtlinge-unhcr-mittelmeer-todesfaelle>. Zugriff am 30.6.2018.

der of the body between private and public, the border of the city between private and public. And there is always some sort of hygienic operation connected with these border policies. I think this is very much related to the border policies of Europe in this moment.²⁰

Differenzierungspraktiken und Konventionen der Grenzziehung zwischen Körpern, auf die es ankommt, und solchen, auf die es nicht ankommt, zwischen jenen, die als Individuen zählen, und jenen, die nicht als solche gezählt werden, prägen die Gegenwart sowie die jüngste Geschichte und haben gravierende politische Implikationen.²¹ Wurden Iraker*innen, die während des Irakkriegs 2003 getötet wurden, in den Medien bloß abstrakt als anonyme und ungefähre Anzahl angeführt, so handelte es sich bei den Kriegsoffern mit amerikanischer Staatsbürgerschaft in der Berichterstattung meist um Körper mit Namen, die präzise gezählt wurden. Auch darauf weist eine Textpassage in *Oblivion* hin.

6.2 Trashkunst: Kunsthistorische Kontextualisierung

Sie [Wegwerfmaterialien] wurden verwendet, weil sie eine Kunst nahe am Brennpunkt gesellschaftlicher Phänomene oder Probleme ermöglichen, eine Kunst, die ihre unmittelbare Verwurzelung in der Alltagskultur einer breiten Masse offenlegt, weil sie immer auch auf einen Prozess in der Zeit, auf die Geschichte der Dinge und der Gesellschaft verweisen, weil Müll ein Teil der Welt ist und gelebtes Leben impliziert.²²

In der bildenden Kunst geht das Sammeln und Arbeiten mit Materialien, die als wertlos gelten, zurück auf den Kubismus, den Dadaismus und den Surrealismus. Die Kubisten Pablo Picasso und Georges Braque verwendeten 1912 erstmals industriell produzierte Abfälle als Material für ihre künstlerischen Arbeiten, als sie Zeichnungen mit Tapetenstücken, Zeitungen, Wachstuchresten und anderen gefundenen Materialien in den ersten Collagen (den *papiers*

20 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017.

21 Zur Performativität und Problematik ungezählter und anonymer Körper in der medialen Berichterstattung vgl. Butler, Judith/Athanasidou, Athena: *Dispossession. The Performative in the Political*, Cambridge: Polity Press, 2013, S. 97-104.

22 Zbikowski, Dörte: »weil sie etwas Besonderes sehen in den Dingen, die anderen nur Müll sind«, in: Hüsch, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011, S. 182.

collés) kombinierten. Picasso fertigte in den 1920er Jahren erste Assemblagen und Skulpturen aus Fundstücken und Abfallmaterialien (etwa *Stierkopf*) an, wobei Form-Experimente und die Farben der integrierten Materialien die Hauptkriterien für ihre Einbeziehung darstellten. Hannah Höch, Dadaistin und Pionierin der Fotomontage, montierte aus Illustrierten ausgeschnittene Schnipsel zu Collagen, welche sozialpolitische Kommentare darstellten. In den Readymades und den kinetischen Skulpturen Duchamps entsprangen die Rekontextualisierung und das Kombinieren von gefundenen Dingen und Materialien nicht primär einem ästhetischen Interesse, sondern vielmehr dem Bedürfnis, zu hinterfragen, was Kunst bzw. das Material der Kunst sein könnten. Ein ähnliches Anliegen hatten Robert Rauschenberg und der Dadaist Kurt Schwitters beim Aufkleben von Müll auf Leinwände oder beim Anfertigen von Collagen und Skulpturen aus Abfall. Schwitters »entnutzte« alte Zeitungen, Konservendosen, Porzellanscherben, Straßenbahntickets und ähnliche Reste des alltäglichen Lebens in seinen Merzbildern und Collagen. Nachdem industriell fabrizierte Alltagsgegenstände den Markt zu Beginn des 20. Jahrhunderts überschwemmt hatten, wurden von den Dadaisten vermehrt weggeworfene Dinge collageartig in Bilder integriert und zum Teil übermalt. Walter Benjamins Reflexion dieser dadaistischen Praxis verdeutlicht, dass hier noch die Arbeit am Bild bzw. am Kunstwerk im Vordergrund stand:

Man stellte Stilleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettenstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, [...] das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als alle Malerei. So wie der blutige Fingerabdruck des Mörders auf der Buchseite mehr sagt als der Text.²³

Die Dadaisten re-auratisierten wertlose Fundstücke in ihren Skulpturen, Collagen, Assemblagen und Bildern, wobei sie die Gebrauchsspuren auf und den Verschleiß von Gegenständen betonten, um nicht den Eindruck zu erwecken, sie würden Waren in ihren Kunstwerken überhöhen, die von demselben kapitalistischen Produktionsapparat hervorgebracht worden waren, der auch die Kriegsmaschinerie (im Ersten Weltkrieg) produziert hatte. Um diese Assoziation zu vermeiden und sich der Zweckbestimmtheit der kapitalistischen Warenproduktion zu

23 Benjamin, Walter: »Der Autor als Produzent«, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teil*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 692.

verwehren, betonten die Dadaisten den ephemeren Charakter ihrer Werke, »der eine[r] Wertsteigerung des Ausgeschiedenen durch die Überführung in den Modus einer beständigen Kunst«²⁴ Widerstand bot. Die Integration von Müll in die moderne Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts war mit einer Dekonstruktion des Wertbegriffs verbunden.

Später fand diese Praxis eine Weiterentwicklung bei Robert Rauschenberg (vor allem in seinen *Combine Paintings*) sowie etwa in Arbeiten von Jean Tinguely, Arman, Alicja Kwade und Tina Hauser. Arman, Mitbegründer der Künstlergruppe Les Nouveaux Réalistes, stellte 1961 einen Plexiglasbehälter gefüllt mit den Abfällen des Pop-Künstlers Jim Dine aus. Ob es sich bei dem Unrat, aus dem das Objekt *Poubelle de Jim Dine* (*Abfalleimer von Jim Dine*) bestand, tatsächlich um die Abfälle von Jim Dine handelte, ist unklar – könnte es sich bei den Zigarettenschachteln und Verpackungen diverser Kosmetika doch auch um die Abfallprodukte einer anderen im Westen lebenden Person handeln. Jedenfalls fungiert der mit Müll gefüllte Glaszylinder als Portrait, das Rückschlüsse auf eine Person ausgehend von deren materiellen Spuren erlaubt und zugleich auf die Ambivalenz von Individualität und Masse im Hinblick auf konsumierte Waren bzw. produzierte Abfälle hinweist: »An die Stelle einer Annäherungsmöglichkeit durch psychische Einfühlung tritt die der materiellen Konsumtion.«²⁵ Bereits 1960 hatte Arman einen Skandal ausgelöst, weil er in einer Pariser Galerie Sperrmüll bis unter die Decke hatte aufschütten lassen, sodass kaum mehr Platz für die Besucher*innen blieb (*Le Plein*). Material und benutzte Gegenstände wurden in den 1960er Jahren außerdem unter dem Aspekt der Anti-Form diskutiert und somit in ihrer entropischen Dimension sowie als unaufhaltsame Transformatoren erforscht. Dieter Roth stellte in der Arbeit *Dies ist Cremers Haufen* (1967) etwa verderbliche Lebensmittel in einer Glasvitrine aus. Die organischen Substanzen transformierten sich während der Ausstellung: sie schimmelten, schrumpften und veränderten ihre Farben und Formen, bis sie schließlich verrotteten. Für Roth kommt in Abfällen auch eine spezifische Form der Schönheit zum Ausdruck, die mit dem Sichtbarwerden der Prozesshaftigkeit von Dingen/Material zusammenhängt. In seiner Installation *Flacher Abfall* (1975-1976) sind flache Abfälle (bis zu zwei Zentimeter dick), die Roth über den Zeitraum eines Jahres gesammelt hatte, in 700 Ordnern archiviert, welche auf rollbaren Regalen auf- bzw. ausgestellt

24 Hüsich, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011, S. 54.

25 Ebd., S. 56.

sind. Niemand prägte den Begriff der Anti-Form so stark wie der New Yorker Künstler Robert Morris, der auch zahlreiche Texte über das Konzept der Anti-Form verfasste und 1968 etwa Erde – vermischt mit Industrieschutt – in einer New Yorker Galerie aufschütten ließ. *Sowohl für Vertreter*innen der Pop-Art in den USA und in England wie auch für die Nouveaux Réalistes in Europa war eine Ästhetisierung von Triviale und Weggeworfene(m) (als realem Material) in den 1960er Jahren zentral.* Generell zählte die Einbindung von Abfällen, Alltagsutensilien und wertlosen Materialien zu einem wesentlichen Anliegen der künstlerischen Avantgarde. Ulla Lenze stellt treffend fest, dass im *objet trouvé*, das die Vorstellung von dem*r Künstler*in als Schöpfer*in durchkreuzt, oder einer ›Abfallkunst‹²⁶, die dem Alltäglichen Dignität zuspricht, Mittel zur Provokation eines Kunstsystems lagen, das diese Werke wiederum in sich aufnahm.²⁷

Ein aktivistischer Umgang mit Abfällen, bei dem nicht die Umwidmung weg-geworfener Dinge in Kunstwerke im Vordergrund steht, sondern vielmehr die Aufwertung wenig wertgeschätzter, alltäglicher Arbeiten, kennzeichnet die Projekte der in New York lebenden Künstlerin und Feministin Mierle Laderman Ukeles. Gemäß ihrer Absicht, wenig sichtbare Instandhaltungs-, Pflege- und Wartungsarbeiten als künstlerische Aktivitäten zu proklamieren und damit vor allem von Frauen übernommene Tätigkeiten wie Putzen, Kochen und Erziehungsarbeit aufzuwerten, setzte sie sich in mehreren Performances mit Personen auseinander, die in der Müllentsorgung oder als Reinigungskräfte tätig waren. 1977 wurde sie Artist in Residence im New York City Sanitation Department, wo sie ihre Arbeit *Touch Sanitation* (1979-1980) verwirklichte, in der sie 8500 Personen, die in der Müllentsorgung arbeiteten, die Hand schüttelte und ihnen dankte: »Thank you for keeping New York City alive!« In ihrem Film *Waste Flow Video* (1984) sind diverse Stationen der urbanen Müllentsorgung zu sehen – die Anhäufung in Müllcontainern, der Transport in Lastwagen und die Deponierung in Endlagerstätten. 1989 begann Laderman Ukeles, Projekte auf Fresh Kills, der größten Mülldeponie der Welt im New

26 Der Kritiker Lawrence Alloway führte 1961 den Begriff »Junk Art« als Bezeichnung für Kunstwerke ein, in denen die Abfälle der Konsumgesellschaft verarbeitet werden. Zu den Hauptvertretern dieser Kunstgattung zählte er die bildenden Künstler John Chamberlain, Lee Bontecou und Richard Stankiewicz sowie César und Jean Tinguely, Alberto Burri, Allan Kaprow und Mario Merz.

27 Vgl. Lenze, Ulla: »Abfall. Im Niemandsland der Form«, in: Hüsch, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011, S. 121.

Yorker Bezirk Staten Islands, zu erarbeiten. Bis heute realisiert sie künstlerische Projekte auf der 2001 stillgelegten (und dann temporär für das Vergraben der Trümmer des World Trade Centers wiedergeöffneten) Deponie, die seither in eine Parkanlage transformiert wird. Sie bemüht sich darum, dass die Nutzung des Areals als Mülldeponie nach der Umwidmung in eine Parkanlage (in Zukunft) nicht in Vergessenheit gerät.²⁸

Francis Alÿs erforschte in *The Seven Lives of Garbage* (1994) das Nachleben von Abfällen. Portia Munson stellte 2009 Plastikmüll in einem Sarkophag aus: Während ein Sarkophag ursprünglich die Verwesung beschleunigen sollte, verrotten Plastikartikel darin nicht schneller. *Zu ökologisch orientierten künstlerischen Arbeiten, in denen es primär um die Wiederherstellung von Ökologien jenseits der Zuschreibung von symbolischem Wert geht*, zählen *Wheatfield* (1982) von Agnes Denes und *Revival Field* (1991) von Mel Chin.²⁹ Chin ging es in seinem künstlerisch-wissenschaftlichen Projekt darum, die Erde einer vormaligen Deponie weitgehend von Schadstoffen zu befreien, indem er spezifische Pflanzen als biochemische Agenten einsetzte. Swaantje Güntzel und Jan Philipp Scheibe verteilten 2016 zum Entsetzen der Passant*innen große Mengen Plastikmüll auf einer Strandpromenade in Thessaloniki (*Promenade*). Der Coup war, dass sie diesen vorher auf derselben Strandpromenade gesammelt hatten und so nur redistribuierten.

Im Vergleich zur bildenden Kunst hat die Einbeziehung (vor-)gefundenener, wertloser Gegenstände und Abfälle in Choreografien und Tanzperformances keine lange Tradition. Erst in den 1960er Jahren, als Choreograf*innen begannen, Alltagsbewegungen in Tanzperformances und choreografische Arbeiten (vor allem im Umfeld des Judson Dance Theatre und des Kollektivs Grand Union) zu integrieren, wurden auch banale Alltagsgegenstände und Materialien in Choreografien miteinbezogen.

