

Jan-Tage Kühling

ÄSTHETIKEN DES ENGAGEMENTS

Performative Perspektiven
im Anthropozän



[transcript] Theater

Jan-Tage Kühling
Ästhetiken des Engagements

Editorial

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft hat sich in jüngerer Zeit vor allem als Ort der Rezeption und Etablierung kulturwissenschaftlicher Programme verdient gemacht. In diesem Kontext sind zentrale kulturtheoretische Innovationen entstanden bzw. vertieft worden – etwa die Theorie der Performativität. Die Reihe **Theater** zielt insbesondere auf solche avancierten theaterwissenschaftlichen Studien, die die Erforschung des modernen Theaters in den Kontext innovativer Kulturanalyse stellen.

Jan-Tage Kühling, geb. 1985, leitet seit September 2023 das Goethe-Institut Armenien. Er promovierte 2022 mit einem Stipendium der Heinrich-Böll-Stiftung an der Freien Universität Berlin und arbeitete als Regisseur und Initiator künstlerischer Prozesse sowie als Kollaborateur und Dramaturg zusammen mit anderen Künstler*innen. Er publiziert zu Tanz, Performance und Theater, insbesondere zur Verflechtung von Performance und Anthropozändiskurs sowie zu posthumanistischer Theorie und Theorien des Politischen.

Jan-Tage Kühling

Ästhetiken des Engagements

Performative Perspektiven im Anthropozän

[transcript]

Unter dem Titel »Anthropozänes Engagement. Eine Ästhetik der performativen Künste in einem mehr-als-menschlichen Zeitalter« zugleich Dissertationsschrift an der Freien Universität Berlin 2022.

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.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.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

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 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Jan-Tage Kühling

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach, Bielefeld

Umschlagabbildung: Verhoeven: Homo Desperatus, Verbeke Foundation (BE) © Popelier

Korrektorat: Anette Nagel

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839470398>

Print-ISBN: 978-3-8376-7039-4

PDF-ISBN: 978-3-8394-7039-8

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	11
Die <i>Krise der Kritik</i> und die Notwendigkeit des Engagements	11
Methodologische Prämissen	32
Theorie des anthropozänen Engagements	53
Das Anthropozän und die Geologie des Menschen	53
Anthropozän – Ästhetik – Kritik	64
Anthropozänes Engagement	75
Anthroposzenen	91
Schwelle: Szenen des <i>Engagements</i>	91
Xavier Le Roy: <i>Product of Circumstances. Pathologien des (Mehr-als-)Menschlichen</i> ..	95
Die Nähe der Wissenschaft	95
Kritik und situiertes Wissen	102
Zwischen Innen und Außen	114
Prozessualität und Hinwendung	126
Performative Skalierungen: Zwischen Episteme und Biopolitik	131
Einleitend: Unterschiede der Größe	131
Skalierungen I: Produktion von (Un-)Sichtbarkeit	132
Ameisen und Menschen	144
Skalierbarkeit II: Technik und Performanz	153
Homo scalans – performatives Derangement	159
Extinktion, negative Geschichte und die Gabe	165
Antonia Baehrs <i>Abecedarium Bestiarium</i> : Buchstaben und Ordnungen	165
Extinktion und Geschichtsschreibung	170

Stummheit – Das Innen der Geschichte	176
Kollektive: Gaben	189
Politik – Raum – Fiktion: Repräsentation bei <i>Make it Work!</i>	201
Über die Fundamente der Repräsentation	201
Make it Work! Le Théâtre des Négociations	206
Immanenz und Tiefe – Fiktionen des Erdraums	227
Konturen der Höhle	227
The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)	233
Der Antagonismus der Fläche und die Tiefenstruktur (nicht-)menschlicher Fiktion	257
Dramaturgien der Enden	261
Endzeiten des Anthropozäns	261
Bewegte Enden – Doug Aitken: <i>Migration (Empire)</i>	270
Mette Ingvarsens <i>The Artificial Nature Series</i>	284
Die Insistenz der Enden	300
Fazit: Für eine Theorie des Engagements im Anthropozän	303
Ziel, Ausgangssituation und Vorgehen der Untersuchung	303
Theoretische Überlegungen zum anthropozänen Engagement	304
Anthroposzenen	307
Ergebnisse und Leistungen dieser Untersuchung	313
Ausblick und offene Fragen	315
Bibliografie	319
Anhang	337
Verzeichnis der künstlerischen Arbeiten	337
Abbildungsverzeichnis	339

Vorwort

Diese Studie betrifft die performativen Künste im Zeitalter anthropogener Umweltveränderung. Sie analysiert die Formensprache und Thematik einer Kunstform als das Anthropozän, das ›geologische Zeitalter des Menschen‹, als Schlagwort für die menschengemachte ökologischen Krise und die Klimakatastrophe erstmalig große öffentliche Aufmerksamkeit erlangte. Als die Idee zu dieser Studie 2015 entstand, wurde gerade die COP21 – die UN Climate Conference of the Parties, mit der auch dieser Text startet – mit dem hoffnungsvollen Ziel beschlossen, die anthropogene Klimaerwärmung, eines der drängendsten Probleme des Anthropozän, bis 2030 auf unter 1,5 Grad zu halten. Projekte wie das *Anthropozän-Projekt* des Hauses der Kulturen der Welt machten das Anthropozän als ein wichtiges Thema auch den Geistes- und Kulturwissenschaften bekannt. Es erschienen erste englischsprachige Publikationen, die das Thema des Anthropozän für die Kunstwissenschaften perspektivierten. Angeregt durch künstlerische Performances, in denen immer häufiger ökologische Fragestellungen aufkamen, Dinge, natürliche Phänomene oder aber nicht-menschliche Tieren von Bedeutung waren oder auch das Thema der Umweltzerstörung thematisiert wurde, wandte sich auch die deutschsprachige Theater-, Tanz- und Performancewissenschaft Themen zu, die jenseits ihrer traditionellen Untersuchungsfelder lagen und Bezüge zum Anthropozän bildeten. Zwischen den performativen Künsten und ihrer Theorie, den Umweltwissenschaften und der Politik bildete sich ein dichtes Netz von Verknüpfungen. Diese Verknüpfungen verkomplizieren nicht nur vormalig scheinbar geordnete Wirklichkeitsbereiche und die wissenschaftlichen wie künstlerischen Disziplinen. Sie erfordern auch eine andere, vielleicht auch gesteigerte Form von Auseinandersetzung, ja *Engagement*: Diesem Begriff und den Netzen zwischen theatralem Raum, nicht-menschlichen Wesen, Umweltdynamiken und Politik, in denen er sich entwickelt, möchte die vorliegende Studie folgen.¹

1 Während in der Dissertationsschrift ein Begriff des ›anthropozänen Engagements‹ als Titel benutzt wurde, entschied ich mich für diese Publikation von den ›Ästhetiken des Engagements‹ im Anthropozän zu sprechen. Damit möchte ich den Begriff des Engagements auch im Titel näher mit den Denkfiguren und der Disziplin der Ästhetik verknüpfen. Die grundlegenden inhaltlichen Aspekte wurden dadurch nicht verändert.

Diese Untersuchung setzt an einem 2015 an und befragt die zeitgenössische Auseinandersetzung um das Anthropozän in den performativen Künsten vor allem um die Jahre 2010–2020. Und doch weist sie über rein theaterwissenschaftliche und kunstphilosophische Aspekte hinaus. Die Verhandlungen um die Wechselwirkungen zwischen Tanz, Theater und Performance auf der einen und der menschengemachten Umwelt- und Klimakrise auf der anderen Seite stellen Fragen, die auf die Verfasstheit zwischen Kunst und ihrer gesellschaftlichen, politischen aber auch ökologischen Rahmung zielen: Wie können Theater, Kunst und Performance uns helfen, die Klimakrise und das Anthropozän zu begreifen, ja vielleicht sogar aktiv tätig zu werden? Welche politische Rolle können die performativen Künste im Anthropozän einnehmen? Und wie können Kunst, Theater und Ästhetik überhaupt ihren gesellschaftlich begrenzten, nämlich an die institutionellen Bedingungen geknüpften, Rahmen überschreiten, um eine außerästhetische Situation und Krise nicht nur zu kommentieren, sondern womöglich auch zu verändern? Welche politische Rolle also kann Performance, Tanz und Theater in einem Zeitalter spielen, in denen ökologische Fragestellungen unweigerlich den Bereich des Politischen erweitern? Welche Form von Auseinandersetzung, welche Art des Engagements zeichnet die performativen Künste im Anthropozän aus?

Erst im Verlauf dieser Untersuchung und zum großen Teil sogar nach ihrem Abschluss wurde offensichtlich, wie sehr diese Fragen notwendigerweise nur als Momentaufnahmen beantwortet werden können und mit konkreten historischen Formen der Ästhetik einerseits, mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen andererseits verbunden bleiben. So beeinflusste die im Februar 2020 einsetzende Corona-Pandemie sowie die damit verbundenen Maßnahmen zu ihrer Eindämmung nicht nur die Arbeit an dieser Untersuchung. Mit dem Ausbruch der Pandemie wurde auch der Zusammenhang zwischen anthropogener Umwelt- und Naturveränderung, globalen Kommunikations- und Infektionswegen sowie dem politischen und privaten Handeln offensichtlich. Die Pandemie legte eine Symptomatik offen, die in gleicher aber weitaus abstrakter Weise auch für den Klimawandel gilt. Denn offensichtlich wurde, wie ein nicht-menschliches Element – das Coronavirus – das Leben und Handeln des Einzelnen wie auch der Gesellschaften weltweit verändert, und wie sehr sowohl Individuum als auch Gesellschaft und wirtschaftliche und politische Systeme offen, ja vulnerabel gegenüber (den häufig selbst verursachten) Umwelteinflüssen und sogenannten nicht-menschlichen Akteuren sind. Dies betraf auch direkt das Tun der Künste: Sie und ihre Institutionen wurden durchlässig, wurden direkt durch das Coronavirus beziehungsweise die Maßnahmen zu seiner Eindämmung beeinflusst. Abstandsregelungen und Lockdowns beschränkten ihre Aktivität, ja führten mitunter zum gänzlichen Einstellen des Spielbetriebs, zu Schließung von Theatern und verursachten damit schwere wirtschaftliche und existentielle Krisen sowohl bei Institutionen wie auch individuellen Künstler*innen. Und doch führten diese Entwicklungen auch zur Stärkung und Schärfung bestimmter Formate, so

des Monologes und vor allem zahlreicher digitaler Spielformen, die in dieser Fülle erstmalig von Institutionen und Künstler*innen entwickelt wurden. Das Coronavirus durchdrang auch die Künste; Institutionen, Ästhetiken, Diskurse und Strukturen mussten im Angesicht der Bedrohung und in Abstimmung mit politischen, wirtschaftlichen und sozialen Maßgaben neu gedacht werden.

Das Ziel, die Erderwärmung bis 2030 auf unter 1,5 Grad Celsius zu halten, scheint heute gescheitert. Europa wurde, noch bevor die Corona-Pandemie eingedämmt war, durch den Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine erschüttert. Die Klimakrise wurde in den letzten Jahren durch eine Vielzahl von politischen Konflikten überschattet. Und dennoch scheint sich etwas Grundlegendes in der Wahrnehmung unserer (Um-)Welt verändert zu haben, hinter das wir nicht mehr zurücktreten können: Das Anthropozän ist mit uns, es ist nicht mehr wegzudenken. Die mit dem Anthropozän verbundenen Krisen mögen zwar kurzzeitig aus der medialen Berichterstattung verschwinden; und auch die Spielpläne der Theater haben inzwischen neue und aktuellere Themen entdeckt. Doch los geworden sind wir die Probleme nicht. Die Klimakrise ist mit uns, ebenso wie unsere Verbundenheit mit nicht-menschlichen Elementen, den Pandemien, den Technologien und den Diskursen um die Geologie und die Umweltwissenschaften. Das Anthropozän erfordert weiterhin – in jedem Tätigkeitsbereich und durch alle Krisen hindurch – unsere Aufmerksamkeit, unser Gespräch, unser Beharren und Festhalten an diesem Thema. Es erfordert unser Engagement.

An dieser Stelle möchte ich den Personen und Institutionen danken, ohne die das Verfassen dieses Textes, vor allem aber die tiefgreifende Erforschung der Beziehungen zwischen den performativen Künsten und dem Anthropozän nicht möglich gewesen wären: Zuerst möchte ich Prof. Dr. Jacek Wachowski von der Adam-Mickiewicz Universität in Poznań danken, mit dem ich gemeinsam die ersten Ideen für diese Untersuchung entwickelte. Prof. Dr. Gabriele Brandstetter danke ich für ihre Betreuung, für ihr forderndes und exaktes Denken, ihre Kritik und ihr unermüdliches Engagement für die Theater- und Tanzwissenschaft wie auch für meine Forschung. Prof. Dr. Matthias Warstat möchte ich als Zweitbetreuer und Gutachter für seine wichtigen und praxisnahen Ratschläge danken, die die Arbeit an diesem Text – das Schreiben – handhabbarer machten. Prof. Dr. Gabriele Dürbeck von der Universität Vechta danke ich für Ihre Offenheit und Neugier und dafür, dass ich durch Ihre Forschung die transdisziplinäre Weite des Anthropozän-Diskurses begriffen habe. Der Heinrich-Böll-Stiftung danke ich dafür, dass sie die Arbeit an dieser Untersuchung durch ein Promotionsstipendium erst ermöglicht und zudem auch die Vereinbarkeit von Forschung und Familie, insbesondere auch während der Corona-Pandemie, gefördert hat. Martin Rosie und Anna Saave danke ich für die vielen, vielen Gespräche zum Fach, zur Wissenschaft und zum Leben. Simon Probst für die Poesie und Komplizenschaft, im Anthropozän und nicht nur. Meinen Eltern. Mei-

ner Partnerin Miu, die genau das ist. Und meinem Sohn Julian, der mit diesem Text geworden und gewachsen ist.

Einleitung

Die Krise der Kritik und die Notwendigkeit des Engagements

Symptome des Widerspruchs

Paris/Nuuk

Mit einer Durchschnittstemperatur von 9 °C war der Monat Dezember 2015 – wieder einmal – einer der wärmeren Wintermonate. Am 01.12.2015, zwei Tage nach Beginn der Verhandlungen der 21. UN-Klimakonferenz, der Conference of Parties, kurz COP 21, erreichten zwölf fünf Tonnen schwere, jeweils circa zwei Meter hohe Eisblöcke in großen Kühltransportern das Pariser Stadtzentrum. Auf dem Place du Panthéon im Pariser Cartier Latin wurden sie in einem Kreis platziert und über den Zeitraum von zehn Tagen ausgestellt. Das Eis schmolz schnell und schon nach einigen Tagen waren die Eisblöcke sichtbar geschrumpft. Am 12.12.2020, dem Tag, an dem die historische Wegmarke einer Einigung auf die Begrenzungen der globalen Durchschnittstemperatur auf 1,5 °C erreicht wurde, schmolzen die letzten Reste des Eises, vermischten sich mit dem Streukies auf dem Pflaster und flossen in die Pariser Kanalisation. *Ice Watch* Paris – das Großprojekt des isländischen Künstlers Olafur Eliasson ging zu Ende.

Die Eisblöcke waren Postkartenmotiv, Spielplatz, Treffpunkt, mediales Großevent. Jeden Tag kamen zahlreiche Menschen zu den Eisblöcken, ob Tourist*innen, Einheimische, Politiker*innen oder Künstler*innen. Sie berührten die Blöcke, lehnten sich an das Eis, setzten sich auf sie, ja, kletterten hinauf und rutschten wieder hinab; Kinder tobten umher, versteckten sich hinter, unter, im Eis, schließlich wurden die Eisblöcke zum Motiv für private wie öffentliche Film- und Fotoaufnahmen, ob für Selfies für das persönliche Fotoalbum oder als Kulisse und Bühne für professionelle Tänzer*innen.¹ *Ice Watch* war künstlerisches Readymade, Effekt ei-

1 So z.B. in einer Videoaufnahme des Pariser Opernballetts und der Kompanie Wayne McGregor: Die Tänzer*innen bewegen sich auf und um die Eisblöcke, bilden die Formen des Eises mit ihren Körpern nach, stützen Kopf, Knie, Arme und Beine aufeinander, schließen Augen, verlangsamen, erzeugen Bilder, die »wie in der Zeit eingefroren« erscheinen, »schmelzen« dann selbst dahin, gleiten am Eis entlang und fallen langsam zu Boden. Siehe Studio Olafur

ner materiellen Transposition, der Versetzung eines Gegenstandes aus seinem eigentlichen in einen anderen, fremden Kontext. Und gleichzeitig waren die Eisblöcke zeitgebundene Skulptur, die mit jedem Tag, den sie den Pariser Plusgraden ausgesetzt war, ihre Form veränderte und an Umfang und Volumen abnahm. Sie waren aber auch Zeichen für den Klimawandel, für die menschengemachte Erderwärmung, die in den Hallen des Ausstellungsparks in Le Bourget nordöstlich von Paris von den Delegierten der UN diskutiert wurde. So wendet sich Olafur Eliasson an die Zuschauenden:

»The blocks of glacial ice await your arrival. Put your hand on the ice, listen to it, smell it, look at it – and witness the ecological changes our world is undergoing. Feelings of distance and disconnect hold us back, make us grow numb and passive. I hope that Ice Watch arouses feelings of proximity, presence, and relevance, of narratives that you can identify with and that make us all engage. We must recognize that together we have the power to take individual actions and to push for systemic change. Come touch the Greenland ice sheet and be touched by it. Let's transform climate knowledge into climate action.«²

Abb. 1: Eliasson: *Ice Watch Paris, Place du Panthéon* © Argyroglo



Eliasson: *Encounters with Ice Watch, Place du Panthéon, Paris* 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=qd-JRGBKSXA> [20.08.2020].

2 Studio Olafur Eliasson: *Ice Watch London*. <https://icewatchlondon.com/> [20.08.2020].

Ice Watch versprach Unmittelbarkeit: nicht nur eine Unmittelbarkeit des Kontakts zu einer Ursprünglichkeit des Eises beziehungsweise der darin enthaltenen Luft. *Ice Watch* war auch Verheißung einer affektiven Wirkung, die eine rein rationale Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Fakten des Klimawandels übersteigen sollte: das unter den Fingern der Besucher*innen schmelzende Eis der grönländischen Gletscher, die aus dem Inneren des Eises im Verlauf des Tauprozesses ausströmende, mehr als 15.000 Jahre alte, noch nicht durch menschengemachte Feinstäube belastete Luft. *Ice Watch* verhiess eine besondere Erfahrung von Flüchtigkeit durch in situ erfahrbare Anschauung. Und damit, so schien es, machte *Ice Watch* nicht nur auf direkte, unmittelbare Art die Prozesse des Klimawandels sinnlich erfahrbar, sondern bewegte unmittelbar: als dahinschmelzendes, sich selbst veränderndes und bewegendes Objekt, das körperliche Reaktionen unter den Zuschauenden provoziert – ihre Berührung, ihr Spiel, ihr Verharren; als schwindendes Objekt mit affektiv-emotiver Wirkung, das durch die unmittelbare, sublimen ›Schönheit‹ des Eises berühren, ja die Zuschauenden mit Trauer ob des Verlusts des Eises erfüllen sollte; als politisches Motiv, das auf den größeren Kontext verweist und dessen Erfahrung sich in politische und aktivistische Energie umsetzen ließe, die an die emotive, körperliche Dimension gebunden bleibt: »It's a beautiful, disturbing, dying monument to where we are right now, People are coming by fascinated, most needing to touch the ice«³, so die Schriftstellerin Rebecca Solnit.