6.3 Horizontalität, Spampoetik und flache Ontologie

In *Oblivion* geht es weder um das Integrieren von Abfällen in ein künstlerisches Artefakt, das als solches auf dem Kunstmarkt zirkulieren könnte, noch

28 Vgl. Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 98-113.

29 Vgl. ebd., S. 81-93.

um eine explizit soziopolitisch motivierte, aktivistische Praxis wie bei Laderman Ukeles. Die Performance entfaltet sich eher an der Schnittstelle von Literatur und Live-Performance und basierend auf einer akkumulierenden Kompositionsmethode: Sukzessive häuft Vanhee mehr und mehr Haushaltsmüll auf der Bühne an, bis dieser den gesamten Raum einnimmt. Während sie ganz in diese Tätigkeit vertieft ist und ihr Blick stets auf den Dingen ruht, die sie auf dem Boden auflegt, spricht sie einen schier endlosen Text, den sie selbst verfasst hat und der eine Art horizontale Ebene parallel zu den undifferenziert am Boden ausgebreiteten Abfällen bildet. Auch beim Verfassen des Texts verpflichtete Vanhee sich dem Prinzip des Zurückholens und des Komponierens mit Verworfenem. Am offensichtlichsten ist dies, wenn Vanhee Spammails rezitiert, die in ihrer Aneinanderreihung einen bizarren, unverständlichen Monolog ergeben:

Justin Bieber Anchorman two Brad Pitt Search All content Business listings X. In a contest among, Cher and Barbra Streisand to determine who's the No. one gay icon, who would win? According to Minnelli, it's Cher by a nose. ›I think probably Barbra and maybe even Cher and myself in school felt like outcasts because we didn't have standard looks‹, Minnelli told Newsweek for its issue on newsstands Monday. Phillip Thompson: Paris Hilton on her honeymoon? Leo Ebersole: The start of the Boston Marathon, only the Sox are at the front of the line, and they're piloting F-16s.³⁰

Zu Beginn der Performance beschreibt Vanhee eine Szene, in der eine fiktive Familie Müll zugestellt bekommt. Dieser Text entstand ursprünglich als Skript für einen Kurzfilm, den die interdisziplinär arbeitende Künstlerin in der Anfangsphase des Projekts plante. Später verwarf sie die Idee, einen Kurzfilm zu drehen, wodurch das begonnene Skript Abfall wurde und deshalb laut den selbstdefinierten Regeln Vanhees für die Arbeit an *Oblivion* aufbewahrt werden musste. In *Oblivion* spricht Vanhee den Text aus dem verworfenen Skript. Sie beschreibt eine Familie, die um einen Tisch sitzt, um ein Müllmahl zu sich zu nehmen, als es klingelt und die Kinder dem Mann, der den Müll zustellt, die Tür öffnen. Die Eltern und ihre Kinder packen den Müll aus, um sich die Abfälle in ihre Nasen und Ohren zu stopfen. Sie verteilen ihn unter ihren Fingernägeln sowie in den Ecken der Fenster und zwischen den Borsten der Klobürste. Nach dem Müllmahl gehen sie gemeinsam ins Badezimmer, wo die Kinder der Mutter – um die Kloschüssel herumsitzend –

30 Passage aus dem in der Performance *Oblivion* gesprochenen Text.

Geschichten erzählen, die aus Spamtexten bestehen. Als Referenzpunkt für die von Vanhee beschriebene Szene fungierte der Film *Le Fantôme de la liberté*³¹ (*Das Gespenst der Freiheit*) von Luis Buñuel, ein surrealistischer Film, der 1974 herauskam und die Gesellschaft der 1960er und frühen 1970er Jahre in Frankreich ad absurdum führt.³²

Der Text, den Vanhee in der Performance spricht, legt auch den Prozess der Entstehung von *Oblivion* sowie das Konzept dieser künstlerischen Arbeit offen. Vanhee erzählt nicht nur von ihren Erfahrungen beim Sammeln und Studieren ihrer Abfälle, sie rezitiert auch E-Mails über Terminabsprachen, die sie mit Organisator*innen und Kurator*innen im Zuge der Planung der Präsentationen von *Oblivion* ausgetauscht hat. Auch sie zählen zu jenen Dingen, welche gewöhnlich in einer Performance nicht sichtbar gemacht werden. Der Text beinhaltet darüber hinaus eine Art Tagebuch des Defäkierens. Vanhee berichtet über die Details ihres Stuhlgangs an spezifischen Tagen. Dieser Bericht geht schließlich in eine lange Aufzählung von Personen und Dingen über, ohne die es die Performance nicht geben würde.³³ In dieser Textpassage wird betont, dass *Oblivion* das Resultat zahlreicher Intra-Aktionen darstellt, in welche sowohl Menschen als auch Nicht-Menschen involviert waren. Zuerst erwähnt Vanhee zahlreiche Personen, ohne die *Oblivion* nicht entstanden wäre (auch wenn sie auf der Bühne nicht sichtbar sind), schließlich zählt sie auch Dinge auf, ohne die diese künstlerische Arbeit nicht in der Form hätte entwickelt werden können: das Joghurt, ohne den Vanhee nicht arbeiten kann, die Spülmaschine, Microsoft, Quick Time Player, Safari, diverse Bücher, UbuWeb, Flugzeuge und Lastwagen, Kameras, die Globalisierung und so weiter. Mit der langen Aufzählung von Menschen und Dingen, welche die Voraussetzung für die Emergenz von *Oblivion* darstellen und Teil dieser Arbeit sind, lenkt Vanhee die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf ein Akteur-Netzwerk, mit dem sie verstrickt ist. Die diesem choreografischen Ansatz inhärente Kritik des Anthropozentrismus und eines metaphysischen Individualismus wird

31 Buñuel, Luis: *Le Fantôme de la liberté*, Frankreich, 1974.

32 In *Le Fantôme de la liberté* gibt es eine Szene, in der zahlreiche Personen um einen Esstisch sitzen – jede*r auf ihrer*seiner eigenen Kloschüssel. Einer der Defäkierenden stellt die Frage, was passieren wird, wenn die Bevölkerung mit der aktuellen Geschwindigkeit weiterwächst. Daraufhin rechnet ein Mann vor, wie viele Tonnen Fäkalien die Menschen auf dieser Erde an einem Tag produzieren.

33 Originaltext in *Oblivion*: »This work you are being part of right now would never have been there without...«

auch dadurch sichtbar, dass Vanhee auf der sich mehr und mehr mit Dingen füllenden Bühne sukzessive immer kleiner und unbedeutender erscheint.

Bild 11: *Oblivion* (Sarah Vanhee/CAMPO)



Foto: Screenshot (Performance im Kaaitheater, 2016)

Eine anthropozentrische Choreografie attestiert im Vergleich dazu den Subjekten per se eine hegemoniale Rolle und ist so gestaltet, dass Bedeutung immer dem Menschen zugeschrieben wird und exklusiv von diesem ausgeht.

As soon as the subject appears to have acquired existence apart from the context, both syntactical and ontological, it assumes a kind of priority over that context. Meaning no longer arises from the reciprocal activity of a being-in-the-world, in which subject and object codetermine each other. Instead, the context attains meaning solely with respect to how it relates to the permanent, independent subject. The subject comes to enjoy the determining role, as if distanced from the object.³⁴

Kennedy kritisiert in diesem Zitat Arbeiten, die eine Unabhängigkeit des Subjekts vom »Kontext«³⁵ suggerieren. Eine ähnlich dezentralisierende Bewe-

34 Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 38.

35 Der Begriff »Kontext« ist deshalb eher ungeeignet für eine Diskussion des Verhältnisses von Menschen und Nicht-Menschen, weil er eine Stabilität und Permanenz suggeriert, die diese Zusammenkünfte und Beziehungen nicht auszeichnet. Mithilfe der

gung wie Vanhee haben Deleuze und Guattari vollzogen, indem sie betonten, dass Signifikanz oder Subjektivierung ein Gefüge voraussetzen und nicht umgekehrt.³⁶

Die Abfälle, die Vanhee auf die Bühne legt, kreieren nicht ein Bühnenbild, in dem Vanhee dann agieren oder sich bewegen würde – wie das unter anderem in der Performance *Tauberbach*³⁷ des Choreografen Alain Platel und des Ensembles Les ballets C de la B der Fall ist, in der die Tänzer*innen in einer Landschaft aus Altkleidern tanzen. *Oblivion* besteht vielmehr im Ausbreiten des Mülls selbst, wobei die Abfälle keine dem Menschen entgegengesetzte Materialität repräsentieren, sondern vielmehr ein Netzwerk von Relationen verkörpern, in dem Akteur*innen und Aktanten verwoben sind. In *Oblivion* wird aus den anfangs kategorisierten Abfällen ein horizontales Plateau, das letztlich den gesamten Bühnenboden bedeckt, sodass Vanhee gegen Ende der Performance leere Bodenabschnitte ausspähen muss, um den Raum noch durchqueren zu können.

6.4 Das doppelte Paradox. Abfälle als die ultimativen Abtrünnigen der kapitalistischen Wertschöpfungsökonomie?

Tadeusz Ślawek betrachtet Mülldeponien als Nicht-Orte und damit als Territorien, in denen es keine legale Eigentümerschaft geben kann – auch nicht im Hinblick auf die Bedeutung der dort befindlichen Dinge oder ihrer Ansammlung. Damit ist die Deponie aber auch ein Ort, an dem eine Bedeutung erahnbar wird, die weder ›unsere‹ noch ›ihre‹ ist, eine Bedeutung ohne Eigentümer*in, wie sie nur an Orten der Grenzgängerei existiert, die mit dem Tod wie mit dem Leben verstrickt sind. Ślawek beschreibt die vampiristische Existenz einer solchen Bedeutung – auf Paul Celans Gedicht *Fadensonnen* anspielend – poetisch mit folgenden Worten:

[...] a non-site of a city dump or scrap yard which is, on the one hand, a place of unlawful transit of goods (Grenzgängerei) but, on the other, also a site of beginning, of a monstrous birth, a place where things are in the offing and,

Begriffe der »Intra-Aktion« und des »Von-Welt-seins« kann eine Kritik am Anthropozentrismus präziser formuliert werden.

36 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié), Berlin: Merve, 1997, S. 193.

37 Alain Platel: *Tauberbach*, 2014.

finally, emerge, still wet (weltennass) out of rubbish, out of elements which have been discarded as supposedly liveless. A meaning then is doomed to a vampirical existence in the world in which it is born out of waste, as if it were a child torn out of the body of a dead woman.³⁸

Die radikale Vernachlässigung dessen, *was* etwas ist, also das Absehen von der Identität und der Bedeutung eines Dings, kann, so denkt Tristan Garcia, nicht mit der Behauptung gleichgesetzt werden, dass dieses Ding nichts ist. Er behauptet: »By considering as absolutely insignificant that which things can be, that which can be something appears to us: *no-matter-what*.«³⁹

Nonetheless, *no-matter-what* is not nothing. [...] It is something, which means quite simply that it is. One can know it, talk of it, discuss it, argue about it [...]. Everything that is – even if it is vacuous, false, nothing, or groundless, is *something*.⁴⁰

Anknüpfend an Garcia kann festgestellt werden, dass Vanhee eine Performance aus dem gemacht hat, was nichts mehr wert war, und dennoch repräsentieren der Text und die Mülllandschaft auf der Bühne nicht *nichts*, sie sind vielmehr *etwas* – selbst wenn ihre Bedeutung nur darin bestehen sollte, dass diese Abfallprodukte existieren (und in ihrer spezifischen Kombination und Kommentierung ganz bestimmte Assoziationen auslösen). In *Oblivion* sind Einflüsse der objektorientierten Philosophie insofern festzustellen,

38 Sławek, Tadeusz: »The Vase and Broken Pieces. Productivity and the Margin of Waste«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 9-29, hier S. 23.

39 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 21. Eine flache Ontologie zeichnet sich Garcia zufolge dadurch aus, dass keine Hierarchisierung der Dinge in Bezug auf ihre Bedeutung stattfindet. Insofern als alles in gleicher Weise etwas ist – unabhängig davon, *was* es ist – ist für Garcia alles gleichermaßen ein Ding, das gleichermaßen einsam in seiner Beziehung zur Welt ist. Eine dermaßen flache Ontologie der Äquivalenz schließt Entitäten aller Realitäten gleichermaßen ein: soziale Zusammenhänge, welche die Gesellschaft ausmachen, Lebewesen, anorganische Entitäten, physische Partikel, materielle und ideelle Komponenten, Fiktionen, Worte und Illusionen. Zugleich schreibt Garcia allerdings, dass etwas nie egal was sein kann: »Give me something, and this will never be *no-matter-what*.« Indem Garcia feststellt, dass etwas nie »egal-was« sein kann, weil wir im Alltag immer damit beschäftigt sind, den Dingen mehr oder weniger Bedeutung zu geben, schließt Garcia die Unmöglichkeit einer flachen Ontologie im Hinblick auf das alltägliche Handeln in sein Konzept ein.

40 Ebd., S. 23.

als Vanhee im Umgang mit ihren Abfällen nicht deren Identität oder Bedeutung thematisiert, sondern durch deren Akkumulation ein Tableau kreiert, das das Faktum der Existenz dieser Abfallprodukte hervorhebt und eine gewisse Äquivalenz und Hierarchielosigkeit des materiellen und des ideellen Mülls auf ontologischer Ebene suggeriert. Grundsätzlich ist der künstlerische Ansatz Vanhees jedoch den Anliegen der objektorientierten Ontolog*innen und spekulativen Realist*innen entgegengesetzt, geht es Vanhee doch gerade um das Erforschen ihres Verhältnisses zu Müll und insofern um die Verstrickung des Subjekts mit diesen verworfenen Dingen, während viele Vertreter*innen der genannten philosophischen Bewegungen versuchen, Dinge losgelöst und unabhängig vom (korrelationistischen) Rückbezug auf ein menschliches, denkendes oder wahrnehmendes Subjekt zu denken.

In *Oblivion* handelt es sich im strengen Sinn auch nicht um Müll, denn das Integrieren der Abfälle in eine zeitgenössische, künstlerische Performance, die in Theater- und Tanzinstitutionen in diversen Städten Europas gezeigt wird, führt dazu, dass das Verworfene wieder mit einer gewissen Werthaftigkeit aufgeladen wird und so wieder in eine spezifische Wertökonomie (jene des Kunstmarkts) zurückfindet.⁴¹ Dieses Paradoxon wird von einem weiteren Paradoxon überlagert: Das wachsende Müllmeer auf der Bühne, das auf den Verschleißkult der kapitalistischen Gesellschaft verweist, ruft weder Ekel noch Abscheu hervor. Im Gegenteil, das bunte Mülltableau ist steril, es stinkt nicht und ist ästhetisch durchaus ansprechend. Die leeren Plastikflaschen glänzen und glitzern im Scheinwerferlicht.⁴² Der Anblick des perfekt gereinigten Mülls ruft eher Assoziationen hervor, die mit den hygienischen Obsessionen der westlichen Gesellschaft im 21. Jahrhundert zusammenhängen. Die Bühne sieht wie ein wohlgeordneter Entsorgungsplatz aus, der das

41 Dieses Paradoxon kommt in folgender Textpassage zum Ausdruck, die Vanhee in *Oblivion* spricht: »This work you are being part of right now would never have been there without Linda, who was archiving all material and digital trash that now no longer can be called trash [...].«

42 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017: »[...] especially plastic packages are fantastic performers. They are now for almost three years in my waste and they are still sturdy and shiny and they have their colours. So I always think of them as the most virtuous performers.«

Resultat einer gründlichen Säuberung darstellt, während anderswo Prozesse des Zerfalls und der Fäulnis stattfinden.⁴³

Die sterilen Abfälle haben ihr *Waren-Dasein* hinter sich gelassen, denn dieses zeichnet sich Lepecki zufolge vor allem durch *die ontologische Reduzierung auf ihre Nutzfunktion* aus. Auch für Kennedy besteht die Differenz zwischen Ding und Ware darin, dass das Ding, dessen Signifikanz kontextuell verankert ist, irreduzibel auf *eine* Bedeutung oder Funktion ist. Die Ware hingegen zeichnet sich durch eine einzige Funktion aus, die als Selbstzweck und losgelöst von dem Geflecht aus sozialen und physischen Relationen erscheint.⁴⁴ Erst nach ihrer Entsorgung werden Waren, so behauptet Lepecki, wieder zu (für den Kapitalismus wertlosen) Dingen und würden dadurch ihre endlose Potenzialität zurückerlangen:

Under its [the life of the commodity's] domain, humans and things find their concrete openness for endless potentiality crushed or substantially diminished. Even if the commodity is a material object, its power is to make sure that things are not left in peace. The incorporeal transformation of a thing into a commodity corresponds to its entrapment within one single destiny: becoming a utilitarian object attached to an economy of excess, linked to a spectacular mode of appearing, firmly demanding »proper use«, bound to capital, and aimed eventually at the trashbin, preferably within less than six months, when it will become again a mere thing, i.e., valueless matter for capital. So perhaps, the counter-force of objects lies precisely in merely being a thing.⁴⁵

In diesem Zitat kommt der Wunsch zum Ausdruck, dass Abfälle als die ultimativen Abtrünnigen der kapitalistischen Wertschöpfungsökonomie betrachtet werden könnten, der zu Beginn des dritten Jahrtausends scheinbar nichts und niemand mehr entkommt. Als nutzlose, wertlose und damit aus neoliberalen Verwertungslogiken verbannte Dinge hätten Abfälle sich vom

43 Vgl. Sławek, Tadeusz: »The Vase and Broken Pieces. Productivity and the Margin of Waste«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 9-29, hier S. 24.

44 Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 122.

45 Lepecki, André: »Variations on Things and Performance«, in: *The Swedish Dance History*, 2010, S. 64. (Das Buch erschien ohne einen Verlag und wurde ohne ein Redaktionsteam herausgegeben. Für genauere Informationen über die Publikation vgl.: <https://theswedishdancehistory.wordpress.com/about/>. Zugriff am 20.12.2019.)

Waren-Dasein und von der dazugehörigen Ideologie des Exzesses sowie vom teleologischen Akt der Konsumption befreit und könnten somit wieder Dinge sein. Interessant ist, dass Lepecki die Reduktion von Dingen auf ihre Warenhaftigkeit und damit auf ihren Nutzen bzw. ihre Konsumtionsfunktion für mitverantwortlich dafür hält, dass auch die Potenzialität der Menschen, welche sich stets im Verhältnis zu diesen Waren definieren, minimiert wird. Da der Transport, die Lagerung und das Recycling von Abfällen im 21. Jahrhundert allerdings lukrative Geschäftszweige darstellen und zunehmend von privaten Unternehmen bewerkstelligt werden, existiert selbst der Müll bzw. jener Bereich des Dinglichen, den Lepecki darin erkennt, nicht abseits der Ideologie der Wertschöpfung. Im System der Verschwendung ist selbst der Müll zu einem Investment geworden⁴⁶ und dennoch behauptet Ślawek:

At the dump, among spoilage, we can find a possibility of the outside of the system which supposedly has incorporated everything including these forces which were to subvert it. If there is an outside to capitalism, it is located in a litter bin [...].⁴⁷

Abfälle sind Monumente des Nutzlosen und als solche Opponenten einer Kultur der maximalen und unaufhörlichen Produktivität:

If the wasteful dissolves everything except the momentarily useful, useful with a short life span, waste remains faithful to what is supposed utterly and ultimately useless but what hides in it unexpected and extravagant uses. [...] Waste works its secret ways underneath our culture of the monumentalism of productivity in the same way as the uncanny lurks in the subterranean corridors of E. A. Poes's edifices.⁴⁸

Nationen, die vermeiden möchten, dass große Flächen ihres Landes zu Mülldeponien werden, exportieren ihren Müll in andere Länder. Ein großer Anteil des Mülls europäischer Länder wird etwa in Rumänien auf (zum Teil illegalen) Deponien gelagert, wo Roma und Tagelöhner, die von der Stadtverwaltung minimal vergütet werden, die Abfälle sortieren. Der getrennte Müll wird dann von der Stadt wiederum an Recyclingfirmen verkauft. Bis zum Jahr 2018 war

46 Vgl. Ślawek, Tadeusz: »The Vase and Broken Pieces. Productivity and the Margin of Waste«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 9-29, hier S. 27.

47 Ebd., S. 25.

48 Ebd., S. 28.

China der größte Abnehmer von Altkunststoff aus europäischen Ländern. Die Volksrepublik China kaufte und importierte im Jahr 2016 insgesamt 7,3 Millionen Tonnen Müll aus diversen Ländern der Welt, um sie in China wiederzuverwerten – unter anderem mehr als die Hälfte des gesamten in Deutschland produzierten Kunststoffmülls.⁴⁹ Erst 2018 verhängte China einen Importstopp für Plastikmüll (und 24 weitere Sorten von Müll) aus dem Ausland. Amanda Boetzkes schreibt:

Waste discloses the deprivation of life and it stands as plenitude, particularly in its technological complexity, as in the case of new material agents like plastics. It generates undulating borders of thought as it exceeds the economy and then returns to it as resource.⁵⁰

Der Handel mit Abfällen stellt keineswegs ein neues Phänomen dar. Im 19. Jahrhundert zogen ambulante Händler vor allem in ländlichen Gebieten von Haus zu Haus, um Stoffreste und Lumpen zu sammeln, welche als das bedeutendste wiederverwertbare Material aus Haushalten des 19. Jahrhunderts galten. Zum Tausch boten sie Dosen oder sonstigen Hausrat an. Die Lumpen, die zu dieser Zeit zur Erzeugung von Papier notwendig waren, verkauften sie Kleinhändlern in den Städten, die sie wiederum den Papierfabriken zum Kauf anboten.⁵¹ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und mit dem Aufkommen der industriellen Massenproduktion fand das Sammeln und Weiterverkaufen von Abfallprodukten durch Krämer und fahrende Händler ein Ende. *Unter Handel verstand man fortan keine bilaterale Angelegenheit mehr, sondern ausschließlich den Transfer der Waren von Produzent*innen zu Konsument*innen und nicht umgekehrt:* »For the first time in human history, disposal became separated from production, consumption, and use«⁵², schreibt die Anthropologin Susan Strasser. Vor der Industrialisierung war der Umgang mit Abfällen von Strategien und Bräuchen der Wiederverwertung bestimmt: Essensabfälle wurden wieder verkocht oder an Tiere verfüttert, unbrauchbare Dinge gab man anderen Personen, zerbrochene Gegenstände wurden repariert oder die Teile verkauft,

49 Bauchmüller, Michael/Giesen, Christoph: »China hat genug von Europas Müll«, *Süddeutsche Zeitung*, 3.1.2018, <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/abfallwirtschaft-china-hat-genug-von-europas-muell-1.3811255>. Zugriff am 27. März 2018.

50 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 131.

51 Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 69-86.

52 Ebd., S. 108-109.

wenn sie nicht als Brennstoff verwendet werden konnten. Nach 1900 wurden in Haushaltsratgebern zwar nach wie vor Tipps gegeben, wie man Dinge wiederverwerten oder wiederverwenden könnte, allerdings dominierten Ratschläge, die einen Umgang mit Abfällen im Sinne maximaler Hygiene und eines rationalen Müllmanagements gewährleisten sollten.⁵³

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Müll, der – vor allem in urbanen Räumen – nun primär als Gesundheitsproblem wahrgenommen wurde, zu einer städtischen Angelegenheit erklärt, was zur Folge hatte, dass Recycling und Abfallentsorgung rationalisiert und institutionalisiert wurden. Allerdings fiel zu dieser Zeit noch wenig Verpackungsmüll an. Die Einrichtung einer kommunalen Müllsammlung ermutigte die Menschen der Mittelklasse, mehr wegzuworfen.⁵⁴ Mit der Zunahme des Mülls wurde es notwendig, immer komplexere Systeme zu entwickeln, um den Müll zu transportieren, zu lagern, zu verbrennen oder wiederzuverwerten. Strasser betont, dass im 20. Jahrhundert zunehmend der Eindruck vorherrschte, Müll wäre ein technisches Problem, dem sich Expert*innen widmen müssten.⁵⁵

6.5 Geplante Obsoleszenz: Eine Erfindung des Kapitalismus

Oblivion wirft auch die Frage auf, wie etwas, das für ein bestimmtes Subjekt wertvoll war, nach einem kurzen Moment der Konsumption wieder weggeworfen werden kann. Tatsächlich handelt es sich dabei nicht nur um eine

53 Vgl. ebd., S. 112.

54 Vgl. ebd., S. 140.

55 In den USA und Kanada wurde von 1870 bis 1930 ein Großteil des Mülls in Müllverbrennungsanlagen verbrannt oder in Flüsse bzw. in das Meer gekippt. Ab 1930 wurde die Mülldeponie zum führenden Modell für den Rest des 20. Jahrhunderts. Sie galt als britische Innovation und erforderte keine Mülltrennung. Mit der Einrichtung von Mülldeponien konnte das Verschwinden des Mülls sichergestellt werden, denn im Vergleich zu früheren Entsorgungsplätzen wurden die Abfälle auf Mülldeponien täglich mit einer Schicht Schmutz bedeckt. Um 1970 setzten sich Umweltschützer*innen vehement für eine penible Mülltrennung ein. Diese war zwar auch vor 1970 erwünscht – jedoch wurde bis dahin betont, dass das Trennen des Mülls zum Schutz der Stadtumwelt und nicht zum Schutze des Planeten wichtig wäre. Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 38 und S. 101, und Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 135-136.

spontane, individuelle Entscheidung, sondern mitunter auch um ein wirtschaftliches Kalkül, das zu den Grundpfeilern des Kapitalismus zählt: *geplante Obsoleszenz*. Seit dem Abstieg Henry Fords in den 1920er Jahren wurde dieses Phänomen – ein von der Industrie eingebautes Verfallsdatum des Produkts – breit diskutiert. Der Begriff »geplante Obsoleszenz« wurde allerdings erst später verwendet. Strasser nimmt an, dass er sich in den 1950er Jahren durchsetzte. (Sie beruft sich auf das Wirtschaftsmagazin *Business Week*, in dem 1955 die Expansion der *geplanten Obsoleszenz* von der Autoindustrie auf alle Konsumartikel beschrieben wurde.⁵⁶) Die Moderne war auch jenes Zeitalter, in der ein Großteil der Menschen im Westen davon ausging, dass das Wegwerfen von Dingen nicht nur in Ordnung war, sondern einen positiven Effekt auf die Lebensqualität (vor allem im Hinblick auf Hygiene und Komfort) hatte. Die Tradition der Bastelei und des Wiederverwertens ablösend, die zu einem Merkmal der Armen wurde, zeichnete die Moderne sich durch ein neues Verhältnis zur materiellen Welt aus, das vor allem durch drei Neuerungen gekennzeichnet war: Es wurden Produkte zur einmaligen Nutzung hergestellt, die Müllsammlung wurde zu einer kommunalen Aufgabe und neue Produkte wurden mit Wohlergehen und Prosperität assoziiert. Im Kontext der Industrialisierung und der dadurch möglichen kommerziellen Massenproduktion mit dem damit verbundenen Phänomen eines permanenten Konsumexzesses lag der Fokus auf einer effizienten Gestaltung des Arbeitsablaufs – in der Fabrik und im Unternehmen genauso wie im Haushalt. Man war bestrebt, nicht nur einen verschwenderischen Umgang mit Materialien zu vermeiden, sondern auch Zeit (und überflüssige Bewegungen) zu sparen. 1927 erschien das von Lillian Moller Gilbreth verfasste Buch *The Home-Maker and Her Job*⁵⁷, in dem sie schrieb: »This book applies to the home the methods of eliminating waste that have been successful in industry.«⁵⁸ In diesem Buch wendete sie die Zeit- und Bewegungsstudien, die sie und ihren Mann Frank Bunker

56 Ebd., S. 274–275. Man unterscheidet zwischen der *Obsoleszenz der Qualität*, einer Art geplanten Produktversagens, und der *Obsoleszenz des Stils* (ein neues Produkt erscheint aufgrund eines modifizierten Designs begehrllicher als ältere Modelle). Die *Obsoleszenz der Funktion* kommt dann zum Tragen, wenn ein Produkt oder eine Technologie auf den Markt kommt, das/die bestimmte Funktionen besser gewährleisten kann als vergleichbare ältere Produkte.