Doch bevor die Eisblöcke aus Aalborg per Lastwagen nach Paris transportiert wurden, hatten sie schon eine weite Reise hinter sich. Als Teil der jährlich vom Grönländischen Eisschild abbrechenden Fläche trieben die Eisblöcke im Meer vor Nuuk, wurden dort von einem Motorboot eingefangen, auf ein Containerschiff geladen und anschließend auf dem Seeweg nach Aalborg gebracht. Hier wurden sie wiederum gekühlt, umgeladen und durch Deutschland, Holland und Belgien in das circa 1200 Kilometer entfernte Paris gefahren. Die Unmittelbarkeit der Erfahrung des schmelzenden Eises in Paris bleibt an viele Schritte gebunden. Die Ausstellung der Eisblöcke erscheint so von ihren Rändern her, von ihrem Vorher und Nachher, in einer spezifisch logistischen Logik: Denn gerade die offensichtliche Tatsache der Transposition dieser Eisblöcke mit einem Gewicht von insgesamt 100,5 Tonnen stellt nicht nur die Frage nach dem ›Wie‹ dieser *Performance*, dieses immensen logistischen, ökonomischen, aber auch ökologischen Unternehmens, sondern auch nach deren Kosten. Denn um die Eisblöcke während der COP 21 in Paris schmelzen zu lassen, wurde ein infrastruktureller Aufwand betrieben, der nicht nur einen enormen finanziellen Kostenfaktor verursachte, sondern der auch einen ökologischen Fußabdruck von 30 Tonnen an CO₂-Emissionen hinterließ, der durch die

3 Laura Palmer: »Olafur Eliasson Responds to Paris Summit with a Doomsday Clock Made of Glacial Ice. Going, going...gone.«, *artnet news* [Online]. <https://news.artnet.com/art-world/ice-watch-olafur-eliasson-climate-summit-384704> [03.04.2019].

Fracht und den Transport (28,03 T), durch die Ausstellung vor Ort (0,4 T) sowie durch die Personenreisen (1,5 T) verursacht wurde.⁴ Und so warnt der Kunstkritiker Joseph Nechvatal:

»In light of the past-the-tipping-point era in which we live, Eliasson's romantic and hopeful vision is something visually beautiful that may make his work seem wonderful today. But in the hot, dystopian future it may mark him as one of the most wasteful mega-artists of our times.«⁵

Abb. 2: Eliasson: *Ice Watch Paris*, Eistransport © Eliasson/Group Greenland



Berlin/Stolzenhagen

Hebbel am Ufer, 12.06.2015, Berliner Premiere von *Balthazar*, dem künstlerischen Forschungsprojekt von David Krebs und Maximilian Haas. Draußen ein schwüler Sommerabend. Ein Gewitter scheint heranzuziehen. Die Bühne ist durch einen roten Vorhang verhangen. Ich betrete den Theatersaal, setze mich und warte. Nichts passiert. Nach einer Weile macht sich Unruhe breit. Das Publikum scheint irritiert.

4 Catherine Bottrill: »The Carbon Footprint of Ice Watch Exhibited at the UN Climate Change Summit (COP21) Paris, December 2015«. http://olafureliasson.net.s3.amazonaws.com/subpages/icewatchlondon/press/Ice_Watch_Carbon_Footprint_Paris_2015.pdf [20.08.2020].

5 Joseph Nechvatal: »Olafur Eliasson's Sundial of Melting Icebergs Clocks In at Half-Past Wasteful«, *Hyperallergic* [Online]. <https://hyperallergic.com/260217/olafur-eliassons-sundial-of-melting-icebergs-clocks-in-at-half-past-wasteful/> [20.08.2020]

Schritte sind zu hören aus den Lautsprechern, die rechts und links vom Vorhang hängen. Dann das rhythmische Klopfen von Hufen auf dem Bühnenboden. Der Vorhang öffnet sich. Allerdings nur einen Spalt breit, gerade genug, um den Blick auf einen schmalen Streifen Bühne freizugeben. Im Hintergrund sehe ich eine Gruppe Menschen die Bühne überqueren. Da, schau! Ein erstes Raunen geht durch das Publikum. Plötzlich schiebt sich ein Eselskopf durch den Spalt des Vorhangs, dreht sich zum Publikum und schaut mich an.

Abb. 3: Weber-Krebs: Balthazar © Lechleitner



Der Esel dreht sich langsam weg, der Vorhang öffnet sich in der vollen Breite. Auf der leeren Bühne läuft die Gruppe der Performer*innen im Kreis, am Esel vorbei. Er schließt sich ihnen an. Nun bewegen sie sich gemeinsam durch den Raum, bleiben stehen, gehen weiter. Der Esel folgt der Gruppe. Diese bleibt stehen. Der Esel läuft weiter. Die Gruppe läuft einige Schritte zurück. Der Esel hebt seinen Kopf, scheint den Raum zu taxieren und geht direkt in die soeben frei gewordene Ecke. Die Gruppe geht weiter. Mal scheint der Esel die Gruppe anzuführen, mal scheint er den Menschen hinterherzutrotten. Mal trennt sich die Gruppe und bildet verschiedene Parteien, vermisst mit Blicken den Raum dazwischen – und der Esel ist mal hier, mal dort. Dann wiederum bilden sich Verhältnisse, in denen menschliche Performer*innen allein sind, während die Gruppe sich um den Esel schart. Je länger man dem choreografischen Spiel zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen folgt, umso stärker verschwimmt auch die wesenhafte Differenz zwischen Esel und übrigen Performer*innen. Die Körper der Performer*innen besetzen die Bühne und scheinen sie durch ihre Bewegungen, durch Gehen und Stehen zu strukturieren, machen das Publikum auf die Teilung und Trennung des Rau-

mes durch die Schritte aufmerksam. Körper bewegen sich durch den Raum, durchqueren ihn wie ein zu vermessendes Territorium, das bei jedem Haltepunkt ein bestimmtes Verhältnis von Raumgrößen, aber auch von Identitäten und Narrativen der Performer*innen erahnen lässt. In einem Moment leiten die Performer*innen Bewegungen ein, der Esel reagiert auf diese, ja, scheint wie nach Absprache zu handeln; in einem anderen Moment wiederum führt der Esel, läuft durch den Raum, tut etwas, dreht etwa seinen Kopf und provoziert damit ein bestimmtes Verhalten der menschlichen Performer*innen. Ein Spiel entsteht. Die gegenseitige Beeinflussung, das Hin und Her von Handlungen, Bewegungen und ihren Reaktionen löst sich dabei immer mehr von klar zu fixierenden Sequenzen, die einen Beginn, eine Urheber*in oder eine direkte Rezipient*in haben, wird zu einem Hin und Her von Kräften im Raum. Aktion, Affektion, Reaktion, Anziehung, Abstoßung; die Differenz von Mensch und nicht-menschlichem Tier⁶ weicht einer Anordnung von Körpern, die den Raum strukturieren und durch ihre Bewegungen im Raum in je verschiedenen Funktionen gelesen werden können.

Doch plötzlich dreht sich der Esel von der Gruppe menschlicher Performer*innen weg und läuft in Richtung Bühnenausgang. Er bleibt vor ihm stehen, tritt mit seinem Huf gegen die Tür. Die Performer*innen nähern sich ihm, fangen an, ihn zu streicheln, reden ihm zu, geben ihm Karotten zu essen. Sie kehren zurück zu ihrer Choreografie. Der Esel folgt ihnen, bleibt – scheinbar unentschlossen – und kehrt einige Minuten später wieder zur Tür zurück. Und tritt erneut auf diese ein. Die Tür bleibt verschlossen. Die nächsten 45 Minuten der Performance sind von einer grotesken Wandlung geprägt: Die menschlichen Performer*innen versuchen, sich weiterhin an ihre Choreografie von Gehen und Laufen zu halten, der Esel kehrt jedoch immer wieder an die Bühnentür zurück und tritt auf diese ein. Die Symmetrie zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen scheint zerfallen. Das Gehen, Stehen und Laufen, das Verfolgen des Scores der Choreografie durch die menschlichen Performer*innen wird immer wieder kontrastiert durch das laute, insistente Klopfen des Eselshufes an der Bühnentür. Das Spiel wird Ernst. Die ästhetische Kraft, die die Performance ausstrahlte, verschwindet und wird fortan von einer einzigen, fundamentalen Frage überlagert: *Warum lassen sie den Esel nicht einfach gehen?*

6 Um darauf zu verweisen, dass der Begriff des ›Nicht-Menschlichen‹ in Differenz und doch Orientierung zum ›Menschlichen‹ gebildet wird, wird in dieser Untersuchung – entgegen der vom Duden vorgeschlagenen Schreibweise – das Kompositum über den Binde- beziehungsweise Trennstrich gebildet. Analoges gilt für die in dieser Untersuchung gebrauchten Substantive des Nicht-Menschen oder auch des Mehr-als-Menschlichen sowie für die entsprechenden adjektivischen Schreibweisen.

Paris/New York/Mexiko-Stadt

»For ecological reasons, R. B./Jérôme Bel company doesn't travel by plane anymore«⁷, erklärte der französische Choreograf Jérôme Bel in Vorbereitung auf seine Produktion *Isadora Duncan* und lässt diese Information seitdem stets sichtbar in der Fußzeile seiner Homepage stehen. In einem Interview mit der *New York Times* wurde er noch direkter: »I realized that I was lying to myself, trying not to use too much heating, eating organic food, but being a hypocrite, because my work contributes to the ecological crisis. I made the decision that I would no longer be part of this artistic jet set.«⁸ *Isadora Duncan* wurde in zwei Versionen produziert: Eine Version der Show, die mit der Tänzerin Elisabeth Schwartz in Paris unter Anwesenheit von Bel erstellt und einstudiert wurde, tourte durch Europa. Die andere wurde mit Catherine Gallant, einer Freundin von Schwartz und einer in New York lebenden Duncanianerin, für den US-amerikanischen Markt per *Skype* einstudiert.

Es scheint eine besondere Fügung, dass Bel sich gerade bei der Arbeit zu *Isadora Duncan*, einer Aufführung über das Leben einer der führenden Figuren des modernen Ausdruckstanzes, entschied, seine Produktionsweise zu hinterfragen. So wendete sich Duncan, aber auch Tänzerinnen wie Martha Graham oder Mary Wigman nicht nur gegen das starre Korsett des Balletts und die Ökonomie einer fordistischen Organisation von Arbeit, Körper und Bewegung. Sie suchten auch – stark beeinflusst von der Reformbewegung von Rudolf von Laban am Monte Verità – nach einer Authentizität in Bewegung gerade in der Verbindung mit der Natur. Doch wie die Philosophin Bojana Kunst beschreibt, steht die von Duncan und ihren Nachfolger*innen etablierte Bewegungssprache gerade dadurch unwillentlich in einer geradezu paradigmatischen Beziehung zu neoliberalen Modi der kapitalistischen Produktion. Denn in einem *postfordistischen* Wirtschaftsmodell ist nicht starre, hierarchische Organisation, sondern eben Mobilität – die *Freiheit* zur Bewegung – die entscheidende Ressource für das Funktionieren eines freien Waren- und Kapitalflusses innerhalb der globalen Märkte.

»The movement of the individual, which throughout the 20th century was celebrated as the discovery of the potential of freedom stands at the centre of appropriation, of the exploitation of its affective, linguistic and desirable aspects. Today we are forced to dance in virtuous and conceptual diachronicity when producing; to change places, time, and identities quickly and with only short (but hardly ever

7 Jérôme Bel: *Jérôme Bel*. www.jeromebel.fr/index.php [20.08.2020].

8 Roslyn Sulcas: »When the Choreographer Won't Fly, the Dancers Rehearse by Skype«, *New York Times* [Online]. <https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/dance/jerome-bel-isadora-no-flying.html> [20.08.2020].

destructive) outbursts of crisis. This is the new universality of the post-industrial world and its mode of production.«⁹

Aus der Freiheit zur Bewegung wird, wie Kunst argumentiert, ein Zwang zur Mobilität. Dies betrifft in besonderer Weise gerade die Subjekte des Tanzes, die zu Vorbildern der postmodernen Arbeiter*innenschaft geworden sind. Diese müssen nicht nur kreativ, sondern auch *mobil* sein, um so in unterschiedlichen Kontexten, an verschiedenen Projekten auf der ganzen Welt gleichzeitig zu arbeiten. Die Bewegungsfreiheit der zeitgenössischen freiberuflichen Tänzer*in, die schnell und billig reisen muss, kehrt paradoxerweise eine ökologische Fundierung des Duncan'schen Ausdruckstanzes um: Der Ausdruck persönlicher Bewegungsfreiheit (beziehungsweise ihres ökonomischen Imperativs) ist heutzutage oft proportional zum Ausstoß an CO₂ durch günstige Fluglinien; die freie ›natürliche‹ Bewegung wurde zur Freiheit, die Natur durch Bewegung zu zerstören. Jérôme Bels Weigerung zu fliegen befragt damit implizit in doppelter Weise das ökologische Erbe des Ausdruckstanzes: einmal in Rückbezug auf die historische Verbindung seiner Ästhetik zur Natur, einmal in impliziter Ablehnung seiner ökonomischen Folgen. Bels Erklärung stieß vielerorts auf Verständnis und Bewunderung. Er selbst kokettierte mit den Konsequenzen seiner Entscheidung und der Frage, ob er aufgrund dieser Entscheidung noch in der Lage sein würde, zu produzieren. Bel: »I don't know whether I'll be able to hang in there.« (Expressive shrug.) ›If not, too bad.« (Flourish of hands.) ›I'll go and live in the country and teach dance to children.«¹⁰

1,5 Jahre später ist die digitale Kommunikation, Proben wie auch digitale Aufführungen – vor allem aufgrund der Covid-19-Pandemie – zur neuen Normalität geworden. Bel produziert weiterhin und fliegt auch weiterhin nicht mit dem Flugzeug. Als einer der weltweit führenden Choreografen verfügt er sowohl über das Renommee wie auch ein weit verzweigtes, globales Netzwerk von Assistent*innen, Kolleg*innen und Kurator*innen, die ihm weiterhin globale Auftrittsmöglichkeiten zugestehen, während Bel selbst in seiner Pariser Heimat bleiben kann. Dass diese Möglichkeiten jedoch nicht allen Künstler*innen gleichermaßen gegeben sind, da Künstler*innen aus dem Globalen Süden häufig auf Honorare aus dem europäischen, nur durch Flugreisen zu erreichenden Ausland angewiesen sind, beschreibt der mexikanische Theaterregisseur Lázaro Gabino Rodríguez in einem offenen Brief

9 Bojana Kunst: »Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance«, in: Gabriele Klein & Sandra Noeth (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld: transcript 2011, S. 47–60, S. 54.

10 Sulcas 2019.

an Bel.¹¹ Rodríguez' Folgerung: »At the end of the day, solving an ecological problem without considering social inequality is just another way to reinforce the colonial structure.« Ökologie – auch oder gerade im stark neoliberal geprägten Feld der *performing arts* – scheint das Privileg einer kleinen globalen Elite zu bleiben.

Kritik zweiten Grades: Performance zwischen Wirk- und Produktionsästhetik

Die Klimakrise, Fragen um Ökologie, Nachhaltigkeit und auch das Verhältnis von Mensch zu nicht-menschlichen Tieren haben sich zu einem wichtigen Diskurs der institutionellen wie freien Kunst-, Theater- und Performancepraxis entwickelt. Das Theater und die Kunst scheinen nach dem ihnen Äußeren zu greifen, es in die Kunst selbst zu holen, mit ihm umzugehen beziehungsweise es zum Ausgangspunkt der eigenen Praxis zu machen. Dabei zeigen die hier vorgestellten Beispiele an, dass dieses Verhältnis bei weitem nicht widerspruchsfrei, ja, dass es durchaus von einer konstitutiven Spannung geprägt ist. Jedes dieser Beispiele zeigt eine künstlerische Praxis, die von Grenzüberschreitungen geprägt ist. Diese sind nicht nur räumlicher Art: Die Grenzen, die zwischen dem arktischen Eis und dem Pariser Place du Panthéon, dem Brandenburgischen Bauernhof in Stolzenhagen, dem Herkunftsort des Esels Balthazar, und der Black Box des *Hebbel am Ufer*, dem Raum der digitalen Probe in Paris und der Aufführung in New York überschritten werden, sind auch solche der Materie und des Mediums, der biologischen Gattung und der Skala. Jede dieser Praktiken der Überschreitung stellt dabei nicht nur eine Transposition dar, eine Verschiebung von Rahmenbedingungen, von Wahrnehmungsgewohnheiten oder Kontexten. Die künstlerischen Projekte greifen hier nicht nur eine dem Theater äußere ›Natur‹ auf, zitieren oder thematisieren sie. In jeder der hier vorgestellten künstlerischen Performances liegt auch die Intention, die für diese Beispiele konstitutiven Verhältnisse zwischen Mensch und Nicht-Mensch, zwischen der künstlerischen Produktion und den ökologischen und natürlichen Umwelten, schließlich zwischen den Wirkungen einzelner Individuen und größeren, ja globalen und erdsystemischen Wirkungen zu reflektieren und mitunter zu verändern.

Und gleichzeitig zeigt sich in jeder dieser Performances, dass diese intendierten Wirkungen durch das diesen Performances eigentlich ›jenseitige‹, einen ihnen äußeren Raum, der erst durch die Tatsache und die Handlungen der Performances selbst eröffnet wurde, unterlaufen werden. *Ice Watch* intendiert eine Wirkung, die auf der ästhetischen Erfahrung der Unmittelbarkeit des natürlichen Objekts beruht. Gleichzeitig wird jene Unmittelbarkeit durch Kontexte und Bedingungen der Produktion des Kunstwerks ermöglicht, die in starkem Kontrast zu ebenjener inten-

11 Lázaro Gabino Rodríguez: »Open letter to Jerome Bel«. <https://somosreclamos.blogspot.com/2021/02/open-letter-to-jerome-bell.html> [27.09.2021].

dierten Erfahrung stehen. *Balthazar* wiederum behauptet die Bühne als nicht-alltäglichen Raum, in dem tierische und menschliche Akteure einander sich wie in einer Laborsituation annähern können, als einen Raum, der nicht nur sprachliche, körperliche und politische Potenziale von Interdependenz, Symmetrie und Gleichheit verheißt, sondern der eben jenes Potenzial auch als ästhetisches Erlebnis ins Spiel bringt. Doch gerade dort, wo dieses Erlebnis sich nicht einstellt, ja das ästhetische Spiel misslingt, scheint sich die ethische Gewalt zwischen Mensch und nicht-menschlichem Tier gerade ob der formulierten Ansprüche hier umso deutlicher, ja geradezu in obszöner Weise zu zeigen. Jérôme Bels Entscheidung, nicht mehr zu fliegen, macht schließlich nicht nur deutlich, wie sehr historische sowie zeitgenössische Produktionen und ihre Ästhetiken von ihren natürlichen und ökologischen Produktionsbedingungen und Umständen geprägt sind. Sie verweist auch auf die Frage, inwiefern die Möglichkeit, performative Kunst zu produzieren, eine bestimmte Ästhetik zu entwickeln und auch über ökologische Notwendigkeit neu zu denken, auch an die politisch, ökonomisch und kulturell *ungleichen* Bedingungen im globalen Kunstmarkt gebunden ist. Ökologische Fragen bleiben – auch in der Ästhetik – soziale Fragen.

Diesen drei Beispielen ist nicht nur gemein, dass ihre Projekte mit scheinbar besten Intentionen ausgestattet sind, die jedoch durch ihre Praxis selbst desavouiert werden; in allen drei Beispielen zeigt sich zudem, dass jener Widerspruch, der sich zwischen ästhetischer Anlage und ihrer praktischen Explikation zeigt, nicht aufgelöst werden kann, ohne die Existenz der Performances selbst in Frage zu stellen. Denn wie könnte Eliasson das Schmelzen des Eises aufzeigen, ohne die Eisblöcke in das Herz von Paris zu verfrachten? Wie könnte David Krebs die Möglichkeiten einer Verhandlung von Körpern und Bewegungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch zeigen, ohne den Esel auf die Bühne zu holen? Schließlich: Hätte Bel, um nicht dem Vorwurf des ›Neokolonialismus‹ ausgesetzt sein zu müssen, weiterhin mit dem Flugzeug touren sollen oder die Tatsache seines Verzichts schlicht nicht öffentlich anzeigen sollen?