57 Gilbreth, Lillian Moller: *The Homemaker and Her Job*, Wisconsin: D. Appleton and Company, 1928.

58 Lillian Moller Gilbreth zitiert in: Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 182.

Gilbreth zu Innovatoren in Sachen industrieller Effizienz gemacht hatten⁵⁹, auch auf den Haushalt an. Zugunsten von Effizienz und Komfort sollten im Haushalt Kraft und Zeit gespart werden. Moderne Produkte sollten die Frau von ihrer Verantwortung in Bezug auf die Verwaltung von Gegenständen und von Plagereien im Haushalt erlösen. Insofern bedeuteten moderne Produkte, die man kaufen und wegwerfen konnte, einen Zeitgewinn und Komfort im Sinne einer Freiheit von Arbeit. Die Verfügbarkeit einer größeren Anzahl von Produkten und die Entwicklung neuer Waren erhöhte sich mit dem durchschnittlichen Lebensstandard und allmählich wurde die Konsumtion als eine neue Art der Arbeit etabliert. So zeichnete die westliche Moderne auch der Glaube an eine Art göttliche Ökonomie aus, der mit dem Vertrauen in globale Effizienz und Zweckgerichtetheit verknüpft war.⁶⁰

Das Phänomen der *geplanten Obsoleszenz* kann am eindrücklichsten im Hinblick auf das Auto als dem wichtigsten Konsumobjekt des ausgehenden 20. Jahrhunderts erklärt werden. Kein anderes Ding war für die neue Kultur der Konsumtion dermaßen zentral wie das Auto und so wurde anhand des Autoverkaufs getestet, ob die Menschen in der Lage wären, das *Prinzip der Obsoleszenz* zu lernen:

For manufacturers of all kinds of products, the automobile was the ultimate test case for the principles of consumer marketing: if people could learn to discard cars that still worked, for reasons of style or new technologies, they could certainly come to think of anything else as disposable.⁶¹

Auch Glühbirnen zählen zu den ersten Objekten geplanter Obsoleszenz. Die 1881 von Thomas Edison hergestellte Glühbirne hatte eine erstaunlich lange Lebensdauer von ungefähr 1500 Stunden. Als Ökonomen im Kontext des Kapitalismus erkannten, dass es einen wirtschaftlichen Nachteil darstellte, wenn Dinge lange funktionierten, wurde 1924 das Phoebus-Kartell gegründet. Dieses Kartell, das sich den Weltmarkt der Glühbirnenproduktion aufteilen wollte, schätzte die durchschnittliche Haltbarkeit einer Glühbirne zu dieser

59 Vgl. Gilbreth, Frank Bunker: *Motion Study. A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*, Whitefish/Montana: Kessinger Publishing, 2008.

60 Vgl. Chromik-Krzykawska, Anna: »Reusing or Refusing? Waste in the Discourse of Wastelessness«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 111.

61 Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 192-193.

Zeit sogar auf 2500 Stunden. Das Kartell beschloss, die Funktionsdauer einer Glühbirne auf 1000 Stunden zu begrenzen und die Hersteller*innen in sämtlichen Ländern dazu zu verpflichten, Glühbirnen zu verkaufen, die nicht länger als 1000 Stunden halten würden. Daraufhin begannen Unternehmen zu erforschen, wie man Glühbirnen herstellen könnte, die nach 1000 Stunden kaputtgehen würden. Hersteller von Glühbirnen mit einer längeren Lebensdauer mussten mit Strafen rechnen.⁶² Ein weiteres Beispiel für den Versuch der Etablierung der geplanten Obsoleszenz ist die Behauptung des Immobilienmaklers Bernard London, dass die Rezession in den Vereinigten Staaten infolge des Börsencrashes durch die Festlegung einer maximalen Lebensdauer der Waren wieder in Gang gebracht werden könnte. In seinem Essay »Ending the Depression Through Planned Obsolescence« plädierte er für eine diesbezügliche Gesetzesänderung. Geplante Obsoleszenz wurde aber in der Form nie gesetzlich verankert.⁶³ Später erklärten US-amerikanische Wirtschaftswissenschaftler, die mangelnde Konsumtion sei die Ursache für die Große Depression (1929-1941):

To maintain prosperity we must keep the machines working, for when machines are functioning men can labour and earn wages. The good citizen does not repair the old; he buys anew. The shoes that crack are to be thrown away. Don't patch them. When the car gets crotchety, haul it to the town's dump. Give to the ashman's oblivion the leaky pot, the broken umbrella, the clock that does not tick.⁶⁴

Die Maxime der Etablierung schnellerer Konsumptions- und Entsorgungszyklen führte unter anderem auch zur Entstehung des industriellen Designs. Die Ansicht, dass das Ankurbeln der Industrien der einzige Garant für Wohlstand sei, kommt auch in den folgenden Worten des Werbespezialisten Earnest Elmo Calkins zum Ausdruck, der 1932 schrieb: »Does there seem to be

62 Vgl. *Kaufen für die Müllhalde*, ein preisgekrönter französisch-spanischer Dokumentarfilm der Regisseurin Cosima Dannoritzer. Dannoritzer, Cosima: *Kaufen für die Müllhalde* (Produktion: Joan Úbeda, Patrice Barrat, Kamera: Marc Martínez Sarrando), Frankreich/Spanien, Erscheinungsjahr: 2010.

63 In kommunistischen Ländern lehnte man *geplante Obsoleszenz* ab. Da die Produktion staatlicher Kontrolle und nicht dem freien Markt unterstand, ineffizient war und mit ständiger Ressourcenknappheit umgehen musste, machte *geplante Obsoleszenz* keinen Sinn.

64 Richardson Wright zit.n. Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 203.

a sad waste in the process? Not at all. Wearing things out does not produce prosperity, but buying things does. Thrift in the industrial society in which we now live consists of keeping all the factories busy.«⁶⁵ Diese Ideologie fand eine Umkehrung zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, als man ein eingeschränktes Konsumverhalten und das Wiederverwerten von Dingen plötzlich zu einer patriotischen Pflicht erklärte. Die Propaganda verkündete: »An old bucket will make three bayonets!«, und: »The aluminum in the washing machine will build 21 four-pound incendiary bombs!«, oder auch: »Hey look – one worn-out tire makes 8 gas masks!«⁶⁶

Im Jahr 2018 stellte Haushaltsmüll nur noch einen minimalen Anteil der gesamten Müllproduktion in den USA dar. Ein Großteil der Abfälle wurde von der Industrie und von militärischen Komplexen produziert. Der klassische Stadtmüll, der den Müll von Privathaushalten und kommerziellen Unternehmen umfasst, machte in den Vereinigten Staaten von Amerika nur noch zwei Prozent der gesamten Müllproduktion aus. Der Anteil des Abfalls, der in der Industrie bei der Produktion und Extraktion von Rohmaterial entsteht, belief sich in den USA auf ungefähr 95 Prozent.⁶⁷

6.6 Plastikkörper (Eine Plastikflasche ist nicht bloß eine Plastikflasche)

[A] plastic bottle is not just a plastic bottle. It's a prodigy of science, it's a network generator, it connects people and places, it's what comes out of a culture so absurd that it privatizes water. That bottle is all that.⁶⁸

Oblivion ist keine klassische Kritik der Ideologie des Warenfetischismus, denn es wird nicht versucht, den falschen Glauben an ästhetisch ansprechende Waren aufzudecken, um zu zeigen, dass die Menschen in einem Zustand der Verzauberung vergessen, dass diese Waren nichts anderes als Produkte sozialer Beziehungen und Arbeit darstellen. Die Performance verdeutlicht, dass die ausgebreiteten Abfälle als ehemalige Waren nicht nur eine Verdinglichung

65 Ebd., S. 205.

66 Ebd., S. 261.

67 Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 52.

68 Vanhee, Sarah in: »Sarah Vanhee Interview«, *Chronical Critical*, 10.8.2016, S. 3, www.sarahvanhee.com/PDF/gnozo_201603.pdf. Zugriff am 22. März 2018.

sozialer Produktionsverhältnisse, sondern auch die Überreste der Konsumtionsarbeit sowie eine Verdichtung geopolitischer Zusammenhänge darstellen.

Unter dem technokratischen Faschismus des Kapitals wechselte die Arbeit von der Produktion zum Konsum. Waren fungieren als Materialisierung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse, sowohl aus der Perspektive der Produktion (mit der Entfremdung als zentralem Erfahrungsmodus) als auch aus der Perspektive der anderen tagtäglichen Arbeit, die von der Lohnarbeit getrennt ist, nämlich dem Konsum [...].⁶⁹

In formaler Hinsicht fungieren Vanhees Abfälle, die sich zunächst in Kisten befinden, als Sample. Bei dem Inhalt eines jeden Kartons handelt es sich um ein Quantum Müll, das Rückschlüsse auf ein größeres Ganzes erlaubt. Daniel Blanga-Gubbay bestimmt die Ontologie des Samples folgendermaßen: »The sample is like the tip of an iceberg that floats above the surface of the visible, announcing the presence of a larger part beneath. It is not a fragment: it tells us about the whole it belongs to.«⁷⁰ Als unvollständiges Element einer größeren Sammlung weist das Sample, wie Blanga-Gubbay erklärt, in seinem gegenwärtigen Status nicht nur auf eine Vergangenheit, die nicht mehr ist, sondern auch auf eine Zukunft, die noch nicht ist.⁷¹

Das Material, das unter den in *Oblivion* aufgelegten Dingen vorherrscht, ist Plastik, jenes Material, das Strasser als *das* Material der Nachkriegszeit bezeichnet:

New materials, especially plastics of all kinds, became the basis for a relationship to the material world that required consumers to buy things rather than make them and to throw things out rather than fix them. Nobody made plastic at home, hardly anybody understood how it was made, and it usually could not be repaired.⁷²

69 Simon, Joshua: »Schulden, oder: die Materialität des ›Dividuums‹«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 40-43, hier S. 40.

70 Blanga-Gubbay, Daniel: »Sample!«, in: Sickie, Ula/Sosnowskat, Agnieszka (Hg.): *Ula Sickie. Wolne gesty/Free gestures*, Ausstellungskatalog (hg. vom Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art), Warschau: 2018.

71 Ebd.

72 Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 267.

Roland Barthes war in den 1950er Jahren deshalb von Plastik fasziniert, weil es für ihn die Idee der endlosen Umwandlung einer Substanz verkörperte.⁷³ Im Kontext seiner semiologischen Analyse der bürgerlichen Kultur hielt Barthes fest, dass die Faszination, die von Plastik ausgeht, vor allem auf das Fehlen eines Referenten/Ursprungs sowie auf dessen Wandelbarkeit zurückzuführen ist. Heute werden mit absoluter Wandelbarkeit/Flexibilität vor allem die Eigenschaften assoziiert, die von postfordistischen Arbeiter*innen erwartet werden: Anpassungsfähigkeit, unendlich adaptierbare Fähigkeiten, Flexibilität und Selbst-Steuerung. »In this respect, brain plasticity acts as an in-built technology of self-regulation and performance management that enables the neo-liberal subject.«⁷⁴ Nun ist es undenkbar geworden, sich mit Plastik in kritischer Weise ausschließlich hinsichtlich seiner kulturellen Bedeutungen auseinanderzusetzen, denn es zeigt sich im Anthropozän, dass Plastik ein Material darstellt, das immer schon in seiner Zukünftigkeit existiert, durch sein Weiterbestehen nach allen Verwendungen – als Hyperobjekt, das zunehmend Platz einnimmt und vereinnahmt. »As contemporary art shows, this usability extends so far beyond human life or any life at all, that it stretches into a future in which there is no user of plastic to reanimate it. What remains is only its discard.«⁷⁵ Heute ist bekannt, dass es im Nordpazifik einen gigantischen Plastikmüllstrudel (*Great Pacific Garbage Patch*) gibt, der derzeit mindestens die doppelte Größe Deutschlands besitzt.⁷⁶ Plastik befindet sich in den Mägen zahlreicher Krebse, Fische und Vögel, welche Mikroplastik mit der Nahrung aufnehmen, und wurde sogar im menschlichen Körper nachgewiesen.⁷⁷ Es konnte gezeigt werden, dass der sogenannte Sandstrand von Hawaii 2015 zu 40 Prozent aus angeschwemmten Plastikpartikeln und Mikroplastikteilchen bestand.⁷⁸ Der vorherrschenden Narration des Neoliberalismus zufolge

73 Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (übersetzt von Helmut Scheffel), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 79.

74 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 205.

75 Ebd., S. 209.

76 Vgl. Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17-34, hier S. 28.

77 Vgl. Volkart, Yvonne: »Müll zu Gold? Über die schmutzige Materialität unserer Hightechkultur«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 26-31, hier S. 28.