Die Widersprüche und Aporien, die hier ersichtlich werden, finden sich in anderer Form auch aufseiten der Kritiker*innen. Denn obgleich Einigkeit zu bestehen scheint, dass die Verbindung zwischen den performativen Künsten, der Klimakrise und der Ökologie nicht allein über das Kriterium des Inhalts verhandelt wird, so steht das ›Wie‹ dieser Verhandlung durchaus in Frage. So stellen Christian Tschirner und Lynn Takeo Musiol in ihrer Reihe ›Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise‹ auf dem Portal *nachtkritik.de* Eliassons Arbeit als ein Beispiel von ›Apokalypseblindheit‹ dar, einer ›kognitiven Dissonanz‹, die, anstatt mit den tatsächlichen Problemen der ökologischen – hier der klimatologischen – Realität zu konfrontieren, einem Mechanismus der Verdrängung entspricht:

»Der künstlerische Zugriff erfolgt in der Regel über Wirkungen, selten über die Veranschaulichung von Zusammenhängen und Abhängigkeiten. Wird die Forderung nach klimabewussten Produktionsweisen an die Künstler*innen selbst gerichtet, wird nach ihrer Verstrickung in das Problem gefragt, ist mit Wutausbrüchen zu rechnen. Angesichts einer Situation, in der zehntausende Wissenschaftler*innen vor dem Zusammenbruch der Lebensmittelversorgung ganzer Kontinente warnen, ist von Endzeithysterie oder gar Einschränkung der Kunstfreiheit die Rede.«¹²

Gefragt und gefordert stattdessen wird eine situierte, eine reflektierte und eine engagierte Theaterkunst, deren Ästhetik – wenn auch nicht notwendigerweise danach ausgerichtet – so zumindest nicht im Widerspruch zu den eigenen Produktionsbedingungen stehen und sich damit über eine einfache ›Wirkästhetik‹ hinwegsetzen solle.¹³ Gleichzeitig gilt – so insbesondere im zeitgenössischen Tanz und in Formen nicht-dramatischer Bühnenkunst – der Anspruch, die globalen ökologischen Vernetzungen, die erdsystemischen und natürlichen nicht-menschlichen und apersonalen Prozesse in Form einer Ästhetik zu reflektieren, die über das Benennbare, über das Didaktische und das Offensichtliche hinausgeht. Denn die Zusammenhänge, die durch den Klimawandel offensichtlich und akut werden – Überschwemmungen, Stürme, die globale Erwärmung –, erfordern nicht nur ihre *Erzählung*, sondern verweisen auf das implizite Problem der theatralen, insbesondere der dramatischen Darstellung, die keine nicht-menschlichen, natürlichen, pflanzlichen oder tierischen Protagonisten zulasse, wie Tobias Rausch in Anlehnung an Amitav Gosh ausführt. Rausch räsoniert:

»Die Frage, die mich umtreibt, lautet, ob meine eigenen Schwierigkeiten im Umgang mit Natur auf der Bühne auf ein tieferliegendes Problem deuten. Eines, das

-
- 12 Lynn Takeo Musiol & Christian Tschirner: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (1) – Prolog über unsere alltägliche Gleichgültigkeit und den Sog der Verschleierung. Final Climatsy«, *nachtkritik* [Online], 26.02.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17717:inside-%E2%80%93endzeit-%E2%80%93texte-%E2%80%93zur-%E2%80%93klimakrise-%E2%80%931-%E2%80%93prolog-%E2%80%93ueber-%E2%80%93unsere-%E2%80%93allt%C3%A4gliche-%E2%80%93gleichgultigkeit-%E2%80%93und-%E2%80%93den-%E2%80%93sog-%E2%80%93der-%E2%80%93verschleierung&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].
- 13 Lynn Takeo Musiol & Christian Tschirner: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (4) – Über den Verblendungszusammenhang der postmoderne Theaterkunst und ihrer konstruktivistischen Wissenschaftstheorie. Das Verschwinden der Welt und das Theater der Diskursfetische«, *nachtkritik* [Online], 08.04.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17919:inside-endzeit-texte-zur-klimakrise-4-ueber-den-verblendungszusammenhang-der-postmoderne-theaterkunst-und-ihrer-konstruktivistischen-wissenschaftstheorie&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].

in der Wurzel unserer künstlerischen Darstellungsfähigkeiten liegt. In den Bedingungen, wen oder was wir als dramatischen Akteur zu akzeptieren in der Lage sind. In der Wurzel unseres Verhältnisses zur Natur und unserer Fähigkeit, die Welt wahrzunehmen und zu verstehen.«¹⁴

Nicht die ökopolitischen, sondern die epistemischen und *asthetischen*, die Wahrnehmung betreffenden Grundlagen des Theaters stünden in Frage. Daher bedarf die Auseinandersetzung mit Fragen von Ökologie, Klima, dem Nicht-Menschlichen, nicht nur einer Öffnung des Theaters gegenüber einem (nicht-menschlichen) Außen, sondern auch der Reflexion des Theaters und seiner ganz eigenen Wahrnehmungsdispositive als geschlossenem Raum der *Black Box*. Denn wenn das Problem des Klimawandels nicht nur auf einer ökopolitischen, sondern auch einer epistemischen und ästhetischen Ebene zu verorten ist, so ist es notwendig, dass das Theater auch dafür den notwendigen Raum *in Abgrenzung* zu seinem Außen bietet. Nicht nur, so der Anspruch, soll damit eine Form der Ästhetik erfahrbar gemacht werden, die sich durch Neuheit, aber auch durch eine Vermeidung eines ›preaching to the converted‹ auszeichnet. Implizit ist hier auch, durch neue Formen eine Haltung einzunehmen, die in der Aufgabe einer anthropozentrischen Erzähl- und Darstellungsweise sich nicht nur ästhetisch, sondern vor allem ethisch durch eine Radikalität auszeichnet, die einer didaktischeren und politisch offensichtlicheren Ästhetik so nicht zu[?] eigen ist. Franziska Werner, die Leiterin der *Sophiensaele* in Berlin, resümiert in einem Gespräch mit Akteur*innen der freien und institutionellen Theater:

»Neben aktivistischen, dokumentarischen und konkret politischen Arbeiten gibt es auch immer wieder spannende Versuche, die menschenzentrierte Perspektive zu verlassen. Das heißt Ökologie sinnlich-sensorisch, körperlich affizierend erfahrbar zu machen. Bei diesen Ansätzen geht es also weniger um Aufklärungs-Doku-Aktivismus mittels Text, sondern um empathischen Perspektivwechsel, d.h. den Menschen zurückzunehmen hin zu einer Gleichberechtigung und Gleichstellung der Natur und aller Elemente. Hier können wir also über das Faktisch-Didaktische hinaus neue Horizonte eröffnen.«¹⁵

14 Tobias Rausch: »Staging Nature – Theatermacher Tobias Rausch über die Schwierigkeit, die Natur auf die Bühne zu bringen. Schauspiele jenseits des Menschen«, *ibid.*, 16.10.2019. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17246:staging-nature-theatermacher-tobias-rausch-ueber-die-schwierigkeit-die-natur-auf-die-buehne-zu-bringen&catid=101&Itemid=84. Vgl. auch Amitav Gosh: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. London: Penguin Books 2016.

15 Lynn Takeo Musiol & Christian Tschirner: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (3) – Ein Gruppengespräch über Katastrophenästhetik, Theater und Produktionsdruck. Ist Kunst jenseits der Verschwendung denkbar?«, *nachtkritik* [Online], 25.03.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17837:inside%20%80%93endzeit%20%80%93texte%20%80%93zur%20%80%93klimakrise%20%80%933%20%80%93ein%20%80%93

Im Vordergrund und in Frage stehen hier nicht Aspekte der naturwissenschaftlichen Grundlagen, einer verfehlten Wirtschaftspolitik, der Klimagerechtigkeit oder der Nachhaltigkeit der theatralen Produktion selbst, also weder ein ›Inhalts-‹ noch ein ›Produktionskriterium‹, sondern die Frage nach der Form des performativen Kunstwerks und weiter der Weise seiner Wahrnehmung. Was diese Situation noch komplizierter macht, ist die Tatsache, dass die hier beschriebenen Pole der Debatte natürlich auch vertauscht und mit je anderem Vorzeichen gegeneinander geführt werden könnten. So könnte der offensichtliche Rekurs auf tagespolitische Debatten und Formen eines ›climate-empowerment‹ als fundamentale Notwendigkeit im und sine qua non des zeitgenössischen Theaters gelten oder auch als bloß offensichtliche, ja ›didaktische‹ Angelegenheit, die weder den Möglichkeiten der Bühne noch einem elaborierten Begriff des Politischen gerecht wird. Der mimetische Vollzug eines Wetterphänomens auf der Bühne könnte wiederum als fundamentaler Akt verstanden werden, der sowohl die Ästhetik wie die Politik der Natur in eine neue Beziehung setzt, oder als weitere Spitze einer semiokapitalistischen Bilderproduktion, die sich nicht um die konkreten Realien der Umweltzerstörung oder des Leids von Menschen und nicht-menschlichen Tieren schert.

So offensichtlich es sich bei den hier benannten Positionen um Zuspitzungen handelt, so deutlich wird die Brisanz des Klimawandels und der Ökologie für das Feld des Theaters sowohl als gesellschaftspolitische Institution wie auch als Ort einer speziellen Form der ästhetischen Erfahrung. Denn die hier geäußerten Ansprüche und Positionen betreffen nicht nur je bestimmte Aspekte des Theaters, sondern zeigen, dass sich hier ein genuiner Richtungsstreit über das Theater abzeichnet. In Frage stehen nicht nur *entweder* bestimmte Ästhetiken, die auf der Bühne präsentiert werden, ihre Verortung und Kontextualisierung in einem global gedachten öko-politischen Rahmen, *oder* eine bestimmte reflexive Beschäftigung mit der eigenen Klimabilanz, Produktions- beziehungsweise Betriebsökologie. Jeder dieser Aspekte scheint auch Fragen und Folgerungen für die Gesamtheit der ›performativen Künste‹ beziehungsweise ›Theater‹ zu haben, gerade weil sich mit der Fokussierung auf einen bestimmten Aspekt genuin auch die Fragen um die Rahmungen, die Grenzen und das jeweils Ausgeschlossene stellen. Deutlich wird das Dilemma, das sich für die performativen Künste als Kunstgattung zwischen gesellschaftlicher Institution und kulturellem (Frei-)Raum, zwischen ökopolitischem und ästhetischem Anspruch, zwischen einem ›Innen‹ und einem ›Außen‹ der Kunst, ja zwischen einem ›Innen‹ der Kultur und einem ›Außen‹ der Natur zeigt. Denn die hier vorgestellten Positionen scheinen Ansprüche zu stellen, die

eine jeweilige Exklusivität für sich verbürgen und die jeweilige Gegenposition ausschließen – entweder ist ein Kunstwerk ökopolitisch *oder* ästhetisch motiviert, entweder beruht der Belang der performativen Künste auf der gesellschaftspolitischen, institutionellen Wirkkraft *oder* auf der Funktion als *anderer* Raum. Die Ökologie und der Klimawandel zwingen zur Positionierung. In Frage, so scheint es, stehen Performance und Theater in ihrer Totalität.

So umfassend und so einschneidend die Forderungen an das Theater gestellt werden – der Ruf nach einer radikal neuen Ästhetik auf der einen, der Ruf nach einer konsequent politischen Haltung auf der anderen Seite –, so sehr ist dieser Diskussion ein schaler Beigeschmack eigen. Jedes dieser Beispiele zeigt eine Spannung, einen Konflikt, an dem Kritik haftet und sich reibt: *Ice Watch* zwischen einer an die unmittelbare Erfahrung des schmelzenden Eises gebundenen *Wirkästhetik* und einer die ökonomisch-ökologischen Grundlagen der Performance ›aufdecken- den‹ Produktionsästhetik, *Balthazar* zwischen einer fast utopisch anmutenden, interspeziesistischen Ästhetik und einer unter ethischen Gesichtspunkten obszönen ›Misperformance‹¹⁶, *Bel* schließlich zwischen seinen produktionsästhetischen Ansprüchen und seiner eigenen ökonomischen Position. Jedes dieser Beispiele facht in polemischer Zuspitzung eine grundsätzliche Debatte um die sowohl institutionelle wie ästhetische Richtung des Theaters an. Und bei jedem dieser Beispiele ist fraglich, wo – und *wie* – sich eigentlich das theatrale Kunstwerk, die Theateraufführung, die Performance selbst manifestiert: in einer möglichst direkten Anschaulichmachung von ›Natur‹ und den Abläufen von nicht-menschlicher Handlung, den materiellen Abläufen des Klimawandels und nicht-anthropozentrischen Formen des Ausdrucks? Oder doch der möglichst genauen Anschaulichmachung der politischen sowie der sozio-ökologischen Folgen, Wirkungen und Konsequenzen menschlicher Handlungen, inklusive der konkreten Folgen der eigenen Produktionsbedingungen?

Diese Frage ist umso entscheidender, als diese Spannung einerseits auf die Kraft des Kunstwerks angewiesen zu sein scheint, andererseits das Kunstwerk zu beiden Seiten hin verschwinden zu lassen droht. In einem Fall wird Theater zur ›ökopolitischen Maschine‹, deren Kunst bloßes Mittel ist, einem – politischen, ökologischen, sozialen – Zweck zu dienen. Im anderen wird das Theater zur bloßen ›Anschauungsmaschine‹, die einem zeitgenössisch gewendeten Begriff einer Naturästhetik zu dienen scheint, in der sich ›Natur‹ bar jeder Vermittlung als Ästhetik manifestieren soll, doch sich damit hier sowohl als Fetisch wie als Rhetorik entlarvt.¹⁷ Hier ma-

16 Vgl. zum Begriff der ›Misperformance‹, also zu einer Performance, die nicht die mit der Performance intendierten Wirkungen zeitigt u.a. Marin Blazevic & Lada Cale Feldman: ›Misperformance‹, in: Bryan Reynolds (Hg.): *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. London & New York: Palgrave 2014, S. 50–56.

17 So argumentiert Hartmut Böhme, dass schon die Kant'sche Erhabenheitsästhetik in der Natur mitnichten in unmittelbarer Weise auf das Natürliche zielte, sondern als Ästhetik auf die

nifestiert sich ein Richtungsstreit, der nicht nur entlang von Grenz- und Konfliktlinien bestimmter Ästhetiken ausgetragen wird. Das Dilemma betrifft nicht nur, ja vielleicht nicht mal in erster Linie die Praxis der performativen und theatralen Künste ob ihrer Position, ihrer Haltung und ihrer Richtung in Zeiten der Klimakrise und der ökologischen Zerstörung. Hier manifestiert sich ein bestimmtes Problem der *Rezeption* der Kunstwerke, und dies im doppelten Sinne. Insofern die hier vorgestellte Spannung eine bestimmte zugespitzte Rhetorik darstellt, so muss eben dieser Richtungsstreit als polemischer Anspruch verstanden werden, der *an* die Künste herangetragen wird, der *über* die Künste urteilt und sich als Ensemble von Theorie, Kritik und Diskurs manifestiert. Diese Kritik wiederum zielt auf die Wirkung und die Möglichkeiten einer ›kritischen Kunst‹ selbst, fragt, fordert und stellt mit anderen Worten aus, wie die performativen Künste *kritisch* sein können.

Von der Kritik zum anthropozänen Engagement

Diese Arbeit geht von der grundlegenden Hypothese aus, dass diese Aspekte, diese Fragen und Spannungen symptomatisch für die zeitgenössischen performativen Künste sind, stellen sie doch eine Reaktion auf eine bestimmte Krise dar, die die Aufgabe und den Ort der Künste im Allgemeinen, der performativen Künste im Besonderen fragwürdig macht. Diese Krise, so möchte ich ausführen, nimmt ihren Ausgang von den drängenden ökologischen Problemen, die nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern zunehmend auch in den Geisteswissenschaften diskutiert werden und unter dem Stichwort des Anthropozäns zusammengefasst werden können. Mit dem Anthropozän artikuliert sich jedoch nicht nur eine ökologische Problematik; es betrifft auch grundlegende Ordnungs- und Wahrnehmungsmuster, die das Verhältnis zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Kultur und Natur bestimmen. Insbesondere aber wird in der Chiffre des ›menschengemachten‹ Erdzeitalters offensichtlich, dass das Verständnis der Wirkmacht menschlichen Handelns zur Disposition steht, entfaltete doch die seit Beginn der Industrialisierung und speziell seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts anhaltende wirtschaftliche Expansion und die damit verbundene Steigerung der menschlichen Handlungsmacht ein geologisches, die Umwelt

»Selbsterfahrung des Subjekts« ausgerichtet war. Hartmut Böhme: »Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur«, in: Horst G. Haberl et al. (Hg.): *Herbstbuch zwei: EntdeckenVerdecken: Eine Nomadologie der Neunziger. Essays zur Erfahrbarkeit der Welt*. Graz: Droschl 1993, S. 15–36. Online abgerufen unter: <https://www.hartmutboehme.de/media/Theorie.pdf> [20.09.2020]. So verfolgt Heinrich Niehues-Pröbsting den Begriff der ›Erhabenheit‹ in der Ästhetik über seine Genese in der Rhetorik. Vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting: »Über den Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990, S. 237–251, insbesondere: S. 242.

veränderndes Ausmaß¹⁸ und führte zu eben jener ökologischen Krisensituation, die nicht nur nicht-menschliches Leben und natürliche Umwelten, sondern auch den Menschen selbst existenziell bedroht.

Das Handeln der Spezies Mensch scheint sich gegen ihn selbst zu wenden. Dieser Widerspruch ist paradigmatisch für zeitgenössisches Handeln im und im Angesicht des Anthropozäns. Dies betrifft auch die performativen Künste, die im Begriff der Performativität nicht nur Aspekte, Probleme und Welten künstlerisch widerspiegeln, sondern diese genuin in der Iteration aufbauen und wiederholend erschaffen. Die Spannungen und Paradoxien, die in den eingangs vorgestellten Arbeiten sowie in den sich anschließenden Fragen zum Ausdruck kommen, kennzeichnen daher nicht ein bestimmtes künstlerisches Manko oder eine bestimmte Betriebsblindheit. Sie stehen stattdessen paradigmatisch für die Komplexität der Ansprüche, der Widerstände und der Erfordernisse, die im und durch das Anthropozän an die performativen Künste herangetragen werden und die sich spezifisch in einer fragwürdig gewordenen Handlungskraft artikulieren. Diese Handlungskraft ist als ›Performance‹ und als doppelte Wendung zu denken: hinsichtlich einer Schaffung und Veränderung von Realität einerseits sowie hinsichtlich eines *kritischen* Bezugs, eines Korrektivs von Wirklichkeit andererseits.

Das Anthropozän zeigt sich als genuines Problem für das Theater und die performativen Künste genau dort, wo es sich als Problem von Handlung, Intentionalität sowie seiner Kritik manifestiert. Denn die hier *kritisch* benannten Widerstände und Spannungen machen aufmerksam – und zwar insbesondere bezüglich des Ortes der Kritik selbst. Kann obige Situation als Such- und als Krisensituation der performativen Künste im Angesicht des Klimawandels und des Anthropozäns beschrieben werden, so kann diese Krise als mehrfache *Krise der Kritik* verstanden werden: erstens als eine Krise der Produktion theatraler und performativer Kunst in Hinblick auf ihren gesellschaftlichen Ort sowie der daraus ableitbaren oder auch je darauf zu projizierenden Aufgaben, die ästhetischer Art sind, also nicht nur eine spezifische ästhetische Leistung betreffen, mit der performative Kunst im Anthropozän gemessen wird, sondern normative Implikationen besitzt: *Wie kann* Performance natürliche Prozesse zur Abbildung bringen? *Auf welche Weise kann* Theater die ökologischen, menschengemachten Schäden abbilden? *Was kann* Theater gesellschaftspolitisch leisten? *Wie kann* Theater einen Platz in der Gesellschaft rechtfertigen, wie begründen, wie sich nützlich machen – und zwar sowohl in Hinblick auf eine lokale Verortung als auch in Hinblick auf eine globale Vernetzung? *Was soll* performative Kunst leisten? *Was muss* performative Kunst angesichts der globalen, ökologischen

18 Vgl. Paul J. Crutzen & Eugene F. Stroemer: »The ›Anthropocene‹«, in: *Global Change Newsletter*, (41). 2000, S. 17–18; Paul J. Crutzen & Eugene F. Stroemer: »Geology of Mankind«, in: *Nature*, 415 (3). 2002, S. 23.

Krise tun? Und auch: In welcher Form *darf* Kunst ihre Eingebundenheit in soziale, politische und – vor allem – ökologische Belange ignorieren? Während diese Form der Kritik aus dem Kunstwerk heraus auf eine außerkünstlerische Realität zielt, also das ›kritische Kunstwerk‹ betrifft, so betrifft diese Krise der Kritik auch, zweitens, wie auf die Kunst als *Objekt* Bezug genommen wird; als Krise eines Zugriffs auf, eines bestimmten Redens über, ja einer Performance- und Kunstkritik selbst.¹⁹ Wie können performative Ereignisse um die Klimakrise gefasst, besprochen, kommentiert und kritisiert werden? Wie kann Theater theoretisch fundiert, wissenschaftlich diagnostiziert und politisch kontextualisiert werden? Wie – mit welcher Stimme, von welcher Position aus – kann über performative Kunst und Theater geurteilt werden?

Die fundamentalen Beziehungen der Kritik, das Verhältnis der Kritik zum zu kritisierenden Objekt stehen in Frage, und dies im doppelten Sinne: sowohl in der Beziehung der Kunst zu ihrem Bezugsfeld, also zu einem Äußerem, wie auch in Bezug zur Reflexion ihres Gegenstandes, nämlich der Kunst selbst. Es scheint, dass bei den hier vorgestellten Beispielen diese beiden Formen der Kritik (und ihre Krisen) vermischt sind, ja mitunter gar nicht klar voneinander zu trennen sind, denn wie über *Ice Watch*, *Balthazar* oder *Isadora Duncan* respektive Eliasson, Weber-Krebs, Bel geurteilt wird, hängt eng damit zusammen, wie zwischen Produktions- und Wirkästhetik vermittelt wird. Die Frage nach dem Kunstwerk ist untrennbar mit dem Ort verbunden, von dem aus *über* das Kunstwerk gesprochen wird, von dem aus es kommentiert, kritisiert und auch theoretisch reflektiert wird. Offenbar wird eine umfassende epistemologische Unsicherheit, in deren Mitte die performativen Künste im Anthropozän stehen.

Dass Kritik sich in einer ›Krise‹ befinde, ist ein grundlegender Topos der (post)modernen Geistesgeschichte und auch der Theaterwissenschaft. Das Ende eines autonom gedachten Subjekts erschütterte die subjektiven Kapazitäten, von denen aus Kritik gedacht werden kann, und veränderte gleichzeitig ihre Stoßrichtung.²⁰ Das Ende einer teleologisch gedachten Geschichte deutet auch das Ende einer Kritik an, die im Namen eben jener Geschichte sich rechtfertigen kann. Schließlich macht ein

19 Dazu soll an dieser Stelle nicht nur die im engen Sinne zu verstehende Disziplin der Theaterkritik gehören, sondern die Gesamtheit des die Kunst analysierenden, reflektierenden und deutenden Diskurses.

20 So schreibt Roland Barthes: »Jede Kritik muss in ihrem Diskurs (sei es auch auf noch so diskrete und abgewandte Weise) einen impliziten Diskurs über sich selbst enthalten. Jede Kritik ist Kritik ihres Werkes und Kritik ihrer selbst.« Und weiter: »Kritik ist keine Huldigung an die Wahrheit der Vergangenheit oder die Wahrheit des ›anderen‹, sie ist Konstruktion des Intelligiblen unserer Zeit.« Roland Barthes: »Was ist Kritik?«, in: Roland Barthes (Hg.): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 117–123, hier S. 119, 123.

nicht nur neoliberaler, sondern auch auf Bilderproduktion begründeter Semiokapitalismus sowohl die Kritik selbst wie auch ihr Objekt un(an)greifbar: durch apriorische Aneignung von Kritik einerseits, durch Virtualisierung des zu Kritisierenden andererseits.²¹ Diesen Formen der (Unmöglichkeit von) Kritik ist eigen, dass sich ihre Aporie aus der Instabilität und epistemischen Auflösung des Horizonts des Subjekts speist: Wo das Subjekt der Kritik, das wahrnehmende, das erkennende, aber auch das urteilende Subjekt fragwürdig wird, wo diesem keine geschichtliche Perspektive mehr erkennbar wird und das Objekt der Kritik sich gleichzeitig als Simulakrum zeigt, stehen die Möglichkeiten der Kritik selbst in Frage.

Doch offensichtlich ist, dass die hier beschriebene Krise sich nicht unproblematisch an eine solche Form der Sprach-, Geschichts- oder Subjektkrise zurückbinden lässt. Weder ist performative Kunst hier vollkommen diskursiv geworden und befindet sich – so etwa in der Debatte um ›Diskurstheater‹ als Spielform eines postdramatischen Theaters – deshalb in der Vervielfältigung ihrer Zeichen in Ununterscheidbarkeit zu dem sie rahmenden Diskurs. Ebenso wenig resultiert die hier beschriebene Krise der Künste aus einer Aporie der Kritik, die aus der Nähe von neoliberalen Kapitalismus und dem Kunstsubjekt sowie den Ressourcen der Kritik selbst – Subjektivität, Kreativität, Dissens – stammt und damit jede Form von Kritik selbst schon fragwürdig werden lässt und vereinnahmt. Denn erkennbar wird aus den obigen Diskussionen um die Aporien der Kritik und den Gegenstand, der unzweifelhaft in den Blick fällt – die Ökologie, das Nicht-Menschliche, die Natur –, dass es hier weniger um Auflösungserscheinungen denn um ein ›Zuviel‹ an Realität geht, nicht um einen ›Mangel‹, sondern um einen Überfluss derselben. Hier wird Kritik nicht problematisch, weil das Objekt der Kritik in semiotischer Ferne zu verschwinden droht, sondern weil es in seiner materiellen Nähe unscharf wird. Problematisch scheint nicht Geschichte, Ziel, Norm oder Subjekt, sondern die Realität des Objekts der Kritik selbst zu sein. Es entzieht sich nicht als bloß Virtuelles einem Zugriff der Kritik, sondern überwältigt sie durch ein Übermaß an Realität.

1994 greift der Soziologe und Wissenschaftshistoriker Bruno Latour die vielbeschworene Krise der Kritik auf und ergänzt sie um eine Perspektive aus der Wissenschaftstheorie. Er erklärt einen wissenschaftstheoretischen Zwiespalt zwischen einer – verkürzt dargestellt – dekonstruktiven, bloß zeichenorientierten und einer positivistischen – bloß die materielle und wissenschaftliche Seite betrachtenden – Form der Kritik.²² Während die eine Position, die Latour später als das kritische

21 Dies betrifft insbesondere Analysen, die an eine Debortsche Bilder- und Kapitalismuskritik anschließen. Siehe für den Bereich der performativen Künste insbesondere Bojana Kunst: *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Wichester: Zero Books 2015.

22 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 13–16.

Register der »fairy position« benennen wird, Ideologien und Wissens-, Wirk- und Wertesysteme als »gemachte« und damit als (naiven) Glauben dekonstruiert und sich damit insbesondere im Umfeld der konstruktivistisch und postmodern gedachten Sozial- und Geisteswissenschaften wiederfindet, so gilt die zweite Form der Kritik – die »fact position« – der Desavouierung der Vorstellung eines »freien Willen« ob der determinierenden Wirkung von (natur)wissenschaftlichen Tatsachen, Genetik, Hormonen oder auch von Sozialisation und Habitus.²³ Beide Seiten, so Latour, nehmen in je distinkter Weise Zugriff auf Wirklichkeit; beide Lesarten haben den Anspruch, durch ihre Perspektivierung eine Totalität dieser Wirklichkeit zu beschreiben und sinnvoll zu deuten. Entweder gelten die Dinge als »konstruiert« und jegliche Deutungs- und Definitionsmacht findet sich aufseiten der Subjekte, oder die Dinge, Tatsachen und selbst die Subjekte sind bloße Effekte »anderer« – physikalischer, biologischer, neurologischer, gesellschaftlicher – Mächte. Diese beiden Sichtweisen, so Latour, lassen sich nicht zusammenführen, ja zwischen ihnen steht ein unüberbrückbarer Graben, der selbst Ergebnis eines historischen Prozesses der paradigmatischen Ausdifferenzierung natur- und geisteswissenschaftlicher Erkenntnis in der Moderne ist und – wie Latour anhand von Überlegungen zur Genese wissenschaftlicher Dinge im 17. und 18. Jahrhundert verfolgt – schließlich zur Formierung der dichotomen Diskursformation von »Natur« und »Kultur« führt. Gerade die technologischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts führen jedoch zu einer Zunahme von Dingen, Phänomenen und Ereignissen, die es notwendig machen, so Latour, diesen Graben selbst einer Revision zu unterziehen. Dies gilt insbesondere, da die Entwicklungen, die unter dem Stichwort des Anthropozäns subsumiert werden können, eine bis dato nicht bekannte Skala der Wechselwirkungen von Mensch und nicht-menschlichen Akteuren bedeuten. Der Klimawandel, das massive, menschenverursachte Artensterben, genetisch verändertes Getreide oder auch der Corona-Virus; die Verbindungen von Technologie, Natur, Wissenschaft und Kultur haben geologische und erdsystemische Ausmaße angenommen: Die schädlichen Auswirkungen der Spezies Mensch überschreiten nicht nur Ländergrenzen hin auf einen globalen Rahmen, sondern haben – so die zentrale These des von Paul Crutzen und Eugene Stoermer ab 2000 geprägten Begriffs – *geologische* Kraft, werden also in den Erdschichten auch in Jahrhunderttausenden noch nachvollziehbar sein. Die »Dinge« im Anthropozän erfordern daher nicht nur einen bloß wissenschaftlichen, bloß politischen oder kulturellen Zugriff. Sie stellen stattdessen Objekte dar, die in geologischer Tiefenstruktur, erdsystemischer Wirkung sowie einer gewohnte Diskursformationen zwischen Natur, Kultur, Politik und Wissenschaft überschreitenden Weise gedacht werden müssen. Sie sind »Quasi-

23 Bruno Latour: *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*. Zürich: diaphanes 2007, S. 36.

Objekte«²⁴, Hybride oder auch »Hyperobjekte«²⁵. Sie erscheinen in einer ›dritten Natur«²⁶ oder auch in ›Technonaturen«²⁷. Sie zeichnen sich durch die Tatsache aus, dass sie weder klar einem objektiven oder auch natürlichen noch einem subjektiven oder auch kulturellen Pol zuzuordnen sind. Obgleich das Anthropozän also nominell bloßer Ausdruck der geologischen Wirkung der Menschheit ist, zeigt sich in diesem Begriff seine Rückseite; die Auflösung gewohnter Kategorien und Ordnungen, die schließlich die Figur des Anthropos selbst radikal in Frage stellen.²⁸ Wie kann auf diese Situation reagiert, wie mit ihr umgegangen werden?

Anstatt in einer methodologischen Ausschließlichkeit sich entweder der einen oder der anderen Seite der Gleichung zuzuwenden und damit eben jenen Graben zu vertiefen, fordert Latour, zu untersuchen, in welcher Weise sich Phänomene durch diese Register hindurch verfolgen lassen. Denn all diese Gegenstände sind *sowohl* kulturell als auch natürlich, *sowohl* politisch als auch biologisch, *sowohl* sprachlich und semiotisch als auch materiell strukturiert; diese Verbindungen und diese Netzwerke gilt es nicht zu kappen, es gilt ihnen zu folgen. Anstatt simple ›matters of facts‹ zu sein – Tatsachen, denen Objektivität eigen ist –, sind die Dinge, von denen Latour schreibt und mit denen wir im Anthropozän konfrontiert sind, ›matters of concerns‹, Dinge von Belang. Es sind Dinge, um die gestritten, diskutiert und

24 U. a. Latour 2008, S. 70–76.

25 Timothy Morton: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.

26 So schreiben Stefan Richter und Andreas Rötzer, die Herausgeber der gleichnamigen, seit 2018 erscheinenden Zeitschrift, im Editorial zur ersten Ausgabe: »Unser Blick auf das Verhältnis von Natur und Kultur ist grundlegend für die Selbstbeschreibungen des Menschen und für Entwürfe seiner Zukunft. Heute, im Moment einer dank Wissenschaft und Technik scheinbar grenzenlosen Verfügungsgewalt über Natur, ist auch das Bewusstsein der vollständigen Abhängigkeit von ihr und den Folgen ihrer Domestizierung gewachsen. Dritte Natur beleuchtet Zonen des Übergangs, der Überlappung und der Verwandlung der Sphären des Kulturellen und des Natürlichen. Damit eröffnet die Zeitschrift einen Raum für aktuelle Debatten über Natur und Technik, Ökologie und Ökonomie, Politik und Ästhetik.« Siehe Matthes & Seitz Verlag: *Über die Dritte Natur*. <https://www.dritte-natur.de/uber-die-dritte-natur> [04.02.2021].

27 Vgl. Donna Haraway: »Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, in: Donna Haraway (Hg.): *The Haraway Reader*. New York: Routledge 2004, S. 7–46.

28 Dies schließt die Debatte um das Anthropozän an Diskussionen im Rahmen des sog. Posthumanismus an, so insbesondere bei Donna Haraway, die, um dieser Tatsache mehr Raum zu geben, den Begriff des Anthropozäns durch denjenigen des *Chthuluzän* ersetzt. Vgl. Donna Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016. Hervorzuheben ist, dass es sich nicht um eine Auflösung der Spezies bzw. der biologischen ›Entität‹ Mensch handelt, sondern um das Verschwinden der Figur, der »Erfindung« des Menschen nach Foucault, wie sie in der Tradition des aufklärerischen Humanismus seit dem achtzehnten Jahrhundert gedacht wurde. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 462.

gerungen wird, kurz: Dinge, die nicht nur den politischen Diskurs befeuern, sondern deren Status entscheidend vom politischen Streitgespräch geprägt wird und die deshalb eine andere Form des *Engagements* benötigen. Anstatt also im System einer oppositionellen Lesart der Kritik zu verbleiben, plädiert Latour für eine Auflösung, oder besser: andauernde Partikularisierung der die Moderne tragenden Diskursformationen. An die Stelle der Kritik tritt *Belang*. Entscheidend ist eine Vermittlung über gewohnte Register der Kritik hinweg.

Kritik sucht ihre Legitimation in einem festen Standpunkt, von dem aus gesprochen und geurteilt werden kann, sowie in einer Norm, die diesem Urteil eine Richtung gibt. In der Dialektik von Normativität, ihrer Befolgung, Veränderung oder auch ihrer Aufhebung liegt die – auch für die performativen Künste zentrale – Rolle der Kritik.²⁹ Doch gerade in der Beschäftigung mit Fragen der Klimakatastrophe, der Ökologie und des Anthropozäns scheint, wie hier skizziert, jene Möglichkeit, Kritik mit dem Medium der performativen Künste (und zwar im doppelten Sinne als ›kritische Kunst‹ sowie als ›Kunstkritik‹) zu üben, durch fundamentale Widersprüche bestimmt. Denn wenn eine ›Krise der Kritik‹ durch den Objektstatus der Hybride in besonderer Weise geprägt ist, so gilt das in besonderer Weise für eine Kunst, die nicht nur auf eine Realität Bezug nimmt, sondern – qua Performativität, das heißt in und durch die dem Medium eigene Form des *Handelns* – diese sowie die damit inhärenten Widersprüche und Aporien wiederholt und erschafft. Das bedeutet nicht, dass sich die performativen Künste im Anthropozän durch diese Wiederholung in den Registern der Kritik, den an das Theater herangetragenen ökopolitischen Ansprüchen oder den die Kunst kritisch beschreibenden Theorien erschöpfen. Doch wenn für die performativen Künste gilt, dass durch die Tatsache ihrer Beziehung zu einer im Verlauf von Produktion, Präsentation und Rezeption wiederholten Realität nicht mehr eindeutig zwischen einer ästhetischen und einer außerästhetischen Realität unterschieden werden kann, so zeigt sich, dass auch eine für diese Beziehung einst unproblematische Beziehung zur Kritik nicht mehr in gleicher Weise, ja auch nicht mit denselben Werkzeugen möglich ist. So argumentiert Niklas Müller-Schöll über den Begriff der Kritik im Theater:

»Nicht zuletzt ist zu bedenken, ob nicht Bruno Latours Invektive gegen die Kritik darin recht zu geben ist, dass sich wie die Theorie auch das Theater in jeder geschichtlichen Situation fragen muss, ob die zu früheren Zeiten geschmiedeten Waffen seiner Kritik in der Gegenwart noch angemessen sind.«³⁰

29 Olivia Ebert et al.: »Vorwort«, in: Olivia Ebert et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018a, S. 11–18, S. 14.

30 Nikolaus Müller-Schöll: »Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung«, in: Olivia Ebert et al. (Hg.), *ibid.*, S. 49–58, S. 56.

Welche Position können die performativen Künste also einnehmen? Welche Möglichkeiten bieten sich der performativen Kunst angesichts einer aporetischen Situation, in der einerseits die Wirkungen des ›kritischen Kunstwerks‹ die eigenen Ziele nicht nur entkräften, sondern ihnen sogar zu widersprechen scheinen und in der andererseits ein Rückzug in eine ›unkritische‹ Position unmöglich erscheint, da doch die Tatsache der Produktion performativer Kunst selbst schon unweigerlich Spuren, Handlungsfolgen und einen Fußabdruck hinterlässt? Welche Positionen der zeitgenössischen performativen Künste lassen sich im Umfeld der Aporien der Klimakrise und des Anthropozäns zwischen Distanz, Kritik und Einsatz beobachten?

Methodologische Prämissen

Thesen und Vorgehen der Untersuchung

Die hier vorliegende Untersuchung setzt an diesem Punkt an. Sie hat zum Ziel, die Nähe zwischen jüngeren Arbeiten der performativen Künste seit etwa 2000, verstärkt aber seit 2010, die sich dem Thema des Klimawandels, der Ökologie und dem Nicht-Menschlichen widmen, und dem Diskurs des Anthropozäns auszuloten. Ihren Ausgang nimmt die Untersuchung von der Beobachtung einer doppelten Krise: einer Krise der erdsystemischen und ökologischen Entwicklungen einerseits; einer tiefgreifenden Krise des menschlichen Selbstverständnisses andererseits. Beide führen, so die These dieser Arbeit, zu einer Reflexion bestimmter epistemischer und kultureller, im Theater wirksamer Fundamente und problematisieren Ästhetik, Verhältnisse der Produktion sowie der Rezeption und Reflexion performativer Kunst.

Der einleitend beschriebene Widerspruch, der weder in einer unproblematischen Form von Kritik, in einem Rückgriff auf einen *einfachen* Begriff von ästhetischer, ökologischer oder politischer Normativität oder auch in einem Rückzug auf eine rein ›ästhetische Position‹ aufgelöst werden kann, ist, so meine These, für die performativen Künste im Anthropozän konstitutiv. Doch während dieser Widerspruch den zu Beginn genannten Beispielen implizit war, ja als genuines Problem widerfährt, so zeigen die Arbeiten, die ich im Folgenden untersuchen möchte, einen durchaus offensiveren und auch bewussteren Umgang damit. So halten die in dieser Studie zu untersuchenden Beispiele an dieser Problematik fest, stellen sie aus und betonen durch das Ausstellen und Thematisieren dieser Spannung die Unmöglichkeit, hinter den schädlichen Einfluss des Menschen zurückzutreten. Anstatt sich für ein ›richtiges‹ Handeln, eine ›richtige‹ Positionalität oder aber einen Rückzug zu entscheiden, machen die im Folgenden zu untersuchenden Beispiele diese Spannung selbst zum ästhetischen Programm. Damit aber weisen sie, wie ich beschreiben möchte, nicht nur neue Wege für die performativen Künste

in einer aporetisch gewordenen Situation des Anthropozäns, sondern sind auch Paradigmen für eine Beziehung, die die performativen Künste zur Ökologie und nicht-menschlichen Welt einnehmen und die sowohl Handlung wie auch Haltung ist. Diese Form der Verbindung möchte ich als *anthropozänes Engagement* fassen, als eine Form von Aktivität, die einen spezifischen Bezug zwischen Mensch und Nicht-Mensch im und auch über den ästhetischen Rahmen hinaus erkennbar werden lässt. Die hier untersuchten Beispiele verweisen auf eine Verbindung zwischen dem Menschen, nicht-menschlichen Wesen und Umwelten sowie auf die Tatsache der Ein- und Wechselwirkung menschlicher Handlung in und mit den ökologischen Zusammenhängen und erdsystemischen Kreisläufen.