78 Vgl. ebd., S. 28.

stellt Plastikmüll primär eine Frage des (zu optimierenden Recycling-)Managements dar. *Oblivion* endet signifikanterweise mit einem Textabschnitt, in dem Vanhee die Intimität von Plastik betont. Sie bezeichnet eine Plastikflasche als ihren Freund und erklärt daraufhin die Herstellung von Plastik. Ihre Ausführungen machen deutlich, dass die Plastikherstellung derzeit eines der wichtigsten Segmente des derzeitigen Petrokapitalismus darstellt. Als paradigmatisches Konglomerat aus Natur und Kultur besteht Kunststoff aus Erdöl und Erdöl ist ein Produkt langwieriger Umwandlungsprozesse organischer Stoffe. Ein Großteil des heute geförderten Erdöls ist aus zersetzten Algen und anderen abgestorbenen Meereskleinstlebewesen entstanden, die sich Millionen von Jahren am Meeresgrund befanden und so allmählich Sedimentschichten und Faulschlamm bildeten. Insofern untermauert die Fülle an Plastikartikeln auch die Vorrangstellung, die dem Öl als primärer Energiequelle attribuiert wird. »Plastic carries oil into daily life, appearing in almost all manufactured objects: commodities, cosmetics, technological, and medical products«⁷⁹, schreibt Amanda Boetzkes und stellt fest:

The conspicuous and increasing appearance of plastics in the contemporary art world since the 1960s joins it to the global oil industry, not simply at the level of a material causality but as one of many processes by which the oil industry reterritorializes planetary life. Ten percent of global oil consumption is committed to the petrochemicals that make plastic.⁸⁰

Doch für Boetzkes geht es im Hinblick auf künstlerische Auseinandersetzungen nicht um das, was wir in Bezug auf Plastik und seine Rolle hinsichtlich der globalen Erwärmung ohnehin bereits wissen, sondern vielmehr darum, wie wir in und durch Plastik als menschliche Vorbedingung leben, wie Plastik als ethische Disposition und als ästhetische Vorprägung begriffen werden kann.⁸¹

Der Plastikbecher, dessen primäre Funktion darin besteht, Zeit für die Konsument*innen zu sparen, wird für einen einzigen kurzen Moment der Konsumtion produziert. Da wir weder wissen, wie Plastik hergestellt wird, noch was mit einem Plastikbecher geschieht, nachdem er im Abfalleimer gelandet ist, da wir also weder die Vorgeschichte des Dings noch sein Nachleben

79 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 185.

80 Ebd., S. 184.

81 Vgl. ebd., S. 214.

kennen, ist das Wegwerfprodukt, so die These Kennedys, zu einer Abstraktion für den Menschen geworden. Kennedy glaubt, dass ein Zusammenhang zwischen der Gleichgültigkeit der Konsument*innen im Hinblick auf die Materialität kurz verwendeter Wegwerfprodukte und einer generellen Vernachlässigung der menschlichen, endlichen, bedürftigen und stets auf andere angewiesenen Körperlichkeit besteht, die er in der westlichen Gesellschaft beobachtet. Er behauptet, dass das Wegwerfen von Produkten fast unmittelbar nach ihrem Erwerb generell für *die Negation von Körperlichkeit* steht.⁸² In diesem Sinne kann das Zelebrieren der Abfälle in *Oblivion* als ein *Akt der Wiederbindung mit und der Affirmation von Körperlichkeit* verstanden werden. Pointiert und zugleich poetisch bringt Kennedy zum Ausdruck, inwiefern jedes Produkt eine Verdichtung globalisierter Transportnetzwerke und Produktionsverfahren darstellt:

Every time we eat we consume not only the entire transportation network, but also the whole interconnected industrial web of production that created and maintains the former. When we discard a banana peel, for example, we throw away with it the tires, asphalt, spark plugs, workboots, fuels, pipelines, paper invoices, boxes, computer chips, television screens, newspaper flyers, and all the other countless objects required to produce, deliver, and market the commodity. The global effluent of each instance of consumption is the excrement of the technologically externalized body.⁸³

In den USA angebotene Lebensmittel (bzw. ihre Zutaten und ihre Verpackung) haben im Durchschnitt 2000 Kilometer zurückgelegt, bevor sie auf dem Regal eines Supermarkts landen.⁸⁴ Die einer Plastikflasche inhärente Geschichtlichkeit sowie den korporativen Modus Operandi im globalisierten Supply-Chain-Kapitalismus nachzeichnend, spricht Vanhee gegen Ende der Performance folgenden Text über eine Plastikflasche:

My world traveller,
You were travelling in a tanker
from the depths of the Atlantic Ocean
at the coasts of Nigeria,

82 Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 122, S. 138 und S. 155.

83 Ebd., S. 52.

84 Vgl. ebd., S. 52.

via pipelines, trucks and trains
all the way to a huge factory in New Delhi, India,
via the Arabian Sea,
the Red Sea,
the Mediterranean Sea,
close to Albania,
arriving by ship in Brindisi,
following the large roads and then the smaller streets
to Parma,
leaving Italy again,
taking the highways of the European mainland
via the storage spaces in Antwerp
to the shop in Brussels
where I found you.

From there I took you to Lancaster, to Berlin, to Salzburg, to Paris, to Frankfurt,
to Gothenburg, to Groningen, to Brussels, to Ghent.

After our tour you will start travelling again – you don't know yet where.
Maybe all the way to China where a beautiful little girl will pick you up with her
slender little fingers, and sell you to the factory for a cent.
But you might also stay in Europe to work on your transformation.
Or maybe you go to the Pacific again, to surf the waves.
You've been through so many minds and hands, no matter what race, class, age
or level of education.
You're part of my power house,
my energy field,
my spontaneous diet.
You marvel of science.
You're the prodigy of networking.
You're my hope for the future [...].
We are made by you, to be destroyed by you. You are the makers of
destruction.⁸⁵

Amanda Boetzkes schreibt in Bezug auf Plastik: »[I]t is an unprecedented and
particular form of waste that is no waste at all, but rather an all-encompassing

85 Zitat aus der Performance *Oblivion*.

process of the world's autodestruction through its economy of self-expenditure.«⁸⁶ Es ist wichtig, dass Müll als eine systemische Eigenschaft verstanden wird, denn – wie Jason Moore es mit seinem Begriff »Capitalocene« verdeutlicht hat – ist die Klimakrise aufgrund der anthropogenen ökologischen Veränderungen nicht auf eine Eigenschaft der menschlichen Spezies zurückzuführen, sondern vielmehr auf ein historisch gewachsenes, kapitalistisches System und seine Privilegierung fossiler Brennstoffe.⁸⁷ In *Oblivion* stellt Plastik weder eine moralisch verwerfliche Substanz noch einen Beweis für die Fähigkeiten der Technologie dar. Die Plastikflasche, die Vanhee in *Oblivion* als ihren Freund bezeichnet, ist sowohl ein ökonomischer Aktant, ein Artefakt der Energiewirtschaft, eine paradigmatische Substanz, in der das Natürliche und das Synthetische verschränkt sind, ein kultureller Agent, der das kapitalistische Subjekt bzw. seine Subjektivierung mitgestaltet, sowie Müll.

86 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 185.

87 Moore, Jason (Hg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM Press, 2016.

Schlusswort. Die Spuren einer mehr als menschlichen Geschichte

»The winds of the anthropocene carry ghosts – the vestiges and signs of past ways of life still charged in the present. [...] Our ghosts are the traces of more-than-human histories through which ecologies are made and unmade.«¹

Ich habe ich mich in diesem Buch mit vier choreografischen Arbeiten auseinandergesetzt, in denen das Beziehungsgeflecht des menschlichen Körpers mit einer mehr als menschlichen Welt thematisiert wird und in denen Nicht-Menschen (hier konkret Dinge) nicht als die Grenzen des Menschen transzendierende oder als im Dienste seiner Optimierung oder seines Enhancements stehende von Bedeutung sind (das wäre das Forschungsgebiet des Transhumanismus.) Anstatt mit der Anwendung von neuen und zukünftigen Technologien zu experimentieren, befassen die Künstler*innen sich in diesen Performances mit alten, gebrauchten, aus der Mode geratenen, verworfenen oder übriggebliebenen Dingen – mit Trash, Abfällen und Rückständen, Hybriden aus Materie und Bedeutung, organischen und anorganischen Materialien, mit den Aktanten einer anderen Zeit. Während der Transhumanismus an einem modernen Zeitverständnis festhält, das die Zukunft mit Fortschritt (einer kontinuierlichen Vollendung des Menschen) assoziiert und die Gegenwart mit einem Imperativ des Vorankommens verknüpft, stellt das Zurückholen benutzter, kaputter Alltagsgegenstände, weggeworfener Dinge und in Herstellungsprozessen entstandener Rückstände in

1 Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (Hg.): »Introduction: Bodies Tumbled into Bodies«, in: *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts of the Anthropocene*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017, S. 1-12, hier S. 1.

den diskutierten Performances einen dem modernistischen Zeitverständnis und dem kapitalistischen Modus Operandi entgegengesetzten Umgang mit Zeitlich-/Endlichkeit und Materialität dar. Im Alltag projizieren wir dem vorherrschenden Produktivitätsethos gemäß häufig Fortschritte und Erträge in die Zukunft und verbringen so mehr und mehr Zeit damit, zukünftige Möglichkeiten und Risiken zu antizipieren, zu kalkulieren und zu verwalten. Körper werden dabei zunehmend zu Verkörperungen einer rastlosen Zukunft sowie spekulativer Investitionen und Beteiligungen. Können experimentelle Choreografien die Logik des Investierens in die Zukunft und damit das Modell der Tauschökonomie unterbrechen und eine diskontinuierliche oder ökologische Temporalität vorschlagen? Ein Hinterfragen der Produktivitäts- und Servicelogik bedeutet auch eine Revision der Vorstellung, die Naturkultur stelle eine Ressource für menschliche Konsument*innen dar. Die Gegenwart ist mit nicht-menschlichen Körpern einer anderen Zeit verwoben und wird zugleich von der Imagination einer Zukunft des Fortschreitens heimgesucht, die das Vergangene entwertet: »Our era of human destruction has trained our eyes only on the immediate promises of power and profits. This refusal of the past, and even the present, will condemn us to continue fouling our own nests.«² Kann ein anthropozentrischer Zeitpfeil mit künstlerischen Mitteln umgelenkt oder mit Kurven versehen werden? Indem sie sich mit einer emergenten Gegenwart befassen, fokussieren die Choreograf*innen und Performer*innen in den besprochenen Arbeiten auf Dinge der unmittelbaren Vergangenheit, anhand derer sich postkoloniale Arbeitsteilungen und ökonomische sowie ökologische Entwicklungen nachvollziehen lassen und welche die Grundlage einer zukünftigen Episteme bilden: nach dem Ende der Natur – politische Ökologie? Die Künstler*innen wenden sich den Überbleibseln einer vergangenen Zeit – hier industriell fabrizierten Gegenständen – zu, während sie sich in eine instabile Zukunft bewegen. In den Resten der Geschichte erkennen sie nicht tote Trümmer, sondern widerständige Aktanten, die das Leben der Künstler*innen überdauern werden und so auch irgendwie ein Stück Zukunft darstellen. Die Performances betonen die materielle Lebendigkeit von Dingen, die sich nicht in das Raster der ökonomischen Profitabilität einfügen lassen, und weisen darauf hin, dass Abfälle das intime Gewebe unseres Lebensraumes darstellen. Die gegenseitige Durchdringung von Rückständen und menschlichen Körpern ist die ökologische Kondition.

2 Ebd., S. 2

Mir ging es in der Auseinandersetzung mit den experimentellen Choreografien von Clément Layes (*Things that surround us*), Kate McIntosh (*Worktable*), Unknown Fields Division (*Rare Earthenware*) und Sarah Vanhee (*Oblivion*) nicht um eine melancholische Reflexion der Bruchstücke der Vergangenheit, sondern um die Darstellung einer ökologischen Dimension, die sich angesichts der in den künstlerischen Arbeiten thematisierten und in diese involvierten nicht-menschlichen Körper in der Gegenwart abzeichnet, sowie um ein Sichtbarmachen der Verschränkung von Menschen und Nicht-Menschen sowie von Vergangenheit und Zukunft in einer dicken Gegenwart, welche die Inkubationszeit der Zukunft darstellt.³ Ich habe versucht, Dinge (und die Intra-Aktionen, in die sie verstrickt sind) in zeitgenössischen Choreografien aus einer theoretischen, künstlerischen und spekulativen Perspektive nicht primär als Werkzeuge oder Erweiterungen des menschlichen Körpers zu denken, sondern deren Vor- bzw. Herstellungsgeschichte sowie signifikante Abhängigkeiten und Verstrickungen nachzuzeichnen. Spekulation meint hier nicht das Projizieren oder Investieren in die Zukunft – in der Hoffnung auf möglichst große Fortschritte und Profite –, sondern das Kultivieren der Imagination von unterschiedlichen Beziehungs-, Bewegungs- und Handlungsformen; Spekulation ist dann als ein Insistieren auf die Möglichkeit anderer Verhältnisse und anderer Welten zu verstehen und damit gerade *nicht* als transzendentaler Gedankenflug über materielle Aktanten hinweg, sondern als involvierte Intervention. Wie María Puig de la Bellacasa es so berührend beschrieben hat, erfordert das Leben in einer äußerst prekären, mehr als menschlichen Welt, die im 21. Jahrhundert mehr denn je von menschlicher (Für-)Sorge abhängig ist, das Kultivieren einer spekulativen, ethischen Imagination, »re-thinking a naturalcultural politics of care in times that are deeply anti-ecological and in many ways anticollective«⁴.