Diese Verbindung allerdings erscheint nicht als Positivität, etwa im Sinne einer harmonischen oder aber utopischen Verbindung von Mensch und Nicht-Mensch. Stattdessen, so meine These, muss das Auf- und Erscheinen des anthropozänen Engagements im Rahmen einer dialektischen Bewegung verstanden werden, die gerade durch die disruptive Qualität des Anthropozäns erkennbar wird. Mit anderen Worten: Gerade dadurch, dass im Anthropozän Ordnungen aufbrechen und zur Disposition stehen, wird eine Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch erkennbar, die insistent, die problematisch ist. Anthropozänes Engagement erscheint in der und über die Negativität, über die disruptive Qualität des Anthropozäns, als konstitutive und problematische Spannung. Gerade die nicht mehr ›unproblematisch‹ zu denkende Wirkkraft des Menschen macht auf die Problematik – und damit auf die Tatsache – seiner Eingebundenheit in ökologische Verbindungen aufmerksam.

Diese Spannung wird, so die These, über das iterative Herstellen, Aufrufen und Infragestellen von Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch in den performativen Künsten angezeigt, wiederholt, ausgestellt. Sie betrifft somit nicht nur die außerszenische Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch, sondern auch die Fundamente einer Theorie der Performativität sowie der performativen Künste selbst. In den performativen Künsten werden die Bedingungen und die Dispositive um Fragen der menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit selbst vorgeführt und zur Disposition gestellt. Der bestimmende Konflikt des Anthropozäns – die Frage um einen Begriff entgrenzter Handlungsmacht – wird im Raum der performativen Künste ausgestellt und in reflexiver Schwebelage gehalten. ›Performativität‹ von Mensch und Nicht-Mensch ist nicht nur wirksamer Mechanismus, sondern auch Ziel- und Scheitelpunkt der performativen Auseinandersetzung. ›Performativität‹ ist hier Medium, Material und Thema. Die hier untersuchten Beispiele tangieren, thematisieren und kritisieren mit anderen Worten auch ästhetische Topoi zwischen Mensch und Nicht-Mensch innerhalb der performativen Künste selbst. Dies betrifft sowohl (theater)historisch gewachsene Dispositive der Räumlichkeit – also die Frage, in welcher Weise der künstlerische Raum von einem außerkünstlerischen getrennt wird beziehungsweise getrennt werden kann –,

Vereinbarungen hinsichtlich szenischer Subjektivität – also der Frage, wer/was auf der Szene in welcher Funktion erscheinen darf/kann – sowie schließlich die Ordnungen szenischer Handlung und insbesondere der Rede selbst – also die Frage, »was« als szenische Handlung anerkannt wird. In den performativen Künsten wird somit nicht nur die ontologische und epistemische Ereignishaftigkeit des Anthropozäns vorgeführt. Das Anthropozän zeigt sich auch als Ereignis, das das Theater als kulturelle, historische Institution und ästhetische Formierung selbst angeht und hinsichtlich seiner Aktualität und Geltungsnorm befragt.

In der Exposition, Wiederholung und ästhetischen Verdichtung einer anthropozänen Spannung durch die performativen Künste reflektieren und stellen die hier untersuchten Beispiele eine Verstrickung, eine Bezüglichkeit und gegenseitige Durchdringung und Beeinflussung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren her. Sie zeigen eine besondere ethische wie auch ästhetische Haltung: als anthropozänes Engagement, als ein Festhalten an einem *verpflichteten Verstricktsein* mit nicht-menschlichen Tieren, biotischen und abiotischen Akteuren, mit durch Technik, Kultur und Natur geformten Ökosystemen und erdsystemischen Prozessen. Als ein Wiederholen, als ein iteratives Festhalten, als eine Performativität *trotzdem*. In der Akzeptanz, in der Aufführung und der Befragung von Performativität, die sich nur als Handlung im Widerspruch zeigen kann.

Die folgende Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil stellt eine Umkreisung und Erkundung dar, die es erlaubt, den Diskurs des Anthropozäns einzuordnen und über den Begriff des Engagements mit den Entwicklungen der performativen Künste in ein Verhältnis zu setzen. Er gliedert sich in drei Abschnitte, die sukzessive Diskurse des Anthropozäns einführen und den Begriff des anthropozänen Engagements entwickeln.³¹ Im ersten Schritt möchte ich die veränderte Ausgangslage um das Anthropozän beschreiben. Hierbei soll nicht nur entscheidend sein, wie das Anthropozän als geologische Epoche sowie als erdsystemisches Konzept bestimmte epistemische Annahmen über Raum und Zeit verändert, sondern wie dadurch auch die Grenze zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Sphäre zusehends durchlässiger wird. Über die Auseinandersetzung mit Diskursen und Theoretiker*innen des Anthropozäns (u. a. Paul Crutzen, Gabriele Dürbeck, Clive Hamilton, Christophe Bonneuil/Jean-Baptiste Fressoz) und der Philosophie (v. a. Bruno Latour und Timothy Morton) möchte ich das Anthropozän nicht einfach als

31 Im Angesicht der Tatsache, dass die performativen Künste selbst im Anthropozän mit einer Vielzahl von verschiedenen Ansprüchen konfrontiert sind und die Diskussion um das Anthropozän nicht auf eine bloß deskriptive Diskussion zu reduzieren ist, muss das Vorgehen hier selbst als *normativ*-theoretisch verstanden werden. Nachgezeichnet werden soll hier also, welche auch normativen Folgen der Diskurs des Anthropozäns auf das Verständnis der performativen Künste hat.

Diskurs der Naturwissenschaften verstehen, sondern als Ereignis, das bestimmte Ordnungen und Dispositive durch die veränderte menschliche Handlungsmacht transformiert.

Über eine Analyse von Bertolt Brechts Schrift *Kleines Organon für das Theater* und der dort vorgestellten Theorie eines »Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters«³² möchte ich einleitende Überlegungen zur Beziehung zwischen einer performativen Ästhetik, dem Theater äußeren Raum des Nicht-Menschlichen und der Natur sowie einem Begriff der Kritik respektive des Engagements anstellen. Dabei möchte ich Brechts Beitrag auch als Paradigma eines bestimmten Verständnisses von Performativität lesen, das nicht nur mit dem Beginn des Anthropozäns zu Beginn der 1950er Jahre koinzidiert, sondern das zudem die impliziten und expliziten Verbindungen und Widersprüche zwischen einer menschlichen Handlungsmacht und einer nicht-menschlichen Natur deutlich macht. So bietet Brechts Schrift eine Einlassstelle für das Zusammendenken einer performativen Ästhetik sowie einer Theorie der nicht-menschlichen Natur und Umwelt, die ich im folgenden Schritt als Kommentar zur Ästhetik der performativen Künste im Anthropozän entwickeln möchte. Mit, aber auch gegen Timothy Morton und Eva Horn möchte ich beschreiben, dass diese Ästhetik insbesondere von einer veränderten – widersprüchlichen – Bezüglichkeit zwischen einem als ›ästhetischem Innen‹ zu verstehenden Raum und seinem ›Außen‹ geprägt ist, in der gerade Aspekte der ›Handlung‹, der Performativität und der Produktion problematisiert werden müssen.

Diese Beziehung möchte ich im Folgenden anhand von Überlegungen zu Adornos Kritik am Begriff des Engagements konturieren. Ich möchte einerseits Adornos Kritik nachzeichnen und hierbei auf das entscheidende Argument des performativen Widerspruchs einer ›engagierten Kunst‹ hinweisen, die für Adorno ausschlaggebend ist, den Begriff der Kritik demjenigen des Engagements und die sogenannte *autonome* der *engagierten* Kunst vorzuziehen. Gleichzeitig möchte ich mit den veränderten historischen Bedingungen um das Anthropozän argumentieren, dass – obgleich jener performative Widerspruch nicht gelöst werden kann – die *Widerspruchsfreiheit* nicht mehr als normativer Ausgangspunkt einer ästhetischen Theorie dienen kann. Daher entwickle ich im folgenden Abschnitt einen eigenen Begriff des anthropozänen Engagements. Eine Grundlage hierzu finde ich unter anderem in der Semantik des Begriffs des Engagements selbst, der über den Begriff der Gage nicht nur auf eine Relationalität und Verpflichtung hinweist, sondern der auch über seine Verwendung im Theater und – historisch – im Tanz als ein geeigneter Begriff erscheint, die bewegte, spannungsvolle und auch widersprüchliche Beziehung zwischen den performativen Künsten und ihrem anthropozänen ›Außen‹ zu beschreiben.

32 Bertolt Brecht: »Kleines Organon für das Theater«, *Gesammelte Werke* 16. *Schriften zum Theater* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 661–700, S. 667.

Der zweite Teil dieser Studie besteht aus sechs Tableaus, in denen ich die These des anthropozänen Engagements an verschiedenen Arbeiten der performativen Künste überprüfen und schärfen möchte. Diese Kapitel möchte ich als performative *Anthroposzenen* beschreiben, als diskrete Segmente, in denen jeweils bestimmte Aspekte des anthropozänen Engagements in den Vordergrund rücken, eine bestimmte Sichtbarkeit erlangen und in verdichteter Weise diskutiert werden können.³³ Für das Anthropozän möchte ich ›Szene‹ nicht nur im Sinne einer konkreten Örtlichkeit verstehen, sondern, allgemeiner, als bestimmte Gliederungs- und Struktureinheiten »mit hoher Verdichtung und kulturellem Wiedererkennungswert«³⁴, denen eine Form der Anschaulichkeit zukommt. In Szenen werden bestimmte (Wissens-)Ordnungen iterativ aufgerufen, kommen zur Anschauung und werden gleichzeitig transformiert, bestätigt oder subvertiert. Gerade da sie die Performativität des Anthropozäns anschaulich machen, möchte ich die *Szenen des Anthropozäns* auch als Orte beschreiben, *in denen* und *durch die* das Anthropozän überhaupt erst hergestellt wird, ja zur Existenz kommt.

Diesen Anthroposzenen ist eigen, dass sie zugleich die medialen wie die materiellen Voraussetzungen darstellen, um das Anthropozän unter performativen Gesichtspunkten zu beschreiben, also sowohl Szenen sind, *in denen* das Anthropozän existent wird, wie auch Szenen sind, *durch die* es Existenz erfährt. Daher sind die Szenen des Anthropozäns vielfältig und reichen von seiner Manifestation in konkreten, natürlichen Umwelten und ihrer Zerstörung, der dokumentarischen Aufarbeitung derselben durch Foto, Video und Berichterstattung, über die Medien der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und ihrer Diskurse bis schließlich hin zu künstlerischen Szenen des Anthropozäns: In dem Maße, wie die geologischen

33 Auf den Begriff der ›Anthropo-Szene‹ traf ich zum ersten Mal bei Christian Schwägerl: Christian Schwägerl: »AnthropoScene. Über die epochalste Geschichte unserer Zeit, unser journalistisches Projekt und das Team«, *RiffReporter* [Online], 15.02.2019. <https://www.riffreporter.de/de/umwelt/mission> [20.08.2020]. Genutzt wird der Begriff zudem beim Geografen David Matless, der das ›Anthroposzenische‹ als räumliches Konzept begreift, um auf die Landschaftsveränderungen im Anthropozän hinzuweisen. Er schreibt: »The term [the Anthroposcenic, J.-T. K.] foregrounds the way in which landscape becomes emblematic of environmental transformation. Attention is drawn to those scenes through which processes interrogated under Anthropocene and climate change rubrics become evident; coastlines, glacier snouts, ice sheet edges, felled forest, and the like. Such scenic concentration provides stepping points for the humanities as teller of Anthroposcenic stories, and meeting points with science.« David Matless: »Climate change stories and the Anthroposcenic«, in: *Nature Climate Change*, 6 2016, S. 118–119. Vgl. auch David Matless: »The Anthroposcenic: Landscape in the Anthropocene«, *British Art Studies* [Online]. <https://nottingham-repository.worktribe.com/index.php/OutputFile/1404346> [21.11.2021].

34 Christopher Balme: »Szene«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 345–347.

Erdprofile selbst zu Medien und Texten im *Buch der Erde* wurden, in denen Stratigraf*innen und Erdsystemwissenschaftler*innen ›lesen‹ und im sogenannten ›golden spike‹ einen Marker finden, der nicht nur den designierten Startpunkt des Anthropozäns markiert, sondern durch seine je spezifische materielle Zusammensetzung eine differente Geschichte *über* das Anthropozän erzählt, so sind auch die Erdaushübe der Coltanminen in Zentralafrika, die durch Fracking verwüsteten Landschaften der Athabasca-Ölsande in Alberta, Kanada, und selbst die CO₂-getränkten Lüfte über Norilsk in Sibirien *Szenen* des Anthropozäns.³⁵ Denn nicht mehr sind dies einfach vorgängig natürliche oder aber kulturelle Orte; auch sind es nicht Orte und ›Naturen‹, wo etwa nur Umwelten verschmutzt oder zerstört werden und die etwa ›repariert‹ und dadurch wieder in ihren ›ursprünglichen‹ Zustand versetzt werden könnten; stattdessen werden hier in der Zerstörung, durch und im Handeln der Spezies Mensch mit und in natürlichen, physikalischen, biologischen Sphären gleichzeitig historische, kulturelle wie auch ökologische Ordnungen, Beziehungen und Verhältnisse zwischen Mensch und Nicht-Mensch aufgegriffen und nachhaltig verändert und gleichzeitig dadurch erst als bestimmte Ordnungen kenntlich gemacht. Und so wie die fotografischen Dokumente ebenjener Zerstörung, die journalistischen Berichte und die filmischen Essays diese Zerstörung nicht einfach nur darstellen, sondern durch ihre Darstellung die Beziehung zwischen ihren Rezipient*innen und dem Nicht-Menschlichen nachhaltig verändern, so müssen auch die wissenschaftlichen Akte, die Deklaration des Anthropozäns durch Paul Crutzen, die wissenschaftliche Fundierung durch die Anthropocene Working Group und die kulturwissenschaftliche Narrativierung des Anthropozäns nicht nur als Momente einer einfachen Beschreibung oder Benennung einer schon vorgängigen Tatsache, sondern als Akte verstanden werden, die unsere Wirklichkeit nachhaltig transformieren.

Schließlich die künstlerischen Szenen: Literatur, Film, Ausstellungen, die performativen Künste. Während all diese Formen der künstlerischen Medien mit den anderen Szenen des Anthropozäns die Tatsache teilen, dass auch hier bestimmte Ordnungen zitiert, verschoben, affirmiert oder verändert werden, unterscheidet sie als *künstlerische* Medien, dass in ihnen das ästhetische Moment – die Ebene der Anschauung, ihre mediale *als* materielle Eigenschaft – in besonderer Weise herausgekehrt wird und damit ihr Verhältnis zum Anthropozän gesondert reflektiert, herausgestellt und damit auch in besonderer Weise *problematisiert* wird. Dabei wirkt die Performativität der Literatur, des Bildes oder der Musik in unterschiedlicher Weise und stellt je differente, aus der Materialität des spezifischen Mediums resultierende

35 Ich wähle hier diese Szenen beispielhaft aus, da sie für einige der ›dunkelsten‹ und schädlichsten Manifestationen des Anthropozäns gelten können. Vgl. u. a. Mirna Belina (Hg.): *Living Earth: Field Notes from the Dark Ecology Project 2014–2016*. Amsterdam: Sonic Acts Press 2016.

Formen der Performativität als Formen iterativer Hervorbringung, der Subversion und Affirmation bestimmter Ordnungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch her.

Jede der im Folgenden behandelten Anthroposzenen stellt dabei eine eigenständige Auseinandersetzung mit einem bestimmten Problem dar, das an eine performative Ästhetik im Anthropozän herangetragen wird. Jede der hier beschriebenen und analysierten Arbeiten fragt dabei in anderer Weise nach einem Umgang mit dem Nicht-Menschlichen, der sich zugleich für die performative Praxis wie auch für eine Theorie des Anthropozäns stellt. Die Anthroposzenen sind entlang einer narrativen Linie aufgestellt, die verschiedene Formen des Engagements – als Bezug zwischen Mensch und Nicht-Mensch – im Prozess einer Veräußerung und stetig größeren Anerkennung nicht-menschlicher Welten sowie des Nicht-Menschlichen in der Welt erfasst: Von der Beschreibung des Nicht-Menschlichen im Menschen selbst, über die Frage nach Strategien der Darstellbarkeit des Nicht-Menschlichen durch epistemische Techniken wie die der Skalierung, der Anerkennung der Geschichte, der Politik sowie der Fiktionalität des Nicht-Menschlichen führt der Text im letzten Kapitel schließlich zur Beschreibung einer Form des anthropozänen Engagements, die gerade in einer scheinbar absoluten Abwesenheit des Menschlichen besteht und konsequenterweise die spekulative Form einer Welt ohne Mensch ästhetisch festzuhalten versucht. Mit diesem Bogen adressiert der Text einerseits bestimmte Topoi der performativen Künste – Körperlichkeit, Produktion/Produktivität, Darstellbarkeit, Räumlichkeit, Subjektivität, Handlung, Geschichte, Fiktionalität und Abwesenheit –, die durch das Anthropozän als Ereignisstruktur brüchig werden. Andererseits schließt der Text damit auch an zeitgenössische Diskussionen des Posthumanismus um das Denken und die Darstellbarkeit einer Welt ohne Mensch an, die für die künstlerische Praxis eine bestimmende ästhetische Spannung erkennbar werden lassen. Die schrittweise Ausdehnung des Nicht-Menschlichen illustriert das Interesse (nicht nur) zeitgenössischer Künstler*innen, die Ästhetik als Raum zu begreifen, in denen Menschen nicht nur Handlungsmacht abgeben, sondern der das Privileg der ästhetischen Imagination zukommt, eine Welt für den Menschen erfahrbar zu machen, in der der Mensch selbst nicht mehr vorkommt.³⁶

Im ersten Kapitel soll verfolgt werden, wie Aspekte des naturwissenschaftlichen Diskurses Einzug in die zeitgenössischen performativen Künste erhalten. Dies

36 Diese Linie der ästhetischen Beschäftigung ist u.a. zurückzuführen auf die ästhetischen Programme von Heinrich von Kleist, E. G. Craig oder Tadeusz Kantor. Siehe u.a. Gabriele Kapp (Hg.): *Heinrich von Kleist. Über das Marionettentheater. Studienausgabe*. Stuttgart: Reclam 2013; Franc Chamberlain (Hg.): *Edward Gordon Craig. On the Art of the Theatre*. New York & London: Routledge 2009, insbesondere S. 27–48; Noel Witts: *Tadeusz Kantor*. Oxon & New York: Routledge 2019. Vgl. zur zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Fragen einer Absenz des Menschlichen Pedro Manuel: »Complicating the Implication. Animism and spectrality in performances without humans«, in: *Performance Research*, 24 (6). 2019, S. 16–21.

führt, so die Beobachtung, nicht nur zu einer veränderten künstlerischen Praxis, sondern auch zu einer erweiterten Rezeptionshaltung, also zu einem erweiterten Verständnis dessen, was performative Kunst ist und sein kann. Ausgehend von Xavier Leroy's Arbeit *Product of Circumstances* beschreibe ich, wie eine performative Praxis den Bereich des Menschlichen transzendiert. Diese Erweiterung des thematischen Spektrums, so der Befund des Kapitels, zeigt sich nicht nur als eine thematische, also inhaltliche Auseinandersetzung. Die Beschreibung der Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch in der performativen Praxis macht auch deutlich, inwiefern sich die Beziehung zum Nicht-Menschlichen – hier paradigmatisch am Beispiel des naturwissenschaftlichen Diskurses – in Anlehnung an Bruno Latours Modell der Akteur-Netzwerk-Theorie auf das Formenvokabular der performativen Künste auswirkt. »Engagement« begreife ich hier in der Eröffnung, Beschreibung und im Festhalten der sich gegenseitig bedingenden und durchdringenden Wirkungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure. Wenn die Vorstellung einer »unmittelbaren« Erfahrung von Natur selbst als rhetorischer Topos verstanden werden muss, stellt sich die Frage, welche bewussten Strategien Künstler*innen benutzen, um dem epistemischen Problem der Darstellung im Anthropozän gerecht zu werden. Einer dieser Modi ist die Skalierung, eine dynamische epistemische Technik, die ein bestimmtes Sehen/Wissen ermöglicht, aber gleichzeitig – insbesondere im »Zoom-Effekt« – dadurch auch bestimmte Ausschlüsse schafft (Tsing) und die im Anthropozän unter dem Begriff des »derangement of scales« (T. Clark) explizit problematisiert wird. Anhand der Arbeit *Homo Desperatus* von Dries Verhoeven (2015) möchte ich »Skalierung« nicht nur als fundamentale Technik einer performativen und ästhetischen Bühnenpraxis darstellen, durch die zwischen verschiedenen ontologischen Räumen und Größen auf der Bühne vermittelt werden kann. Ich möchte gleichzeitig die These aufstellen, dass ein performatives Verständnis der Bühnenpraxis es erforderlich macht, die Beziehung von theatralem und nicht-theatralem Raum nicht über Beziehungen der mimetischen Abbildung, sondern über die Performativität der Skalarität zu beschreiben. Dass die Problematik der Mensch-Umwelt-Beziehung die Frage nach der Anerkennung der Wirkweise nicht-menschlicher Akteure mit sich zieht, betrifft nicht nur eine Vermittlung im außerästhetischen Raum, sondern dezidiert auch Positionen im Ästhetischen selbst.

Im dritten Kapitel möchte ich anhand von Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarum – Affinitäten in Tiermetaphern* (2013) beschreiben, in welchem Verhältnis eine Verhandlung nicht-menschlicher Subjektivität mit dem Aspekt der Geschichtlichkeit im Theater steht. Damit soll nicht nur überprüft werden, wie die Forderung eines durch das Anthropozän erweiterten Begriffs von Geschichtlichkeit im Theater übertragen wird, sondern auch, in welchem Verständnis das Theater als Szene des Geschichtlichen für das Anthropozän gelesen werden kann und hier nicht nur historische, sondern auch ethische Relevanz erfährt. Wird jedoch nicht-mensch-

lichen Wesen Geschichtlichkeit zugesprochen, so stellt sich die Frage, wie diese Form von geschichtlicher Subjektivität auch zu politischer Subjektivität werden kann, wie also eine theatrale Auseinandersetzung mit nicht-menschlichen Wesen, Kategorien des Politischen tangiert. Über die Beschreibung des Preenactment des COP 21 *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* von Bruno Latour/Philippe Quesne (2015) möchte ich die Aporien und Schwierigkeiten benennen, die eine direkte Übertragung bzw. ›Anwendung‹ der Fragen nicht-menschlicher Handlungsmacht für den politischen Raum mit sich bringt. Diese Auseinandersetzung offenbart die fundamentale Schwierigkeit einer Symmetrisierung des Menschlichen mit dem Nicht-Menschlichen und fragt stattdessen, wie sich eine Erfahrung nicht-menschlicher Politik im Anthropozän als Politik der Differenz zu zeigen vermag. Aus dieser (politisch notwendigen) Anerkennung der fundamentalen Differenzierung von Mensch und Nicht-Mensch entlang einer Vielzahl von verschiedenen Bruchlinien zeigt sich – wie ich im folgenden Kapitel darstellen möchte – die Notwendigkeit einer Anerkennung nicht-menschlicher Fiktionalität und Imagination. Anhand von Philippe Quesnes *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* (2017) verfolge ich die Trope der Höhle und ihre Relevanz als Raum des Erdinneren sowohl für den Diskurs des Anthropozäns als auch für Theorien der Imagination und der Höhlenfantasie (Platon, Blumenberg). Ich stelle die spekulative These auf, dass Quesnes Performance nicht nur eine Anerkennung der Geschichtlichkeit nicht-menschlicher Akteure reklamiert, sondern grundlegender, einer aus dem Bereich des nicht-Menschlichen entspringenden Vorstellungskraft als Bedingung der Möglichkeit (nicht-)menschlicher Zukünfte.

Das letzte Kapitel verfolgt ästhetische Entwürfe, die die Konsequenz des Anthropozäns über die Vorstellung einer nicht-menschlichen Zukunft diskutieren. Anstatt die Frage des ›Weltendes‹ bzw. einer anthropogenen planetarischen Katastrophe als existenzielles Problem beziehungsweise als Problem der Handlungs(un)möglichkeiten zu behandeln, möchte ich hier die Frage der Katastrophe als epistemologisches Problem zwischen Mensch und Um-Welt wiederholen. Welche Vorstellungen von Ab-/Anwesenheit (des Menschlichen) prägen den Anthropozän-Diskurs und welche Möglichkeiten findet das Theater im ›Problemfeld‹ des Anthropozäns, die Aporie der nicht-menschlichen Artikulation ohne Mensch zu explizieren? Hier arbeite ich mit Motiven von Doug Aitkens Videoarbeit *Migration (Empire)* (2008) sowie mit Mette Ingvarsens *The Artificial Nature Series* (2009–2012). Eröffne ich die Anthroposzenen mit der Beschreibung der Anerkennung des Nicht-Menschlichen, so argumentiere ich hier, dass die beschriebenen Beispiele selbst in der scheinbaren Abwesenheit und in Szenarien des Endes des Menschlichen Reste und *Anwesenheiten* des Menschlichen in sich tragen. Dass in den hier untersuchten Arbeiten diese nicht tilgbare Anwesenheit des Menschlichen anerkannt wird, akzentuiert, so meine These, die ethischen Implikationen und die Verantwortung des Menschen im Sinne eines anthropozänen Engagements deutlich.

Zeitgenossenschaft: Zum Gegenstand

Alle hier genannten Beispiele der performativen Künste entstanden in etwa um die Jahrtausendwende, verstärkt jedoch erst nach 2010. Dies entspricht in etwa der zeitlichen Einordnung einerseits der Entstehung des Anthropozän-Diskurses durch Paul Crutzen und Eugene Stoermer (2000), andererseits der Popularisierung des Diskurses auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften (ab circa 2010) und begründet somit die Auswahl und die Kontextualisierung der künstlerischen Phänomene zusätzlich durch die wissenschaftshistorische Parallele zum Diskurs um das Anthropozän. Gleichzeitig aber stehen diese Arbeiten mit dem wissenschaftshistorischen Gegenstand des Anthropozäns nicht in einer *expliziten* Beziehung; in keinem der Stücke wird auf das Anthropozän direkt Bezug genommen. Doch in den hier untersuchten Stücken wird, so die These, nicht nur ein bestimmtes ästhetisches, epistemisches oder auch politisches Verständnis der Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch in einem weiteren, einem erdsystemischen Kontext fragwürdig. Das Aufbrechen eines bestimmten Verständnisses von Wissenschaft, von Kunst und Kultur, von Sprache und Repräsentation wird hier exemplarisch vorgeführt und ergänzt somit theoretische und methodologische Fundamente des wissenschaftlichen Anthropozän-Diskurses. Gleichzeitig manifestieren die hier ausgewählten Stücke in und durch die Auseinandersetzung mit diesen durch den Schock des Anthropozäns aufbrechenden Ordnungsstrukturen auch ein fundamental ›gespanntes Verhältnis‹, ein *verpflichtendes Verstricktsein* mit den nicht-menschlichen Akteuren und in die erdsystemischen Prozesse. Diese Öffnung beziehungsweise das Offenhalten dieses epistemischen Risses – einer bestimmten *Unmöglichkeit* einer widerspruchsfreien Weise des Wahrnehmens, des Urteilens, des Handelns – und das *gleichzeitige* Anzeigen einer fundamentalen Verbundenheit zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zeichnet diese Arbeiten aus. Im Gegensatz zu den eingangs beschriebenen Beispielen, die mitunter auch eigene Kapitel und eine eingehendere Betrachtung verdient hätten, vereint die im Folgenden beschriebenen Stücke, dass die Form ihres Zugriffs eine implizitere ist: Ihr Verhältnis zum Anthropozän, zum Klimawandel und zum Nicht-Menschlichen ist nicht in offensichtlicher Weise ökologisch, sozial oder politisch ›engagiert‹. Diese Beispiele stellen keine Forderungen an die Gesellschaft oder die Institution und Politik der performativen Künste. Auch sind sie nicht in einer ›wissenschaftlichen‹ Weise didaktisch. Gleichzeitig sind sie auch nicht gänzlich ›autonom‹, also etwa nur einem Ästhetizismus verpflichtet.

Die hier ausgewählten Arbeiten stellen stattdessen, so meine These, eine herausgehobene Form von Zeitgenossenschaft zum Anthropozän dar, indem sie den konstitutiven Widerspruch zwischen den ökologischen, nicht-menschlichen und ›anthropozänen‹ Erfordernissen und einer immer bloß situierten, menschlichen und damit schließlich auch anthropozentrischen Produktions- und Rezeptionsposition

nicht bloß rahmend benennen, sondern in die ästhetische Form selbst einfließen lassen, ja von diesem aus das Kunstwerk denken. Sie unter dem Stichwort des anthropozänen Engagements zu beschreiben, verweist somit nicht nur auf ihre Nähe zum Anthropozän als neuem Erdzeitalter, sondern vor allem darauf, dass ihre auch ästhetische ›Zeitgenossenschaft‹ sich nicht auf eine positive Chiffre reduzieren lässt. Eine anthropozäne Ästhetik als anthropozänes Engagement soll diese Tatsache beschreiben und auf die in der iterativen Beschreibung, Benennung, Wiederholung, Prüfung und spielerischen Aufhebung dieses gespannten Widerspruchs liegende ästhetische Kraft hinweisen.

Die hier untersuchten Arbeiten sind verschiedenen Genres der performativen Künste zuzuordnen: dem Theater, der Choreografie und dem Tanz sowie der Installationskunst. Sie stehen daher sowohl im übergeordneten Kontext einer allgemeineren Traditionslinie wie auch in einer die jeweiligen Subdisziplinen spezifisch betreffenden Geschichte. Es gäbe eine Vielzahl von Arbeiten der performativen Künste zu beschreiben, die bestimmte formale, stilistische oder inhaltliche Fragen im Kontext der Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch sowie der Entgrenzung des Theaters hinsichtlich seiner Umwelt vorwegnehmen. Hierzu gehören die Arbeiten der klassischen Avantgarden zu Beginn und Mitte des 20. Jahrhunderts, so im Bereich des Theaters die Überlegungen Edward Gordon Craigs, Meyerholds Überlegungen zur Biomechanik, Richard Schlechter und Jerzy Grotowskis Arbeiten zum ›Paratheater‹, oder auch in jüngerer Zeit die Arbeiten Romeo Castellucis, die die ›Stelle‹ zwischen nicht-menschlichem und menschlichem Tier suchen, oder auch Heiner Goebbels Theater der Abwesenheit. Im Bereich des Tanzes entscheidend ist sicherlich die Reformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere die Suche nach einer naturverbundenen Bewegungsästhetik durch Rudolf von Laban um den Monte Verità oder die Judson-Church-Bewegung (v. a. Simone Fortis *Animal Dances*) in den 1960er und 70er Jahren. Beispiele der aus der visuellen Kunst zu denkenden Performance-Kunst sind sicherlich Joseph Beuys' *I love America and America Loves me* oder auch die zwischen Land Art und Performance-Kunst angelegten beispielhaften Arbeiten von Robert Smithson (*Spiral Jetty*) oder Richard Long (*A Line made by Walking*, 1967). Während diese und viele andere Arbeiten eine Kontinuität bestimmter Fragen und Aspekte sowohl innerhalb einzelner Kunstgattungen wie auch spartenübergreifend anzeigen und eine Auseinandersetzung mit ihnen für eine Untersuchung des ästhetischen Verhältnisses von Kunst und Natur, Mensch und Nicht-Mensch sehr gewinnbringend ist, erfordern gerade die theoretischen Entwicklungen um das Anthropozän sowie die damit veränderten räumlichen und zeitlichen Kontexte sowohl für eine Praxis wie auch für eine theoretische Rezeption künstlerischer Arbeiten andere Methodologien. Gleichzeitig werden in den Beispielen auch je genrespezifische Differenzen artikuliert, so nach der Organisation der Bewegung von Körpern im Raum, nach den Bedingungen von szenischer Repräsentation und

Sichtbarkeit, nach dem Objektstatus von Kunst, die allesamt durch das ›Ereignis Anthropozän‹ betroffen sind. Doch die Fragen um die ästhetische Darstellung einer performativen Verschränkung von Mensch und Nicht-Mensch sowie ein daraus resultierender Blick auf ein anthropozänes Engagement setzen sich, so meine These, über diese Disziplingrenzen hinweg.

Leitend bei der Auswahl der Arbeiten war außerdem die Forderung, die Arbeiten möglichst live gesehen zu haben und nicht nur auf Videoaufzeichnungen zu vertrauen, da ich der Überzeugung bin, dass – obgleich die Videoaufzeichnung für die genaue Analyse und Beschreibung der Inszenierungen von großer Bedeutung ist – der ›live‹-Moment, also die jeweilige Aufführung der Inszenierung, für die Arbeiten konstitutiv bleibt. Die hier vorgestellten Arbeiten, die diese Formen der Anschauung liefern sollen, stellen je nur eine Auswahl und auch bloß einen Bruchteil performativer Arbeiten dar, die die These eines anthropozänen Engagements hätten plausibilisieren können.³⁷ Dieser Bezug zu einer Praxis der Reflexion, die an die leibliche Rezeption gebunden bleibt, hat konsequenterweise Auswirkungen auf die Form der daran gebildeten Theorie: So bildete sich der hier abgebildete Korpus auch anhand der Möglichkeiten und Restriktionen, die bestimmte Theaterbesuche ermöglichten oder aber unmöglich machten. Meine situative Eingebundenheit und meine Verortung im Feld der europäischen, speziell der deutschen Theaterwissenschaft ist somit nicht nur einer bestimmten Verortung von theoretischen Diskursen und Dispositiven geschuldet, sondern auch den (Un-)Möglichkeiten der leiblichen Erfahrung von performativer Kunst und Theater. Gebunden einerseits an meinen Lebensmittelpunkt in Berlin wie andererseits an das auch durch institutionelle kuratorische Netzwerke bestimmte Programm der Bühnen, stellt die Auswahl der hier präsentierten Stücke also eine sehr bestimmte und notwendigerweise partikuläre Sichtweise auf einen wiederum bestimmten, partikularen Kanon insbesondere westeuropäischer, deutscher, aber auch frankophon geprägter performativer Kunst dar. Dies muss in der Rezeption dieses Textes bewusst bleiben, insbesondere da der Diskurs um das Anthropozän gerade in der Chiffre des ›Anthropos‹ selbst eine Form des Universalismus propagiert, der zu Recht kritisiert wird.³⁸

37 Erwähnenswert sind hier zumindest noch Martin Nachbars *Animal Dances* (2012), Jared Gradingers und Angela Schubots Vielzahl von Arbeiten mit Pflanzen, insbesondere ihr choreografisches Interesse am Topos des ›Garten‹, Krööt Juuraks und Alex Baileys *Performance for Pets* (2014), die Tanzarbeit *Oilinity* von Kat Valastur (2014), die choreografischen Arbeiten von Ivana Müller (z.B. *Conversation out of Place*, 2017) oder auch die installativen und Video-Arbeiten von Pierre Huyghe oder Nick Steur.

38 Vgl. hierzu die Debatte um das Anthropozän als spezifisch ›westlicher‹ Diskurs. Siehe Hannes Bergthaller & Eva Horn: *Das Anthropozän zur Einleitung*. Hamburg: Junius 2019, S. 214; Hannes Bergthaller: »Thoughts on Asia and the Anthropocene«, in: Gabriele Dürbeck & Philipp Hüpkes (Hg.): *The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York & London: Routledge 2020, S. 77–90. Was diese Arbeit gänz-

Zur Methode: Intimität der Wissenschaft

Die mit dem Anthropozän einhergehende Notwendigkeit von Inter- und Transdisziplinarität sowie die Verflochtenheit von menschlichen und nicht-menschlichen, natürlichen und kulturellen Prozessen, schließlich ihrer Durchdringung der theater- und performancewissenschaftlichen Kritik und Analyse wiederfinden. Theaterwissenschaft muss der Tatsache Rechnung tragen, dass es auch innerhalb der Geisteswissenschaften zu einer Verschiebung der disziplinären Gefüge gekommen ist. Das Anthropozän ist eben nicht nur ein interdisziplinärer Diskurs, sondern auch ein Diskurs, der bestimmte Felder, bestimmte Narrative und Tatsachen priorisiert und damit (historische) Schwerpunkte setzt: Geologie, Stratigraphie, Erdsystemwissenschaft und Ökologie wurden, wie Gabriele Dürbeck beschreibt, zu Leitwissenschaften,³⁹ da es diese Wissenschaften sind, die im Rahmen des Diskurses des Anthropozäns die Einsichten liefern, die zu einer Entgrenzung ihrer Geltungsbereiche, zu einer Durchdringung der Diskurse zwischen Natur- und Geisteswissenschaften und damit schließlich auch zu einer Veränderung der Fundamente der geisteswissenschaftlichen Analyse selbst führten.

Diese Tatsache muss auch in der theaterwissenschaftlichen Arbeit, der Beschreibung, der Analyse sowie der Kontextualisierung künstlerischer Performances erhalten bleiben. Während also der Bezugspunkt der Analysen die künstlerische Arbeit selbst bleibt, müssen die Kontexte, mit deren Hilfe diese Arbeiten erschlossen werden, auf das Feld der Naturwissenschaften ausgedehnt werden. Das heißt nicht, die naturwissenschaftlichen Diskurse unkritisch zu übernehmen, sondern diese einerseits auf ihren jeweils historischen Bezug – und damit mitunter auch auf ihre implizite Ideologie – zu untersuchen, andererseits auch auf ihre Relevanz für das Feld des Theaters, der Performance und ihrer Wissenschaft jeweils zu

lich aussparen musste, ist die Diskussion um eine postkoloniale Wendung des Anthropozäns in den performativen Künsten beziehungsweise die Frage, inwiefern ein Begriff des anthropozänen Engagements mit einer postkolonialen Perspektive zu verbinden ist. Dieses Thema erscheint umso wichtiger, als sich – durch eine verstärkte Reflexion postkolonialer Mechanismen sowie die Rezeption nicht-westlicher Ästhetiken in der kuratorischen Praxis sowie im akademischen Diskurs – eine zunehmende Diversifizierung der performativen künstlerischen Praxis abzeichnet, womit auch andere theoretische Schwerpunkte zu setzen sind. Gleichzeitig muss auch für eine Theorie des anthropozänen Engagements in der Ästhetik gelten, was für die Theorien des Anthropozäns in toto gilt: Sie darf ihre Theorie nicht als Universalismus verkaufen. Vgl. zur Frage »anthropozäner Kunst« in postkolonialer Perspektive insbesondere T. J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press 2016.

39 Gabriele Dürbeck: »Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 3 (1). 2018, S. 1–20, S. 5.

überprüfen. Die Begriffe (natur)wissenschaftlicher Theorie dürfen nicht bloße heuristische Instrumente bleiben.⁴⁰ Diese Tatsache wird im Anthropozän und seinen naturwissenschaftlichen, ökologischen, ökonomischen und politischen Bezügen nochmals offenkundig gemacht. Während es also einerseits notwendig ist, mit naturwissenschaftlichen Diskursen, Begriffen und Theorien zu arbeiten, darf das nicht dazu führen, die Kluft zwischen Natur- und Geisteswissenschaften durch die Priorisierung der einen Seite oder aber eine Segmentierung etwa in künstlerische (kulturelle, menschliche) Praxis und (natur)wissenschaftliche Theorie zu wiederholen. Wenn die epistemische Schwierigkeit des Anthropozäns darin besteht, dass es sich nicht nur um einen inter- oder transdisziplinären Diskurs handelt, also um ein disziplinäres »Mit- und Durcheinander«, sondern um einen Bruch, der die Grundlagen der Trennung der Disziplinen selbst hinterfragt, so muss dies auch konsequent für das Theater und die theaterwissenschaftliche Analyse gelten: Die Naturwissenschaften – besser: die Wissenschaft des Nicht-Menschlichen – können mit anderen Worten nicht nur Stichwortgeber beziehungsweise Rahmen bleiben, der dem Theater äußerlich bleibt, und als bloße argumentative Werkzeuge wirken. Zwischen beiden Bereichen besteht vielmehr eine Beziehung der Nähe oder der Intimität: (Natur)wissenschaftliche Theorie ermöglicht, eröffnet und verändert die Rezeption und die Möglichkeit der Analyse und Interpretation der Aufführungen. Gleichzeitig ist diese Beziehung nicht nur deduktiv. Ich möchte auch die These aufstellen, dass die analysierten Arbeiten auf unser Verständnis einer nicht-menschlichen Realität, der Natur und ihrer Wissenschaft zurückwirken: nicht dadurch, dass durch Theater die naturwissenschaftlichen Diskurse selbst verändert werden, wohl aber insofern, als die im Theater gemachten Erfahrungen auf das Verständnis von *auch* naturwissenschaftlichen Zusammenhängen zurückwirken. Es gilt also, Praxis und Theorie im Anthropozän als Fluchtpunkt mit-, aber auch gegeneinander zu lesen. Die untersuchten Arbeiten sind damit weder bloße Abbildungen einer bestimmten Lesart des Anthropozäns, noch können sie von der Theorie sowie den außertheatralen Diskursen um das Anthropozän vollkommen losgelöst werden. Mit Adam Czirak möchte ich hier stattdessen für eine »fortwährende und stets Differenzen produzierende Dialektik (szenischen) Zeigens und (geistigen) Reflektierens«⁴¹ plädieren, in der die Verkörperung von Theorie sowie die Theoretisierung einer Praxis nicht reibungslos ineinander übergehen, ja in der Theorie und Praxis in einem Verhältnis gegenseitiger Herausforderung stehen. Dies betrifft nicht nur die Weise, wie mit Theorie *an* eine performative Praxis herangegangen wird, diese durch Theorie

40 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Narr 2010, S. 136.