Ich habe gezeigt, dass die nicht-menschlichen Körper (Dinge, Rückstände, Hyperobjekte) in den vier besprochenen posthumanistischen Choreografien, die nach 2008 entstanden sind, nicht mehr primär als semiotische Elemente innerhalb eines nonverbalen (kulturellen) Verweiszusammenhangs fungieren, sondern als widerständige, eigensinnige, gefährliche und

3 Vgl. Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019.

4 Puig de la Bellacasa, María: *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017, S. 165.

teilweise unberechenbare Aktanten inszeniert werden, welche Verfügbarkeitsphantasmen aushöhlen. Von choreografischen Auseinandersetzungen mit den Wechselbeziehungen zwischen menschlichen Körpern bzw. Bewegungen und Alltagsgegenständen bin ich übergegangen zu künstlerischen Thematisierungen von Hyperobjekten, die im Latour'schen Sinne wichtige Angelegenheiten und Grund zur Sorge darstellen. Im Anschluss an Bellacasa halte ich (noch zu entwickelnde) Formen der ökologischen (Für-)Sorge (und nicht nur des Interesses) im Hinblick auf das Persönlich-Kollektive in verflochtenen Ökologien für äußerst wichtig in einer Kultur, in der vor allem Autonomie und Eigenversorgung wertgeschätzt werden: »[L]iving in nature-cultures requires a perspective on the personalcollective that, without neglecting human individual bodies, doesn't start *from* these bodies but from awareness of their more than human interdependency.«⁵ Wir müssen uns neuen Herausforderungen und Verantwortlichkeiten stellen und brauchen daher eine Loslösung dessen, was als ethisch betrachtet wird, von exklusiv intersubjektiven Beziehungen und eine Ausweitung dieses Begriffs auf multiple Beziehungen – auch zwischen Menschen und nicht-menschlichen Körpern. Einer solchen posthumanistischen, körperlichen Ethik ginge es, wie Bellacasa es beschreibt, um ein Hinterfragen der Fixierung der Biopolitik auf die Erhaltung des menschlichen Lebens sowie der Ansicht, dass es sich dabei primär um eine biomedizinische Angelegenheit handle.⁶ Das würde bedeuten, dass ethisches Engagement innerhalb der Biopolitik nicht nur mit Fürsorglichkeit und Pflege in Bezug auf die Erhaltung des eigenen individuellen Körpers/Selbst sowie desjenigen nahestehender Personen (Familie, Verwandte, enge Freunde) identifiziert würde, sondern darüber hinaus ein Bewusstsein dafür schärfen müsste, dass menschliches (Über-)Leben und Wohlergehen nicht von nicht-menschlichen Körpern unabhängig ist. Dies gilt es zu betonen, da die neoliberale Rationalität aus der Sorge um sich/Selbstsorge (Foucault) eine hochproblematische, individualisierte, biopolitische (Leistungs-)Moral gemacht hat.

[...] a bodily ethics in biopolitics is not only about more awareness of how politics increasingly shapes the biological, corporeal, dimension of »our« ex-

5 Ebd., S. 167.

6 Vgl. ebd., S. 130.

istence, but about how to better cultivate our belonging to bios as a form of living community that goes beyond »our« existence.⁷

Es stellt sich dann auch die Frage, wie Ethik von moralischen Geboten losgelöst werden kann und ob eine Hinwendung zu ethischem Engagement zu einer weiteren Depolitisierung des kollektiven Lebens im Neoliberalismus führen würde oder gerade die Bedingung für dessen Überwindung darstellt. Das Entkoppeln der Ethik von der menschlichen Intentionalität und die Ausweitung derselben auf nicht-menschliche Entitäten, wie Barad sie vorgenommen hat, führt zu einer extremen Beliebigkeit des Ethikbegriffs. Diesbezüglich stimme ich Katharina Hoppe und Thomas Lemke zu, wenn sie Barad vorwerfen, sie habe das Politische auf das Ethische reduziert.⁸

Hinsichtlich der erwähnten Künstler*innen der nach 2008 erarbeiteten Choreografien ist auffallend, dass sie sich nicht als Kritiker*innen positionieren, sondern die eigene Involviertheit in problematische und/oder lustvolle Verstrickungen hervorheben. Weder der Agentielle Realismus noch die analysierten künstlerischen Arbeiten sind kritisch, wenn man Kritik als eine Haltung der Opposition, als ein Ablehnen des Status quo oder als ein Aufzeigen problematischer Phänomene von einem distanzierten Standpunkt aus definiert. Der Fokus auf die eigene Verwobenheit mit dem Werden der Welt und auf das Verwickelt-Sein in problematische Wirtschaftssysteme und Ökologien verunmöglicht es den Künstler*innen, mit kritischen Methoden wie der Verweigerung, der Negation, des Zuwiderhandelns oder der Ablehnung zu experimentieren.⁹ Anstatt den »Hammer der Kritik« (Latour) anzuwenden oder moralische Botschaften zu vermitteln, stellen die Künstler*innen konstruierte Welten und Situationen, Intra-Aktionen und Hybridkörper her, die sie beeinflussen, mit denen sie selbst verwoben sind und die sich dennoch ein Stück weit ihrer Kontrolle entziehen. Wichtiger als die Kritik von

7 Ebd., S. 167.

8 Vgl. Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas: »Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad«, in: *Soziale Welt* 66 (3), 2015, S. 261-280.

9 Zum Potenzial affirmativer, choreografischer Ansätze vgl. Ruhsam, Martina: »Krisen der Kritik und die Chance der Affirmation. Über die Bejahung von Instabilitätserfahrungen in Kunst und Theorie«, in: Ebert, Olivia/Holling, Eva/Müller-Schöll, Nikolaus/Schulte, Philipp/Siebert, Bernhard/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Entunterwerfung*, Bd. 113, Bielefeld: transcript, 2018, S. 533-543.

Machtverhältnissen scheint in diesen eher affirmativen oder selbst-explorativen künstlerischen Arbeiten das (Wieder-)Herstellen von Beziehungen mit (nicht-menschlichen) Körpern zu sein, denen kein oder kaum ein ökonomischer Wert (mehr) attestiert wird. In einer Reflexion dieser Arbeiten muss meiner Meinung nach betont werden, dass es unmöglich ist, ökologische, politische und ökonomische Probleme getrennt voneinander und vor allem aus der Distanz zu betrachten. Timothy Morton hat diesen Standpunkt in folgendem Statement zugespitzt so formuliert: »The ecological thought must imagine economic change, otherwise it's just another piece on the game board of capitalist ideology.«¹⁰ Widerständigkeit wäre dann in diesen künstlerischen Arbeiten weniger in einer ablehnenden Haltung der Choreograf*innen und Performer*innen als in der gemeinsamen (aber nicht unbedingt konsensuellen) Herstellung von Beziehungen und Berührungen mit ökonomisch relativ wertlosen Dingen und Körpern auszumachen. Diese Widerständigkeit kann auch als das Kreieren von Situationen der Emergenz beschrieben werden, welche letztlich nicht vollkommen kalkulierbare und kooptierbare Bewegungen ermöglichen. Vielleicht ist allein das Schaffen von Räumen und Situationen der Emergenz, in denen Unkalkulierbares möglich ist, Momente des Unverfügbaren geschaffen werden und eine nicht-objektivierende Haltung eingenommen wird, im Kontext der gegenwärtigen neoliberalen Rationalität bereits eine eminent politische Aufgabe (wobei hervorzuheben ist, dass diese Situationen der Emergenz Räumen der subjektiven Freiheit entgegengesetzt sind, sie entstehen gerade durch das Festlegen von Parametern und das Herstellen von Beziehungen, welche eine spontane Selbstverwirklichung des Subjekts verunmöglichen.) Auch das Hervorheben gegenseitiger Abhängigkeiten und Verstrickungen von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern in einer Welt, die Autonomie und Selbstversorgung priorisiert und Nicht-Menschen als Ressourcen ausbeutet, halte ich für ein eminent politisches Projekt, das Naturbeherrschungsnarrative aufbricht.¹¹ »Ecology isn't about ›resources‹, infinite or not. ›Resources‹ is one of those ideas of some-

10 Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2010, S. 19.

11 Vgl. Hoppe, Katharina: »Eine neue Ontologie des Materiellen? Probleme und Perspektiven neomaterialistischer Feminismen«, in: Löw, Christine; Volk, Katharina; Leich, Imke; Meisterhaus, Nadja (Hg.): *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, Leverkusen: Barbara Budrich, 2017, S. 35-50, hier: S. 40.

thing over ›yonder‹ that the ecological thought deletes. Nor is there a counterfantasy of superabundance: this is defunct early capitalist language.«¹²

Der Agentielle Realismus hat zahlreiche Argumente für die Unmöglichkeit dargelegt, Handlungsmacht ausschließlich dem Menschen zuzuschreiben, und mir ein begriffliches Instrumentarium bereitgestellt, mit dem ich die Verschränkungen der Praktiken und Bewegungen menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten in den Blick nehmen und vielleicht sogar eine ethische Dimension der Verwicklungen herausarbeiten konnte. Was die politische Relevanz meiner Analysen betrifft, kann allenfalls spekulativ im Hinblick auf gegenwärtige und zukünftige ökologische Krisen erhofft werden, dass eine dermaßen auf Relationen und Intra-Aktionen sensibilisierte Wahrnehmung zu ökologisch nachhaltigeren Lebens- und Arbeitsweisen beitragen könnte und insofern im Kontext aktueller Debatten, welche beweisen, dass eine Ökologie ohne Natur ein sehr politisches Themenfeld darstellt, in Bezug auf die Entwicklung alternativer Inszenierungsformen und künstlerischer Praktiken hilfreich sein könnte. Einer solchen spekulativen Perspektive entsprechend kann man sogar die Frage stellen, ob ein verändertes ökologisches Bewusstsein und eine Ethik der Verwicklungen Kapitalismuskritik mit anderen – nämlich affirmativen – Mitteln üben können.

Karen Barad ist es mit dem Konzept der Intra-Aktion gelungen, »Vorstellungen von Ontologie als essenziell gegeben und damit als eine Art Schicksal«¹³ zu dekonstruieren und als einen »Effekt der Intra-Aktionen von Menschen und nicht-menschlichen (organischen, technischen, diskursiven und textuellen) Entitäten«¹⁴ neuzuverhandeln, wodurch Ontologie, wie Josef Barla es formuliert, als umkämpftes Terrain in seiner politischen Dimension sichtbar wird.¹⁵ Im Agentiellen Realismus haben (menschliche wie nicht-menschliche) Körper stets auch das Potenzial, »nicht mitzuspielen und Prozessen sozialer Einschreibungen zu widerstehen«¹⁶. Dem kommt, wie Barla zeigt, vor allem auch im Kontext aktueller Diskussionen über die neoliberale Optimierung und Kommodifizierung von Körpern besondere Relevanz zu, denn

12 Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2010, S. 122.

13 Barla, Josef: »Apparate der körperlichen Produktion und die Materialität der Figuraton«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 151-167, hier S. 158.

14 Ebd., S. 158.

15 Ebd., S. 158.

16 Ebd., S. 164.

es ist auffallend, dass hier auch viele kritische Positionen von einem Körper ausgehen, der prinzipiell form- und beherrschbar ist und das Eigentum eines autonomen Subjekts darstellt.¹⁷ Der Agentielle Realismus vermeidet jede Form der Renaturalisierung und hebt dennoch den Eigensinn und die Unverfügbarkeit menschlicher und nicht-menschlicher Körper in ihrer gegenseitigen Durchdringung hervor. Darin sehe ich politisches Potenzial. Andererseits fehlt im Agentiellen Realismus teilweise ein Verständnis dafür, dass das, was Barad in seiner Offenheit als die permanente »(Re-)Konfiguration der Welt« bezeichnet, immer auch ein politisches und das heißt ein umstrittenes und umkämpftes Unterfangen darstellt. Dieser Mangel zeigt sich auch darin, dass die Labor- oder Experimentierstätten in wissenschaftlichen Institutionen, um die es im Agentiellen Realismus primär geht, nur sehr selten in einem spezifischen soziopolitischen oder ökonomischen Kontext verortet werden. Fast nie wird ihre Verwobenheit mit spezifischen sozialpolitischen Entwicklungen herausgearbeitet. Obwohl der Agentielle Realismus also die situative Abhängigkeit ontologischer Fragen betont und insofern im Kontext der feministischen und epistemologischen Diskussion eines »situierten Wissens« (Haraway) zu sehen ist, werden bei Barad die von Bohr übernommenen und weiterentwickelten Konzepte meist *nicht* in den aktuellen politischen und ökonomischen Kontext in den USA eingebettet und auf damit verknüpfte (kontroversielle) Debatten bezogen. Der Agentielle Realismus müsste erst noch als politische Theorie konturiert werden, doch die Ausarbeitung einer Politik der Intra-Aktionen ist in vielen Passagen bei Barad bereits implizit vorhanden, denn das Postulat, dass Realität nie objektiv ist und alle Formen verkörperter Praktiken immer auf lokale und temporäre Situationen zu beziehen sind, stellt die Grundlage für eine politische Theorie dar, die sich dann aber auch kontroversen (Ver-)Körper(ungs)- und Forschungspraktiken stellen und einen Standpunkt innerhalb derselben einnehmen müsste.

Ich habe mich Barads Theorie des Apparats der körperlichen Produktion zugewandt, die besagt, dass die Eigenschaften von Entitäten und deren ontologische Abgrenzungen und Bedeutungen nicht nur nicht vorgängig sind, sondern sich erst *in* und *durch* Apparate manifestieren. Barads Apparat-Begriff im Sinne von »boundary making practices«¹⁸ eignet sich nicht nur dazu, Verschränkungen aller Art zu analysieren, sondern, so meine

17 Vgl. ebd., S. 153.

18 Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 352.

These, auch dazu, das Theater bzw. choreografische Praktiken als Apparate im Sinne wirklichkeitshervorbringender, grenzziehender Projekte zu begreifen. Der Apparat schneidet Bewegungen zusammen-auseinander¹⁹, er setzt agentielle Schnitte, die Intra-Aktionen und temporäre Grenzen für Phänomene herstellen und verschieben – ohne diese zu stabilisieren. Künstlerische Performances sind Inszenierungen der Instabilität (und das heißt der Veränderbarkeit) von Grenzen und Identitäten.

Dieses Buch ist der Versuch einer diffraktiven und politischen Lesart des Agentiellen Realismus – ein Denken seiner Theorien durch die künstlerischen Arbeiten hindurch und umgekehrt. Marina Vishmidt hat darauf hingewiesen, dass das für Neo-materialist*innen typische Interesse an der Materialität an sich oftmals zu einer Fetischisierung des Materiellen führt, welche die Bedeutung von Gesellschaft, Sprache, Arbeit und Macht in der Erkundung des Materials ausblendet. Deshalb sind wichtige Impulse vor allem von einer Verknüpfung wesentlicher Erkenntnisse des historischen Materialismus mit den Konzepten des Neomaterialismus zu erwarten. Im Spannungsfeld der Technogenese des Lebens und der Anthropogenese des Abfalls²⁰ stellt sich die Frage nach dem menschlichen Körper neu. Dieser Frage wäre ein eigenes Buch zu widmen, denn sie konnte hier nur kurz angerissen werden.