41 Adam Czirak: »Falsche Freunde. Von der Unversöhnbarkeit von Theater und Theorie«, in: Astrid Hackel & Mascha Vollhardt (Hg.): *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 7–36, S. 7.

kontextualisiert, aber auch hinterfragt und konterkariert werden kann, sondern auch die Art, wie diese Praxis theater- und performancewissenschaftliche Theorie verändert und aktualisiert sowie dabei mitunter auch eine naturwissenschaftliche Theoriebildung be- und hinterfragt. Dann stellt sich auch die Frage, welche Praxis von Theorie bemüht wird, mit anderen Worten, wie eine Theorie gebildet wird, wie geschaut, gelesen, geschrieben wird.

Die Brüche im und durch das Anthropozän gelten auch für die Struktur der untersuchten künstlerischen Arbeiten: Sie sind prozessuale, in sich auch bisweilen heterogene und gebrochene Welten; geprägt weniger durch Stringenz denn durch Spannungen, die in gewissen Szenen und Momenten der Arbeiten stärker oder auch schwächer zum Ausdruck kommen; benennbar als bestimmte Formen von Anschauung, die in einzelnen Bildern besonders hervortreten, in anderen kaum erkennbar sind; geprägt auch durch eine Erfahrung von Zeitlichkeit, die bisweilen überraschend und einnehmend, bisweilen spröde, lang oder gar langweilig ist. Diese Seherfahrungen sind für die performativen Künste fundamental. Die beschriebenen Arbeiten dienen mir daher nicht als Folie, die eine bestimmte These begründen oder widerlegen, stattdessen möchte ich meine Thesen über die den Arbeiten immanente Spannung entwickeln, und das heißt vor allem: die Arbeiten möglichst in ihrer strukturalen Gänze wahrnehmen, ihre Resonanz mit dem Diskurs des Anthropozäns nachvollziehen und nachzeichnen. Ich möchte die untersuchten Arbeiten als Paradigmen je einzeln zur Debatte stehender Topoi verstehen, die homolog sowohl Theater, seine Wissenschaft, aber auch Aspekte der außertheatralen Wirklichkeit betreffen und die im Rahmen von Aufführungsanalysen aus einem *close reading* entwickelt werden.

Das Anthropozän als Ereignis, als Schock, als Schwelle, als Krise: Dies verändert nicht nur die theatrale Praxis, sondern auch die Form der Kritik. Diese zeichnet sich im Anthropozän nicht durch theoretische Distanz aus. Ihre Diskurse tragen ebenso zur Veränderung der Welt bei wie die künstlerische Praxis, die sie beschreibt und analysiert. Sie ist *engagiert* und zeitigt damit selbst Veränderungen. Die Diskurse, die auch durch das (Be-)Schreiben geprägt, beschrieben, aufgenommen, wiederholt und bestimmt werden, sind Teil eines semiotisch-materiellen Komplexes. Mit anderen Worten: Was für die Grundlagen der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse gilt, gilt in verstärktem Maße auch für die Analyse, die Beschreibung und die Kritik von künstlichen Arbeiten im Anthropozän. Das Beschreiben der Tatsachen, der Analyse und Interpretation ist eben nicht nur deskriptiv. Der Gegenstand der Besprechung wird durch die Schrift selbst modifiziert, ja geschaffen. Nicht im Sinne eines kulturellen Relativismus oder auch im Sinne einer pessimistischen Kulturkritik, die die eine mangelnde Objektivität von Kritik und Theorie beklagt beziehungsweise die Verbindung von Praxis, Theorie und ihrer gegenseitigen Kapitalisierung desavouierend beschreibt, sondern, gegenteilig, im Sinne eines »konstruk-

tiven« Konstruktivismus: wohl wissend, dass die Beschreibung und Kritik nie gänzlich objektiv sein kann, dass das aber auch nicht auf eine bloße Subjektivität verweisen muss; wohl wissend auch, dass eine theoretische Beschreibung bestimmte künstlerische Praktiken in der Beschreibung wertend hervorhebt beziehungsweise auf einen Kanon rekurriert, der durch die Beschreibung selbst wiederum gefestigt wird.

Forschungsstand

Während sich der Diskurs um das Anthropozän seit einigen Jahren einer wachsenden Popularität auch in den Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften erfreut, so sind Publikationen auf dem Feld der Performancetheorie, der Theater- und der Tanzwissenschaft hierzu weiterhin rar. Während es etwa seit Beginn der 2010er Jahre einige Publikationen gibt, die sich dem Anthropozän aus der Perspektive der an die visuellen und bildenden Künste gebundenen ›Performance Art‹ annähern⁴², wurde erst mit der 2019 erschienenen Ausgabe der *Nordic Theatre Studies*⁴³ eine erste Anthologie zu den Verbindungen zwischen Anthropozän und Theater vorgestellt. Im Bereich des Tanzes beziehungsweise der Choreografie fehlt es zum gegebenen Zeitpunkt an einschlägigen Publikationen zum Thema. Die Tatsache, dass das Thema in den visuellen und bildenden Künsten weiterhin präsenter ist als in den (bühnengebundenen) performativen Künsten, mag auch darauf verweisen, dass die darstellenden Künste durch ihren primären Fokus auf Körperlichkeit und Sprache in einem anderen medialen Verhältnis zu Aspekten der Umwelt, des Nicht-Menschlichen und der Natur stehen als die bildenden Künste. Vor allem aber scheint dies die auch für diese Arbeit entscheidende Beobachtung zu unterstreichen, dass die Geschichte der Bühnenkunst⁴⁴ spezifisch als eine Geschichte der humanistischen Selbstvergewisserung und damit auch Abgrenzung vom Nicht-Menschlichen zu lesen ist.⁴⁵

42 Vgl. u.a. Heather Davis & Etienne Turpin (Hg.): *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press 2015b, T. J. Demos: *Against the Anthropocene*. Cambridge, MA: MIT Press 2017.

43 S. E. Wilmer & Karen Vedel: »Theatre and the Anthropocene. Introduction«, in: *Nordic Theatre Studies*, 32 (1). 2020, S. 1–5.

44 Gemeint ist hier die an institutionelle Räume gebundene Theater- und Tanzkunst; dies gilt nicht im gleichen Maße für künstlerische Performances, Theater- und Tanzformen im öffentlichen Raum, in der Natur beziehungsweise an ortsspezifischen Performances.

45 So kritisierte die Theaterwissenschaftlerin Una Chaudhuri schon 1994 »theater's complicity with the anti-ecological humanist tradition« Una Chaudhuri: »There Must Be a Lot of Fish in That Lake«: Toward an Ecological Theater«, in: *Theater*, 25 (1). 1994, S. 23–31, S. 28. Ähnlich argumentiert auch Amitav Gosh, dass der Klimawandel ein ›Problem‹ für den Roman darstellt, da er seinem Selbstverständnis als Spiegelbild des aufgeklärten Bürgertums widerspricht. Vgl. Gosh 2016.

Während oben genannte Diskurse vor allem in der englischsprachigen Forschung von Bedeutung sind, ist die deutschsprachige Reflexion zum Thema des Anthropozäns trotz des seit 2014 durchgeführten Forschungsprojekts zum Anthropozän am *Haus der Kulturen der Welt* sowie einigen Ausstellungs- und Forschungsprojekten in weitaus geringerem Maße vorhanden beziehungsweise wird sehr stark durch englischsprachige Einflüsse und Publikationen beeinflusst. Ausnahmen bilden sicherlich das an der Universität Vechta von Prof. Gabriele Dürbeck zwischen 2017 und 2020 durchgeführte Forschungsprojekt zu *Narrativen des Anthropozän* sowie die zugehörigen Publikationen.⁴⁶ Disziplinär ist die geisteswissenschaftliche Forschung zum Anthropozän im deutschsprachigen Raum stark an die Literaturwissenschaften und hier wiederum durch die Anglistik ebenfalls an den englischsprachigen Raum gebunden. Dies lässt sich unter anderem mit den im englischsprachigen Raum seit den 1980ern bestehenden akademischen Diskursen zum *Nature Writing* erklären, einer Tradition, die im deutschsprachigen Raum in ähnlicher Weise nicht existiert und erst kürzlich – so unter anderem durch die Publikationsreihe bei Matthes & Seitz und einen jährlich vergebenen Preis zum *Nature Writing*⁴⁷ – von größerem Interesse ist. Die deutschsprachige Rezeption des Anthropozäns in den Tanz- und Theaterwissenschaften ist bisher überschaubar. Zu nennen sind hier Arbeiten an der Schnittstelle zwischen theoretischer Reflexion und journalistischer Kritik u.a. von Frank Raddatz, der auch an der Gründung des *Theaters des Anthropozän* an der Humboldt-Universität Berlin beteiligt ist,⁴⁸ sowie im Entstehen begriffene Forschungsansätze u.a. durch Ramona Mosse.⁴⁹ Im Bereich der Tanzwissenschaften ist auf die im Oktober 2021 erschienene Dissertation von Martina

46 Universität Vechta: *Forschungsprojekt »Narrative des Anthropozän in Wissenschaft und Literatur« (2017–2020)*. <https://www.uni-vechta.de/anthropozan-projekt> [20.08.2020], Dürbeck 2018; Gabriele Dürbeck & Philip Hüpkes: *The Anthropocene Turn: The Interplay Between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York: Routledge 2020.

47 Matthes & Seitz Verlag: *Deutscher Preis für Nature Writing*. <https://www.matthes-seitz-berlin.de/deutscher-preis-fuer-nature-writing.html> [03.12.2020].

48 Frank Raddatz: »Bühne und Anthropozän. Dramatische Poesie der Zukunft – eine theaterästhetische Spekulation«, in: *Lettre Internationale*, 122 (3). 2018, S. XX, sowie Frank Raddatz: *Das Drama des Anthropozäns*. Berlin: Theater der Zeit 2021. Beim *Theater des Anthropozän* handelt es sich um ein von Frank Raddatz und Antje Boetius initiiertes wissenschaftlich-künstlerisches Forschungsprojekt, angegliedert an der HU Berlin. Siehe Frank Raddatz & Antje Boetius: *Theater des Anthropozän*. <http://theater-des-anthropozan.de/> [03.12.2020]. Vgl. hierzu auch Frank Raddatz Beitrag im Themenheft zum »Theater des Anthropozän« von *Theater der Zeit*: Frank Raddatz: »Statt eines Manifests! 13 Thesen für das THEATER DES ANTHROPOZÄN«, in: *Theater der Zeit*, Februar 2020 (2). 2020, S. 12–16.

49 Ramona Mosse: *Viral Theatres: Performing Post/Pandemic Culture in the Anthropocene*. <https://www.temporal-communities.de/research/travelling-matters/projects/extended-audiences/viral-theatres/index.html> [10.10.2021].

Ruhsam *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*⁵⁰ hinzuweisen.

Wichtige angrenzende Themen und Diskurse, die das Verständnis des Anthropozäns prägen, betreffen die angrenzenden Felder der Ökologie, der Human-Animal Studies, der posthumanistischen Philosophie wie auch der Science and Technology Studies (STS). Für das Theater und die performativen Künste sind zum Begriff der Ökologie vor allem im englischsprachigen Raum zahlreiche Publikationen vorhanden⁵¹, für den deutschsprachigen Raum sei zumindest die 2015 erschienene Publikation von Daniela Hahn und Erika Fischer-Lichte zu nennen.⁵² Die Human-Animal Studies wiederum erfreuen sich auch in Deutschland seit einigen Jahren steigender Beliebtheit und sind inzwischen auch in den Tanz- und Theaterwissenschaften rezipiert worden.⁵³ Die Philosophie des Posthumanismus wie auch die insbesondere durch Bruno Latour geprägte (philosophische) Formulierung der STS sowie der Akteur-Netzwerk-Theorie fließen ein in das methodologische Handwerkszeug der Theaterwissenschaften. Eigenständige Publikationen hierzu stehen aus.⁵⁴

Während Untersuchungen zur politischen, sozialen beziehungsweise auch bürgerschaftlichen Dimension des Engagementbegriffs auch im Kontext der Klimabewegung und *Fridays for Future* von Aktualität und Relevanz sind,⁵⁵ stehen zeitgenössische Untersuchungen zum Begriff für den Bereich der Kunstwissenschaften aus. Wegweisend für das Thema sind hier weiterhin die Arbeiten der 60er und 70er Jahre

-
- 50 Martina Ruhsam: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript 2021.
- 51 Als Beispiele seien hier, neben Chaudhuri 1994, genannt: Stephen Bottoms & Matthew Goulsh (Hg.): *Small Acts of Repair. Performance, Ecology and Goat Island*. Oxon & New York: Routledge 2007; Theresa J. May & Wendy Arons (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan 2012; Carl Lavery (Hg.): *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?* London & New York: Routledge 2018; Baz Kershaw: *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- 52 Daniela Hahn & Erika Fischer-Lichte: *Ökologie und die Künste*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- 53 Beispielsweise Gabriele Brandstetter: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42 (1). 2010, S. 2–11; Gabriele Brandstetter: »Human, Animal, Thing. Shifting Boundaries in Modern and Contemporary Dance«, in: Gabriele Brandstetter & Holger Hartung (Hg.): *Moving (Across) Border. Performing Translation, Intervention, Participation*. Bielefeld: transcript 2017, S. 23–42; Maximilian Haas: *Tiere auf der Bühne: eine ästhetische Ökologie der Performance*. Berlin: Kadmos 2018.
- 54 Eine Ausnahme stellt dar: Ulf Otto: »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnografische Versuchen und Lehren aus den Science and Technology Studies«, in: Benjamin Wihstutz & Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2020, S. 247–271.
- 55 So u.a. Ansgar Klein: »Editorial. Klima und Zivilgesellschaft«, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 33 (1). 2020, S. 1–5; Corinna Kausmann et al.: »Zivilgesellschaftliches Engagement«, in: Holger Krimmer (Hg.): *Datenreport Zivilgesellschaft*. Wiesbaden: Springer 2019, S. 55–91.

im literaturwissenschaftlichen, insbesondere germanistischen Kontext. Eine Ausnahme stellt der 2016 von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel herausgegebene Sammelband dar, der an die Aporien des Engagementbegriffs anknüpft.⁵⁶ Für das Theater sind ähnliche Studien nicht vorhanden. Der Begriff der Kritik, den ich, wie oben beschrieben, in Spannung zum Begriff des Engagements halten möchte, erfreut sich gerade im deutschsprachigen Raum in der Tradition der Kritischen Theorie in inzwischen ›vierter Generation‹ über Figuren wie Hartmut Rosa oder Rahel Jaeggi sowohl in der philosophischen Reflexion als auch in der Fruchtbarmachung des Begriffs für die Theaterwissenschaft großer Resonanz, so zuletzt beim 13. Kongress der Theaterwissenschaften *Theater als Kritik*.⁵⁷ Wie der Begriff der Kritik, so ist auch die mit dem Begriff des Engagements eng verknüpfte Debatte des politischen Theaters beziehungsweise des Politischen des Theaters seit circa Mitte der 2000er Jahre ungebrochen populär.⁵⁸ Dies betrifft insbesondere die philosophische Durchdringung des Begriffs durch das Stichwort der ›postfundamentalistischen Wende‹, die es erlaubt(e), den Begriff der Politik über seine Ent-Essentialisierung im Begriff des Politischen an Konzepte des Ästhetischen und auch der Fiktionalisierung heranzutragen.⁵⁹

Der Forschungsstand macht deutlich, dass diese Untersuchung nicht nur darauf zielt, Lücken in der deutschsprachigen Performance- und Theaterwissenschaft um den Aspekt des Anthropozäns zu füllen. Ziel ist auch eine Verknüpfung und eine Neubeschreibung des Begriffs des Engagements, der es erlauben soll, bestimmte Debatten, die um die Begriffe der Kritik beziehungsweise des Politischen geführt werden, zu öffnen, zu ergänzen und womöglich sogar in eine andere Richtung zu lenken. Schließlich ignoriert diese Debatte des Politischen der performativen Künste zudem häufig die intrinsischen Zusammenhänge zwischen Ästhetik, Fiktion und nicht-menschlicher Umwelt. Die hier vorliegende Untersuchung möchte diese Lücke füllen und das Politische beziehungsweise die Frage der Handlungsmöglichkeit

56 Vgl. Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V & R Unipress 2016b.

57 Siehe u.a. Rahel Jaeggi & Tilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009; Rahel Jaeggi: *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp 2013; Olivia Ebert et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018b.

58 Vgl. u.a. Joachim Gerstmeier & Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006; Erika Fischer-Lichte & Benjamin Wihstutz (Hg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink 2010; Jan Deck & Angelika Sieburg (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2011; Julius Heinicke et al. (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin: Theater der Zeit 2015; Florian Malzacher: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander Verlag 2020.

59 Zum Begriff einer ›postfundamentalistischen‹ Politik vgl. vor allem: Oliver Marchart: *Die politische Differenz*. Berlin: Suhrkamp 2010.

ten der performativen Künste um Aspekte des Nicht-Menschlichen erweitern. Dies soll der Begriff des Engagements leisten.

Theorie des anthropozänen Engagements

Das Anthropozän und die Geologie des Menschen

Naturwissenschaft und Krise

Der Mensch sei zum geologischen Akteur geworden, schreiben der Atmosphärenchemiker Paul Crutzen und der Meeresbiologe Eugene Stoermer.¹ Die Sedimentierungen, die die Spezies Mensch auf und in den Erdschichten hinterlasse, sei von einer solchen Gestalt und Quantität, dass diese nicht einfach in absehbarer Zeit erodieren, zersetzt oder abgetragen werden; stattdessen werden diese Sedimente als dauerhafte anthropogene Schicht im stratigrafischen Profil ablesbar bleiben. Es sei, so Crutzen und Stoermer, daher gerechtfertigt, menschliches Handeln in die geologische Erdzeit einzuschreiben und das Anthropozän als ›neues Erdzeitalter‹ zu bestimmen. Crutzen und Stoermer: »It seems appropriate to assign the term ›Anthropocene‹ to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene — the warm period of the past 10–12 millennia.«² Crutzen und Stoermer begründen ihre These mit vier Bereichen:³ (1) die insbesondere durch

1 Crutzen & Stoermer 2002, S. 23.

2 Ibid., Seit 2009 wird der Begriff Anthropozän durch die *Anthropocene Working Group* (AWG), eine interdisziplinäre Forschungsgruppe, eingesetzt durch die *International Commission on Stratigraphy*, auf die Möglichkeit einer Formalisierung des Begriffs im Rahmen der geologischen Zeitskala systematisch erforscht. Nachdem Zwischenstände der Arbeit der AWG erkennen ließen, dass das Anthropozän alle Anforderungen zu erfüllen scheint, um in die geologische Zeitskala aufgenommen zu werden, scheint eine Formalisierung des Anthropozäns als geologische Epoche wahrscheinlich. Vgl. Jan Zalasiewicz et al.: »The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations«, in: *Anthropocene*, 19 2017, S. 55–60; Jan Zalasiewicz et al.: »When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal«, in: *Quaternary International*, 383 2015a, S. 196–203.