19 Vgl. Barad, Karen: *Verschrankungen*, Berlin: Merve, 2015, S. 77.

20 Vgl. Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 144.

Quellenverzeichnis

Interviews

Jérôme Bel interviewt von Christophe Wavelet (Centre National de la Danse à Pantin, 11.1.2005), online: <https://www.youtube.com/watch?v=H-Lp6KG8bbs>. Zugriff am 18.7.2015.

Unveröffentlichtes Interview von Martina Ruhsam mit Clément Layes am 8.3.2015 in Berlin.

Unveröffentlichtes Interview von Martina Ruhsam mit Kate McIntosh am 28.8.2014 in Ljubljana.

Unveröffentlichtes Interview von Martina Ruhsam mit Mette Ingvarstsen am 7.1.2016 in Brüssel.

Unveröffentlichtes Interview von Martina Ruhsam mit Liam Young am 30.5.2016 via Skype.

Unveröffentlichtes Interview von Martina Ruhsam mit Sarah Vanhee am 8.9.2017 via Skype.

Literaturverzeichnis

Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham und London: Duke University Press, 2006.

Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Aristoteles: *Über die Seele*, Stuttgart: Reclam, 2011.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge, 2008.

Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam, 2002.

- Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Barad, Karen: »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart«, in: *parallax*, Bd. 20, Nr. 3, 2014, S. 168-187.
- Barad, Karen: »Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality«, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 10:2, 1998.
- Barad, Karen: »Intra-actions (Interview of Karen Barad by Adam Kleinman)«, in: *Mousse Magazine. An issue about dOCUMENTA (13)*, Bd. 34, 2012, S. 76-81.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007.
- Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, The University of Chicago, 2003, S. 801-831.
- Barad, Karen: *Verschränkungen*, Berlin: Merve, 2015.
- Barad, Karen: »Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit«, in: *100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*, N°099, dOCUMENTA (13), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur* (übersetzt von Helmut Scheffel), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text* (übersetzt von Traugott König), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Barthes, Roland: *Elemente der Semiologie* (übersetzt von Eva Moldenhauer), Frankfurt a.M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, 1979 (franz. Originalausgabe 1964).
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (übersetzt von Helmut Scheffel), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Bauer, Una: *Post 1990s Dance Theatre and (the idea of) the Neutral*, Dissertation, Queen Mary, University of London, 2010.
- Bel, Jérôme: *R/B*, Éditions du Centre Pompidou, Paris: 2002.
- Bellinger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Band V/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter: »Der Autor als Produzent«, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teil*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 683-701.

- Bennett, Jane: »The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter«, in: *Political Theory*, Bd. 32, Nr. 3, Juni 2004, S. 347-372.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010.
- Benso, Silvia: *The Face of Things: A Different Side of Ethics*, Albany: State University of New York Press, 2000.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012.
- Blanga-Gubbay, Daniel: »Sample!«, in: Sickle, Ula/Sosnowskat, Agnieszka (Hg.): *Ula Sickle. Wolne gesty/Free gestures*, Ausstellungskatalog (hg. vom Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art), Warschau: 2018.
- Blättler, Christine/Schmieder, Falko (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014.
- Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du réel, 2002.
- Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2014.
- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt, 1986.
- Bryant, Levi R.: *The Democracy of Objects*, London: Open Humanities Press, 2011.
- Bryant, Levi R./Srnicek, Nick/Harman, Graham (Hg.): *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re.press, 2011.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Berlin: Suhrkamp, 1991.
- Butler, Judith/Athanasidou, Athena: *Dispossession. The Performative in the Political*, Cambridge: Polity Press, 2013.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Berlin: Suhrkamp, 1997.
- Cole, Andrew: »The Call of Things. A Critique of Object-Oriented Ontologies«, in: *The Minnesota Review*, Nr. 80, 2013, S. 106-118.
- Colin, Noyale/Sachsenmaier, Stefanie (Hg.): *Collaboration in Performance Practice. Premises, Workings and Failures*, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham und London: Duke University Press, 2010.
- Cox, Christoph/Jaskey, Jenny/Malik, Suhail (Hg.): *Realism Materialism Art*, Berlin: Sternberg Press, 2015.

- Cram, Gabrielle/Heun, Walter/Kruschkova, Krassimira/Mehanovic, Lejla/Nikseresht, Yasamin (Hg.): *SCORES '6 no/things*, Wien: Tanzquartier Wien, 2017.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin: Merve, 1977.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié), Berlin: Merve, 1997.
- Diederichsen, Diedrich: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.
- Diederichsen, Diedrich: »Zeit, Objekt, Ware«, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 88, Dezember 2012 (Die Wertfrage).
- Dolphijn, Rick/Van der Tuin, Iris (Hg.): *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Michigan: Open Humanities Press, 2012.
- Duras, Marguerite: *Das tägliche Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Derrida. Die différance. Ausgewählte Texte*, Stuttgart: Reclam, 2004.
- Esposito, Roberto: *Persons and Things. From the Body's Point of View* (übersetzt von Zakiya Hanafi), Cambridge/Malden: Polity Press, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2013.
- Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen: European Photography, 1984.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*, Berlin: Suhrkamp, 2006.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Berlin: Suhrkamp, 2003.
- Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* (übersetzt von Walter Seitter), Berlin: Merve, 1992.
- Fried, Michael: »Art and Objecthood« (Artforum 1967), wieder abgedruckt in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, S. 116-147.
- Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Geiger, Stephan: *The Art of Assemblage*, München: Verlag Silke Schreiber, 2008.
- Gendlin, Eugene T.: »An analysis of *What is a thing?*« (übersetzt von W. B. Barton und V. Deutsch), in: Heidegger, Martin: *What is a thing?*, Chicago: Henry Regnery, 1967, S. 247-296. (Online: www.focus-ing.org/gendlin/docs/gol_2041.html. Zugriff am 20.11.2015.)

- Gilbreth, Frank Bunker: *Motion Study. A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*, Whitefish/Montana: Kessinger Publishing, 2008.
- Gilbreth, Lillian Moller: *The Homemaker and Her Job*, Wisconsin: D. Appleton and Company, 1928.
- Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013.
- Greimas, Algirdas Julien/Courtés, Joseph: *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Groys, Boris: »Comrades of Time«, in: *Going Public*, Berlin: Sternberg Press, 2010, S. 84-102.
- Guattari, Félix: *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Guattari, Félix: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen, 2012.
- Haas, Maximilian: »Die Dramaturgie der Anderen (und die Kritik der Kritik im zeitgenössischen Theater)«, in: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin: Neofelis, 2020.
- Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin: Kadmos, 2018.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995.
- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham und London: Duke University Press, 2016.
- Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2015.
- Haraway, Donna: *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge, 2004.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Harman, Graham: *The Quadruple Object*, Hampshire: Zero Books/John Hunt Publishing Ltd., 2011.
- Harman, Graham: »The Third Table/Der dritte Tisch«, in: *100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*, dOCUMENTA (13), N°085, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.
- Harman, Graham: *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne: re.press, 2009.
- Harman, Graham: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago: Open Court Publishing Company, 2002.
- Harney, Stefano/Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013.

- Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 165-187.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Heidegger, Martin: Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938); Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39); Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941) [=Gesamtausg., Bd. 94-96], alle hrsg. v. Peter Trawny, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2014.
- Howell, Anthony: *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, London und New York: Routledge, 1999.
- Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas: »Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad«, in: *Soziale Welt* 66 (3), 2015, S. 261-280.
- Hoppe, Katharina: »Eine neue Ontologie des Materiellen? Probleme und Perspektiven neomaterialistischer Feminismen«, in: Löw, Christine/Volk, Katharina/Leich, Imke/Meisterhaus, Nadja (Hg.): *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, Leverkusen: Barbara Budrich Verlag, 2017, S. 35-50.
- Hoppe, Katharina: »The World Kicks Back« – Hartmut Rosas Soziologie der Weltbeziehung als ›material turn‹ der Kritischen Theorie?«, in: Peters, Christian Helge/Schulz, Peter (Hg.): *Resonanzen und Dissonanzen. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion*, Bielefeld: transcript, S. 159-175.
- Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: FK medien material.txt, 2002.
- Hüsch, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011.
- Jones, Amelia: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge/Melbourne/New York: Cambridge University Press, 1994.
- Joss, Markus/Lehmann, Jörg (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- Jullien, François: *The Propensity of Things: Towards a History of Efficacy in China*, New York: Zone Books, 1995.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900ff., AA III, 11-13/Vorrede zur zweiten Auflage 1787, B xv-xviii, Faksimile.
- Kapp, Gabriele (Hg.): *Heinrich von Kleist. Über das Marionettentheater. Studienausgabe*, Stuttgart: Reclam, 2013.

- Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007.
- Klein, Gabriele/Noeth, Sandra (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of World-making in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript, 2011.
- Kulmer, Birgit: *Moving Subjects. Prozessionen, Paraden, Karneval in der zeitgenössischen Kunst – Francis Alÿs, Matthew Barney, Jeremy Deller, Mierle Laderman Ukeles*, Dissertation, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät der HU Berlin, 2017.
- Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015.
- Laermans, Rudi: »Dance in General or Choreographing the Public, Making Assemblages«, in: *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, Bd. 13, Nr. 1, 2008, S. 7-14.
- Laermans, Rudi: *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*, Amsterdam: Valiz, 2015.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Latour, Bruno: *Der Berliner Schlüssel*, Berlin: botopress, 2015.
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.): *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge: MIT Press, 2005, S. 994-1003.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005.
- Latour, Bruno: *The Pasteurization of France* (übersetzt von Alan Sheridan und John Law), Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror* (übersetzt von Ré Soupault), Hamburg: Rowohlt, 1990.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999.
- Lepecki, André: »Choreography as an Apparatus of Capture«, in: *The Drama Review (TDR)*, Bd. 51, Nr. 2, Sommer 2007, S. 119-123.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York und Oxon: Routledge, 2006.
- Lepecki, André: »Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object«, in: *October* (Cambridge, MA), Nr. 140, Frühling 2012, S. 75-90.
- Lepecki, André: *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London/New York: Routledge, 2016.

- Lepecki, André: »Variations on Things and Performance«, in: *The Swedish Dance History*, Wien: 2010. (Erschienen ohne Verlag und ohne Herausgeberteam. Die Entstehung der Publikation basierte auf demokratischen Praktiken.)
- Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen: Shaker Verlag, 2009.
- Lohmann, Dieter/Springer, Nadja: *Im Fokus: Bodenschätze. Auf der Suche nach Rohstoffen*, Berlin/Heidelberg: Springer, 2012.
- McIntosh, Kate: *Worktable. A performance installation by Kate McIntosh*, Masterarbeit in Performance and Creative Research, London: University of Roehampton, 2011.
- Manchev, Bojan: »Disorganisation of Body-Subjects: Towards a Persistent Resistance. Performing Capitalism and an Ontology of the Present«, in: *Maska. Performing Arts Journal*, Bd. 28, Nr. 151-152, Winter 2012: Gestures of Resistance, S. 36-48.
- Marx, Karl: »Thesen über Feuerbach«, in: *Marx-Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz Verlag Berlin.
- Maska. Performing Arts Journal/Lutka*, Bd. 31, Nr. 179-180, Herbst 2016: Theatre of Animated Forms.
- Matturri, John: »Stuart Sherman Makes a Spectacle of Himself« (gekürzte Version des 1978 verfassten Essays), in: *De Kade*, Rotterdam, 1997.
- McNamara, Brooks: »Stuart Sherman's Third Spectacle«, in: *The Drama Review (TDR)*, Bd. 20, Nr. 2, Juni 1976, S. 47-55.
- McIntosh, Kate/Costa, Maddy: »Live Art and Participation: A Case Study on Kate McIntosh's *Worktable*«, in: Costa, Maddy (Hg.): *I see a fake moon rising. Live Art in the Public Realm*, London: Live Art UK/In Between Time, 2013, S. 11-19.
- McIntosh, Kate: *Worktable*, Masterarbeit in Performance and Creative Research, London: University of Roehampton, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (übersetzt von Rudolf Boehm), Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1974.
- Meuris, Jacques: *Magritte*, Köln: Taschen, 2007.
- Moore, Jason (Hg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM Press, 2016.
- Morton, Timothy: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press, 2007.
- Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2012.

- Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2010.
- Nancy, Jean-Luc: *Der Eindringling. Das fremde Herz*, Berlin: Merve, 2000.
- Nancy, Jean-Luc: *singular plural sein* (übersetzt von Ulrich Müller-Schöll), Berlin: diaphanes, 2004.
- Noll, Alfred J.: »Heidegger vor Gericht! Nach neuen Veröffentlichungen ist der von vielen verehrte Philosoph ein Fall für die Justiz geworden«, *Die Zeit*, N° 52, 23.12.2015.
- Parikka, Jussi (Hg.): *Medianatures. The Materiality of Information Technology and Electronic Waste*, London: Open Humanities Press, 2011.
- Parikka, Jussi: »Media Zoology and Waste Management: Animal Energies and Medianatures«, in: *Necsus – European Journal of Media Studies*, Bd. 2, Nr. 2, Herbst 2013, S. 527-544.
- Passeron, René (Hg.): *René Magritte*, Köln: Taschen, 1985.
- Perniola, Mario: *Der Sex-Appel des Anorganischen* (übersetzt von Nicole Finsinger), Wien/Berlin: Turia + Kant, 1999.
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, London und New York: Taylor & Francis, 1996.
- Ploebst, Helmut: *No wind no word. Neue Choreographien in der Gesellschaft des Spektakels*, München: K. Kieser, 2001.
- Popa, Alina/Flueras, Florin (Hg.): *Black Hyperbox*, Bukarest: Punch, 2016.
- Puig de la Bellacasa, María: *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017.
- Rachwal, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refus(e)als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008.
- Raunig, Gerald/Ray, Gene/Wuggenig, Ulf (Hg.): *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ›Creative Industries‹*, London: MayFlyBooks, 2011.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Berlin: Suhrkamp, 2003.
- Reynaud, Bérénice: »Stuart Sherman: Object Ritual«, in: *October* (Cambridge, MA), Nr. 8, 1979, S. 58-74.
- Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe/Lettres du voyant* (übersetzt und hg. von Werner Koppenfels), Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreografie*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2011.
- Ruhsam, Martina: »Krisen der Kritik und die Chance der Affirmation. Über die Bejahung von Instabilitätserfahrungen in Kunst und Theorie«, in: Ebert, Olivia/Holling, Eva/Müller-Schöll, Nikolaus/Schulte, Philipp/Sie-

- bert, Bernhard/Siegmond, Gerald (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Entunterwerfung*, Bd. 113, Bielefeld: transcript, 2018, S. 533-543.
- Ruhsam, Martina: »The Agentic Capacity of Things«, in: *SCORES %6 no/things*, Wien: Tanzquartier Wien, 2017, S. 104-113.
- Ruhsam, Martina: »The Comeback of Objects. On vacuum cleaners, plastic bottles, hair dryers, chairs, brooms, sand & other nonhuman performers on contemporary stages«, in: *Maska. Performing Arts Journal/Lutka*, Bd. 31, Nr. 179-180, Herbst 2016: Theatre of Animated Forms, S. 53-59.
- Ruhsam, Martina: »Voices, fog, dust and dots traversing a post-human future. Eszter Salamon's *Tales of the Bodiless* at the Festival Tanz im August in Berlin«, in: *Maska. Performing Arts Journal*, Bd. 27, Nr. 145-146, 2012, S. 96-99.
- Sabisch, Petra: *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München: epodium, 2011.
- Scott, Trudy: »Stuart Sherman's Singular Spectacles«, in: *The Drama Review (TDR)*, Bd. 23, Nr. 1, März 1979, S. 69-78.
- Serres, Michel: *Hermes III. Übersetzung* (übersetzt von Michael Bischoff), Berlin: Merve, 1992.
- Sherman, Stuart: *Beginningless Thought/Endless Seeing: The Works of Stuart Sherman* (später auch Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Beginningless Thought/Endless Seeing* in der 80WSE GALLERY in New York vom 21. Oktober bis zum 19. Dezember 2009), New York: The Estate of Stuart Sherman, 2001.
- Sherman, Stuart in: *The Quotidian Review*, Bd. 1, Nr. 5 (Jan./Feb./März/Apr.), 1993.
- Siegmond, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript, 2006.
- Siegmond, Gerald: »Ballett mit zehn Gegenständen. Jérôme Bel mit ›Nom donné par l'auteur« im Mousonturm«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2000, Nr. 59, S. 70.
- Siegmond, Gerald: »Im Reich der Zeichen: Jérôme Bel«, *Ballet International/Tanz Aktuell*, Nr. 5, April 1998.
- Steinweg, Marcus: *Inkonsistenzen*, Berlin: Matthes & Seitz, 2015.
- Stengers, Isabelle: »Relaying a War Machine?«, in: Alliez, Éric/Goffey, Andrew (Hg.): *The Guattari Effect*, London: Continuum, 2012, S. 134-155.
- Stengers, Isabelle: *Spekulativer Konstruktivismus*, Berlin: Merve, 2008.

- Stengers, Isabelle: »The Cosmopolitical Proposal«, in: Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.): *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge: MIT Press, 2005, S. 994-1003.
- Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000.
- Tretjakow, Sergej: »Biographie des Dings«, in: *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung*, Nr.12, hg. vom Forschungsprojekt »Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert«, Berlin und Hildesheim: März 2007, S. 49. (https://www.blogs.uni-mainz.de/fbo5-sachbuchforschung/files/2012/09/Arbeitsblaetter_Sachbuchforschung_12.pdf)
- Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1985.
- Tretjakow, Sergej: »Tekuschtschie dela« (»Laufende Arbeiten«), in: *Nowy LEF*, Heft 9, Moskau: 1927.
- Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (Hg.): *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts of the Anthropocene*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017.
- Tsing, Anna Lowenhaupt: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*, Princeton und Oxford: Princeton University Press, 2015.
- Verein Springerin (Hg.): Springerin, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism).
- Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude*, Berlin/Wien: Turia + Kant, 2008.
- Walvin, James: *The Zong. A Massacre, the Law and the End of Slavery*, New Haven: Yale University Press, 2011.
- Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014.

Filme

- Buñuel, Luis: *Le Fantôme de la Liberté*, Frankreich, 1974.
- Dannoritzer, Cosima: *Kaufen für die Müllhalde*, (Produktion: Joan Úbeda, Patrice Barrat, Kamera: Marc Martínez Sarrando) Frankreich/Spanien, Erscheinungsjahr: 2010.
- Deacon, Robin: *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman*, (Film, Regie und Produktion: Robin Deacon, Kamera: Christopher Hewitt, Postproduktion: Chris Gunningham) England/USA, Produktionsjahr: 2013.

Rosler, Martha: *Semiotics of the Kitchen*, USA, 1975. (Online: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGCo>. Zugriff am 4.3.2019.)

Unknown Fields Division: *Rare Earthenware*, England, 2015. (Online: <https://vimeo.com/124621603>. Zugriff am 29.7.2016.)

Internetquellen

Bauchmüller, Michael/Giesen, Christoph: »China hat genug von Europas Müll«, *Süddeutsche Zeitung*, 3.1.2018, <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/abfallwirtschaft-china-hat-genug-von-europas-muell-1.3811255>. Zugriff am 27.3.2018.

Bryant, Levi: <https://larvalsubjects.wordpress.com>. (Blog.) Zugriff am 5.3.2016.

Busch, Kathrin: »Dingsprache und Sprachmagie. Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin«, in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Dezember 2006, <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/de>. Zugriff am 7.7.2015.

Costa, Maddy (Hg.): *i see a fake moon rising, Live Art in the Public Realm*. (A free online publication about artist and audience development created in response to IBT13: *In Between Time Festival*, Bristol, 14 to 17 February 2013), herausgegeben von Live Art UK und In Between Time, www.thisisliveart.co.uk/publishing/i-see-a-fake-moon-rising-live-art-in-the-public-realm/. Zugriff am 15.8.2013.

Cvejić, Bojana: »learning by making (Contemporary Choreography in Europe: When did theory give way to self-organization?)«, in: *Summit: non-aligned initiatives in education culture*, März 2007, <http://summit.kein.org/node/235>. Zugriff am 22.7.2015.

Deacon, Robin: »Robin Deacon on Stuart Sherman«, www.robindeacon.com/rl_clapham_interview.htm 2009. Zugriff am 3.1.2015.

Deacon, Robin: »Stuart Sherman: An interview with Peter Stickland«, www.robindeacon.com/stickland_interview.htm 2006. Zugriff am 8.2.2015.

Diederichsen, Diedrich: »Animation, De-reification, and the New Charm of the Inanimate«, in: *e-flux*, Journal Nr. 36, Juli 2012, www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/E-flux-Journal#36. Zugriff am 25.2.2015.

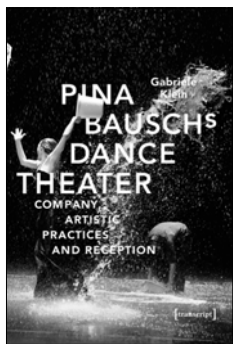
Hinterreithner, Lisa: www.lisahinterreithner.at. Zugriff am 2.6.2016.

- Hultén, Sofia: <http://www.sofiahulten.de/daten/aufloesung.html>. Zugriff am 4.8.2016.
- Ingvartsen, Mette: <https://www.metteingvartsen.net>. Zugriff am 6.3.2015.
- Kremers, Patrick: »Der Kampf um den Müll«, *Die Zeit*, 26.8.2010, <https://www.zeit.de/wirtschaft/unternehmen/2010-08/muell-kommunen>. Zugriff am 3.1.2019.
- Kruschkova, Krassimira: »Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in Tanz und Performance der Gegenwart«, in: *Corpus – Magazin für Tanz, Choreografie und Performance*, Oktober 2006, <http://www.corpusweb.net/defigurationen.html>. Zugriff am 20.7.2015.
- Latour, Bruno: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«, 2005, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf>. Zugriff am 16.9.2015.
- Latour, Bruno: »Versuch eines ›Kompositionistischen Manifests‹«, in: *Zeitschrift für Theoretische Soziologie*, Nr. 1, 2013, S. 8-30, www.heise.de/tp/artikel/32/32069/1.html. Zugriff am 24.1.2016.
- Layes, Clément/Vinovrški, Jasna: <https://www.publicinprivate.com>. Zugriff am 4.11.2015.
- Lazzarato, Maurizio: »Der ›semiotische Pluralismus‹ und die neue Regierung der Zeichen. Hommage an Félix Guattari« (übersetzt von Stefan Nowotny), in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Juni 2006, <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/de>. Zugriff am 3.2.2017.
- Lazzarato, Maurizio: »Die Missgeschicke der ›Künstlerkritik‹ und der kulturellen Beschäftigung« (übersetzt von Stefan Nowotny), in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/de>. Zugriff am 13.9.2016.
- Manchev, Boyan: »Der Widerstand des Tanzes. Gegen die Verwandlung des Körpers, der Wahrnehmung und der Gefühle zu Waren in einem perversten Kapitalismus«, in: *Corpus – Magazin für Tanz, Choreografie und Performance*, August 2010, <http://www.corpusweb.net/der-widerstand-des-tanzes.html>. Zugriff am 25.12.2015.
- Manchev, Boyan: »Vermögen, Ausbeutung und Widerstand der Subjekt-Körper. Für eine transversale Veränderung« (übersetzt von Stefan Nowotny), in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2011, <http://eipcp.net/transversal/0811/manchev/de> 01/2001. Zugriff am 5.7.2016.
- McIntosh, Kate: <https://www.spinspin.be/index.php?cat=14>. Zugriff am 5.9.2017.

- McRobbie, Angela: »Die Los-Angelesisierung von London. Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien« (übersetzt von Birgit Mennel), in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Jänner 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/de>. Zugriff am 3.9.2016.
- Piña, Amanda/Zimmermann, Daniel: <https://nadaproductions.at/about-us>. Zugriff am 3.2.2016.
- Ploebst, Helmut: »Mette Ingvarsens Coup. Mit ihrer Studie *Evaporated Landscapes* schreibt die dänische Choreografin Tanzgeschichte«, in: *Corpus – Internetmagazin für Tanz, Choreografie und Performance*, 2009, <http://www.corpusweb.net/mette-ingvarsens-coup-11.html>. Zugriff am 18.8.2015.
- Rosler, Martha: <http://www.martharosler.net/video/index.html>. Zugriff am 10.12.2015.
- Soulier, Noé: <https://www.noesoulier.com>. Zugriff am 3.2.2017.
- Steyerl, Hito: »A Thing Like You and Me«, in: *e-flux*, Journal Nr. 15, April 2010, www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/. Zugriff am 3.7.2014.
- Steyerl, Hito: »Die Sprache der Dinge«, in: *transversal/EIPCP multilingual webjournal*, Juni 2006, <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/de>. Zugriff am 30.1.2015.
- Steyerl, Hito: »The Terror of Total Dasein. Economies of Presence in the Art Field«, in: *DIS magazine*, November 2015, <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl>. Zugriff am 2.8.2016.
- Steyerl, Hito: <https://www.youtube.com/watch?v=shszTJ98NZo>. Zugriff am 1.8.2017. (Hito Steyerl zu *In Free Fall*, einer Arbeit, die im Oktober 2010 im Picture This Atelier ausgestellt wurde.)
- Unknown Fields Division: <http://www.unknownfieldsdivision.com/join.html>. Zugriff am 5.3.2015.
- Van Dinther, Jefta: <https://jeftavandinther.com>. Zugriff am 5.7.2016.
- Vanhee, Sarah: <http://www.sarahvanhee.com/home>. Zugriff am 26.7.2018.
- <http://www.e-flux.com/announcements/objects-in-performance> Zugriff am 9.1.2017. (Objects in Performance, Symposium, kuratiert von André Lepecki, New York, 2012.)
- <http://www.thebrickbox.co.uk/1/post/2013/02/sun-17-feb-2013.html>. Zugriff am 6.1.2014. (Kate Kelsall über *Worktable* in einem Blogbeitrag nach der Realisierung von *Worktable* im Rahmen des In Between Time Festivals in Bristol, 2013).

- <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2015/apr/15/rare-earth-ware-a-journey-to-the-toxic-source-of-luxury-goods>. Zugriff am 14. 5.2016. (*The Guardian*, Blog über *Rare Earthenware*.)
- <https://earthobservatory.nasa.gov/IOTD/view.php?id=77723&src=eo-iotd>
Zugriff am 15.4.2017. (Ein von der NASA fotografiertes Bild der Mine Bayan Obo.)
- <http://www.thecuttingedge.com/index.php?article=21777>. Zugriff am 4.3.2017. (Bericht über den Abbau der Seltenen Erden in China.)
- <https://www.zeit.de/politik/ausland/2015-12/un-fluechtlinge-europa-2015>.
Zugriff am 20.5.2018. (Artikel auf *Zeit Online*: »UN zählt 2015 eine Million neue Flüchtlinge in Europa«, Zugriff am 22.12.2015.)

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farbbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. **Das Buch** (2. Aufl.)

2019, 280 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart., Dispersionsbindung,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5



Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum

Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen

28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)

Technologien des Performativen

Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