3 Vgl. zum Folgenden vor allem Colin N. Waters et al. (Hg.): *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*. London: Geological Society of London 2014; Christophe Bonneuil & Jean-Baptiste Fressoz: *The Shock of the Anthropocene: the Earth, History, and Us*. London: Verso 2016, S. 3–18.

die industrielle Revolution, aber auch durch extensiven Ackerbau und Massentierhaltung erhöhte Konzentration von Treibhausgasen in der Erdatmosphäre inklusive der daraus resultierenden Folgen wie Klimaerwärmung sowie der Anstieg des Meeresspiegels; (2) die Veränderung von biogeochemischen Kreisläufen von Wasser (in der Folge von Dammbauten und einer daraus resultierenden Veränderung natürlicher Erosions- und Sedimentierungsprozesse), Stickstoff und Phosphor (insbesondere als Ergebnis künstlicher Düngung mit der Folge einer Versauerung der Meere und dem daraus resultierenden Verlust von Biodiversität); (3) die direkte Verringerung der Biodiversität u. a. durch den Klimawandel, veränderte biogeochemische Kreisläufe oder auch die direkte Zerstörung von nicht-menschlichen Habitaten; schließlich (4) der direkte Eingriff beziehungsweise die Transformation der Lithosphäre (der Schicht aller mineralischen Ablagerungen) durch den Bau von Infrastruktur (insbesondere durch Urbanisierung), die Abtragung von Böden vor allem im Rahmen des Abbaus von Mineralien und fossilen Brennstoffen, die Veränderung der Bodenzusammensetzung durch intensiven Ackerbau oder die Schaffung gänzlich neuer, anthropogener Mineralien (Plastik, Beton).

Das Anthropozän verweist auf die Tatsache, dass menschliches Handeln sich durch technologische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung in einer Weise verändert hat, dass es sich als Spur in die geologischen Schichten der Erde selbst einschreibt.⁴ Die geologische Grundlage erfasst in der Frage der Sedimentierung die *Konsequenzen* dieses anthropozän skalierten menschlichen Handelns. Ein*e zukünftige Geolog*in wird, so die Annahme, in einigen zehntausend Jahren keine Schwierigkeiten haben, Veränderungen in den Sedimenten – den abgelagerten Erdschichten – aufzuzeigen, die auf die Auswirkungen menschlichen Handelns verweisen. Das Statement, das mit dem Anthropozän gesetzt wird, unterliegt folgender Aus-

4 In der Debatte über den Beginn des Anthropozäns wurden auch divergierende, selbst einige Tausend Jahre voneinander entfernte Momente als Beginn vorgeschlagen, so etwa der Beginn der Sesshaftwerdung des Menschen und des Ackerbaus, die beginnende Kolonialisierung im frühen 16. Jahrhundert, die Erfindung der Dampfmaschine und der Beginn der Industrialisierung, schließlich die sogenannte *Great Acceleration*, also der sprunghafte Anstieg von Wirtschaftsleistung, Konsum wie auch Umweltzerstörung ab 1945. Allen diesen Momenten ist jedoch gemein, dass es sich jeweils auch um spezifische Schwellen der technischen, sozio-ökonomischen und kulturellen Entwicklung der ›Spezies Mensch‹ handelte. Vgl. u. a. Jan Zalasiewicz et al.: »Are we now living in the Anthropocene?«, in: *GSA Today*, 18 (2). 2008, S. 4–8; Will Steffen et al.: »The Anthropocene: conceptual and historical perspectives«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369 2011, S. 842–867; Waters et al. 2014; Zalasiewicz et al. 2015a; Jan Zalasiewicz et al.: »Colonization of the Americas, ›Little Ice Age‹ climate, and bomb-produced carbon: Their role in defining the Anthropocene«, in: *The Anthropocene Review*, 2 (2). 2015b, S. 117–127; Simon L. Lewis & Mark A. Maslin: »Defining the Anthropocene«, in: *Nature*, 519 2015, S. 171–180; Jason W. Moore: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press 2016.

sage im Futur II: Der Mensch wird dagewesen sein. Oder, wie es der Soziologe Bronislaw Szerszynski schreibt:

»The truth of the Anthropocene is less about what humanity is doing, than the traces that humanity will leave behind. In terms of environmental ethics, one might say that geology is brutally consequentialist — it does not matter what one does, or why one did it, just what consequences it will leave behind.«⁵

Die von Crutzen und Stoermer vorgebrachten Beispiele tragen Fakten aus den Bereichen der Agrar- und Umweltwissenschaft, der Biologie und der Biochemie, ja selbst der Urbanistik, der Geografie und der Ökonomie zusammen – diese fallen jedoch auf einen Boden, der lexikalisch der Disziplin der Stratigrafie zugehörig ist, der Wissenschaft der relativen Datierung der Erdzeitalter, einer Teildisziplin der Geologie, in der Erdzeiten anhand eines einerseits abstrakten, temporalen sowie eines materiellen, geobiochemischen Systems von Schichten und Zäsuren bestimmt werden.⁶ Die formalen Grundlagen des Anthropozäns betreffen die Subdisziplinen der Geochronologie sowie der Chronostratigrafie – beides klar abgesteckte und durch zahlreiche Protokolle abgesicherte Wissenschaften; Wissenschaften zudem, die – wie auch die Geologie im Allgemeinen – nicht auf eine nennenswerte inter- oder transdisziplinäre Reichweite innerhalb der Naturwissenschaften, zwischen Natur- und Geisteswissenschaften oder sogar in den sozialen, politischen und medialen Diskurs verweisen können.⁷ Und dennoch spricht der Historiker Christophe Bonneuil von einem »Geological Turn«⁸ und die Literaturwissenschaftlerin

5 Bronislaw Szerszynski: »The End of the End of Nature: The Anthropocene and the Fate of the Human«, in: *The Oxford Literary Review*, 34 (2). 2012, S. 165–184, S. 169.

6 Diese unterteilt die Erdgeschichte in verschieden skalierte Einheiten, die durch verschiedene Zäsuren – ausgedrückt im System der GSSP (*Global Stratigraphic System Point*) sowie dem GS-SA unterteilt werden: Markierungen, die einerseits abstrakte, temporale Schnitte bilden, die andererseits jedoch konkreten Zäsuren entsprechen, die in den materiellen Erdschichten als Sediment vorliegen. Das Anthropozän, so Crutzens und Stoermers Vorschlag, schließt sich im stratigraphischen System des Quartär, das vor circa 2,58 Millionen Jahren begann, an die *Serie* des Holozän an, das vor circa 11700 Jahren nach der letzten Eiszeit begann. Vgl. www.stratigraphy.org/timescale [04.04.2019].

7 Und so fragen die Philosophen Michael Ellis und Zev Trachtenberg in Hinblick auf die stratigraphische Bestimmung des Anthropozäns: »Why has a generally obscure scientific process that will inevitably be mired in recondite committee proceedings touched the nerves of so many different and wide-ranging constituencies?« (Siehe Michael A. Ellis & Zev Trachtenberg: »Which Anthropocene is it to be? Beyond Geology to a Moral and Public Discourse«, in: *Earth's Future*, 2 2013, S. 122–125, S. 123.

8 Christophe Bonneuil: »The Geological Turn. Narratives of the Anthropocene«, in: Clive Hamilton et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*. London: Routledge 2015, S. 17–31

Gabriele Dürbeck bestimmt die Geowissenschaften mit dem Anthropozän gar zu den »neuen Leitwissenschaften« im Hinblick auf die »Erklärung der Gegenwart [...] selbst bei Aufgaben, die traditionell eher geisteswissenschaftlichen Disziplinen zugeordnet waren.«⁹

Es scheint, dass diese Leistung der Geologie/Stratigraphie weniger in ihrer disziplinären Methodologie zu suchen ist denn in der Weise, welche Implikationen sich *unter* beziehungsweise *in* den von den Stratigraph*innen untersuchten Erdschichten verbergen.¹⁰ Denn obgleich das Anthropozän eine stratigrafische Bedeutung denotiert, reichen seine konnotativen Anteile viel weiter: Der Klimawandel, ausgelöst durch die zunehmende Steigerung von Treibhausgasen, die fortschreitende Zerstörung der Biosphäre und der damit einhergehende Verlust der Biodiversität, die wirtschaftsbedingte Zerstörung von Lebensräumen im Besonderen zur Gewinnung fossiler Brennstoffe, die Veränderung biogeochemischer Kreisläufe und die daraus resultierende Verödung, Versalzung oder Überschwemmung von Landschaften – die Tatsache, dass der Mensch als stratigrafischer Marker, als geologische Kraft sichtbar (werden) wird, impliziert mehr als (s)eine bloße Sedimentierung; was als anthropogene Sedimente in den Erdschichten abzulesen sein wird, extrapoliert sich als Konsequenz eines historischen und gegenwärtigen Handelns des Menschen, das auf natürliche Umwelten, lokale Ökosysteme und das Erdsystem als Gesamtes in schädlicher Weise wirkt. Die menschengemachte Veränderung ist eben nicht nur eine Veränderung – sie geht einher mit der Zerstörung von Lebensräumen von pflanzlichen und tierischen Spezies sowie mit der Auslöschung zahlreicher Arten und der drastischen Reduktion der Biodiversität und wendet sich schließlich auch *gegen* den Menschen selbst. Die Rodung der Tropenwälder, die Umwandlung von subarktischen Waldflächen in gewaltige Felder zur Förderung von Teersanden, die Akkumulation von Plastikmüll zu schwimmenden Inseln wie dem *Great Pacific Garbage Patch* sind keine folgenlosen Einwirkungen auf Umwelten, sondern betreffen in drastischer Weise die dort angesiedelten menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen. Schließlich ist der anthropogene Klimawandel deutlichstes Zeichen für die ›Brisanz‹ des Anthropozäns, der die Bestimmung als bloße geologische Epoche nicht gerecht wird: Der Klimawandel ist längst zu einem der drängendsten Probleme des 21. Jahrhunderts geworden; infolge des Klimawandels ist nicht nur mit einer massiven territorialen Verschiebung von Flora und Fauna zu rechnen – der Klimawandel bedroht sehr real die Lebensgrundlage von Tieren, aber auch von Menschen: Anhaltende Dürreperioden, zusehends intensive Überschwemmungen oder ein steigender Meeresspiegel machen jetzt schon bestimmte Orte der Erde

9 Dürbeck 2018, S. 5.

10 Vgl. hierzu Zalasiewicz et al. 2015a, Lewis & Maslin 2015, sowie zur Wissenschaftlichkeit des Konzepts: Whitney J. Autin & John M. Holbrook: »Is the Anthropocene an Issue of Stratigraphy or Pop Culture«, in: *GSA Today*, 22 (7). 2012, S. 60–61.

für Menschen unbewohnbar; humanitäre Katastrophen, ökonomische Krisen, Migration sind Folgen. Das Anthropozän überschreitet den Horizont der Geowissenschaften, da es *gleichzeitig* Kurzschrift für die menschengemachte, ökologische – und ja existenzielle – Krise ist.

Während die geologischen Residuen der Menschheit als Spur die Tatsache der Skalarität menschlichen Handelns bezeugen, werden die *Konsequenzen* dieses Handelns wiederum erst vor dem Hintergrund ihrer Reichweite und ihres Wirkungskreises erfassbar. Diese Reichweite wird wiederum durch die Erdsystemwissenschaften erfasst – eine Wissenschaft, die sich seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts der Erforschung des ›Systems Erde‹, der Wechselwirkungen von biologischen, physikalischen, chemischen und sozialen Komponenten widmet. Das Anthropozän ist, wie der Philosoph Clive Hamilton schreibt, nicht einfach ein neuer Begriff für die ökologische(n) Krise(n). Es ist die Krise des Erdsystems – eines Konzepts sowie einer Methode, das die Lehre von nur lokal begrenzten Ökosystemen übersteigt und ersetzt. Hamilton: »It [earth system science] replaces our current scientific conception of the Earth as a whole and supersedes traditional geographical, geological and ecological thinking.«¹¹ Das erdsystemische Denken wird zur »integrative meta-science of the whole planet as a unified, complex, evolving system beyond the sum of its parts.«¹² Während frühere Diskurse der Ökologie ebenfalls auf die katastrophalen Implikationen des menschlichen Handelns hingewiesen haben,¹³ kann das Anthropozän gerade in der Skalarität menschlicher Agentialität – also der Tatsache, dass die Handlungen der ›Spezies Mensch‹ sich in den geologischen Strata sowie in erdsystemischer Skala niederschlägt und wirkt – seine *differentia specifica* reklamieren. Die Neuheit des Anthropozäns beruht damit weniger auf der Tatsache der Umweltkrise(n) selbst, sondern darauf, dass sich über die jeweils disziplinären Zugänge der Geologie und der Erdsystemwissenschaften und der da-

11 Clive Hamilton: »The Anthropocene as rupture«, in: *The Anthropocene Review*, 3 (2). 2016, S. 93–106, S. 93.

12 Ibid., S. 94.

13 Als Gründungstext der Ökologiebewegung beispielsweise Rachel Carson: *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin; Riverside Press 1962.

mit verbundenen Verschiebung der methodologischen Prämissen der Gegenstand dieser ›Krisen‹ selbst verändert.¹⁴

Das Anthropozän als (reflexives) Ereignis

Während also sowohl die Geologie wie auch die Erdsystemwissenschaften jeweils bedeutende Einsichten für die Bestimmung und Beschreibung der Symptome und Wirkungen des Anthropozäns liefern, wird offensichtlich, dass die Vielzahl von Diskursen und Ansätzen, die, wie Gabriele Dürbeck darstellt, unter einem gemeinsamen »Anthropocenic Turn« beschrieben werden können¹⁵, nicht auf naturwissenschaftliche Begriffe reduziert werden können. Denn das Anthropozän stellt Fragen nach der Wirkung menschlichen Handelns auf lokale Ökosysteme sowie die Gesamtheit des Erdsystems. In seiner Beschreibung der für Flora, Fauna und Mensch schädlichen Wirkungen des Handelns der menschlichen Spezies impliziert es eine Dimension der Ethik. Schließlich fragt es nach den technologischen, kulturellen und wirtschaftlichen Möglichkeiten einer Zukunft des/nach/im Anthropozän. Das Anthropozän ist somit nicht nur Teil einer disziplininternen, geologischen Debatte, sondern führt gleichzeitig eine doppelte Existenz als narrativer, von existenzieller Latenz geprägter Sammelbegriff für unterschiedliche Facetten menschengemachter Zerstörung natürlicher Umwelten und deren gegenwärtiger und zukünftiger Konsequenzen. Das Anthropozän lässt sich nicht auf ein bloß naturwissenschaftliches Protokoll reduzieren. Gleichzeitig kann es auch nicht als geschlossenes kulturwissenschaftliches Narrativ zusammengefasst und so von seinen disziplinären Grundlagen in der Geologie und in der Erdsystemwissenschaft getrennt werden. Denn gerade in der Durchlässigkeit der disziplinären Grenzen und ihrer gegenseitigen Befruchtung wird erkennbar, dass der Begriff und die Symptome des Anthropozäns eben auch die Grenze zwischen den Disziplinen und die damit verbundenen Ordnungssysteme hinterfragen. Anstatt eine Kontinuität mit bestehenden Paradigmen zu bezeichnen, wirkt das Anthropozän durch die Brüche

14 Paul Crutzen und Eugene Stoermer weisen durchaus auf Vorläufer beziehungsweise Vordenker des Anthropozäns hin: So habe schon 1873 der italienische Geologe Antonio Stoppani von der »anthropozoic era« gesprochen, der französische Theologe Teilhard de Chardin und der russische Geologe Wladimir Iwanowitsch Wernadski wiederum prägten in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts den – später unter anderem vom Medientheoretiker Marshall McLuhan aufgenommenen – Begriff der »noöosphäre«, einer weltumspannenden Sphäre des menschlichen Geistes. Vgl. Crutzen & Stoermer 2000, S. 17. Dennoch konnte der Gegenstand des Anthropozäns insbesondere in seiner erdsystemischen Konsequenz erst mit der Genese der Erdsystemwissenschaften als *wissenschaftlicher* Gegenstand erfasst werden. Vgl. Clive Hamilton & Grinevald: »Was the Anthropocene anticipated?«, in: *The Anthropocene Review*, 2 (1). 2015, S. 59–72.

15 Vgl. Dürbeck 2018; Dürbeck & Hüpkes 2020.

und Diskontinuitäten sowohl im naturwissenschaftlichen Diskurs um die Geologie und den Zustand des Erdsystems wie auch im Selbstverständnis des Menschen.

Die Rede vom Anthropozän als *Erdzeitalter*, als *Epoche*, kann daher – jenseits des bloß stratigrafischen Diskurses – irreführend sein, soll damit auf einen Zustand und eine Stabilität und Kontinuität geschichtlicher Ordnungsverfahren verwiesen werden. In der Anthropozän-Literatur finden sich neben den obligatorischen Hinweisen auf Crutzen/Stoermer und der Benennung des Anthropozäns als Epoche ebenso Beschreibungen, die das Anthropozän zeitgeschichtlich anders klassifizieren und es nicht als Periode oder Epoche, sondern im Hinblick auf seine punktuelle, ja ereignishafte Qualität formulieren. So bezeichnet Clive Hamilton beispielsweise das Anthropozän als »rupture«, als Riss im wissenschaftlichen Gegenstand des Erdsystems.¹⁶ Die Historiker Fressoz und Bonneuil wiederum sprechen vom »Shock« des Anthropozäns, vom Anthropozän als *Zeitenschwelle*.¹⁷ Dürbeck bezeichnet das Anthropozän als ein Paradigmenwechsel¹⁸ und der Anthropologe Scott F. Gilbert begreift das Anthropozän wiederum als »event« und als »transition time«¹⁹. Gemein ist diesen Vorschlägen, dass das Anthropozän hier nicht als Epoche verstanden wird, als Begriff, der eine bestimmte Zustandsbeschreibung abgibt, sich durch eine bestimmte Dauer manifestiert und sich durch eine bestimmte Kontinuität charakterisiert. Stattdessen scheint das Anthropozän zum Punkt verdichtet zu werden, wird als plötzliches Ereignis begriffen oder eben als Schwelle, als Übergang, der zwei Zustände, zwei historische Räume voneinander scheidet. Es scheint, oben genannte Autoren verweisen damit nicht primär auf die durch die Geologie aufgestellte These, das Anthropozän sei das *Zeitalter* des Menschen, beschreibe also ein dauerndes Regime des Anthropos. Stattdessen lenken sie die Aufmerksamkeit auf eine Transitionalität, die sie mit dem Begriff des Anthropozäns benennen. Das Anthropozän wird hier zur verdichteten historischen, ökologischen und existenziellen Momentaufnahme eines Wandels innerhalb eines sowohl erdsystemischen wie auch geistesgeschichtlichen Horizonts.

16 Hamilton 2016, S. 93; vgl. auch Clive Hamilton: *Defiant Earth: the Fate of Humans in the Anthropocene*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity 2017.

17 Bonneuil & Fressoz 2016, S. xiii.

18 Dürbeck 2018, S. 5.

19 Donna Haraway et al.: » Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene«, in: *Ethnos. Journal of Anthropology*, 81 (3). 2016, S. 535–564, S. 541.

Das Anthropozän zeigt sich als Zeitschwelle, als Ereignis und als Schock²⁰, das grundsätzliche ontologische, epistemologische und politische Kategorien kritisiert und in Frage stellt. Dies betrifft nicht nur die Infragestellung der politischen Handlungsmaxime, die aus dem Anthropozän als ›große Transformation‹, also der Bestätigung für eine durch Menschenhand transformierte Erde resultiert. Es betrifft auch eine Kritik des dem Anthropozän inhärenten Universalismus: Nicht der Anthropos als ›universelles Subjekt‹ sei für die destruktive Veränderung des Erdsystems verantwortlich, sondern eine spezifische, historische Kultur- und Wirtschaftsform: der auf Grundlage der kolonialen Expansion und der industriellen Revolution beruhende global agierende Kapitalismus.²¹ Ein dergestalt als kritisches Ereignis zu verstehendes Anthropozän²² ist nicht mehr bloßes geologisches Zeitalter, nicht mehr Metonymie der Umweltschäden oder Beglaubigungsfigur der Allmacht des ›Anthropos‹, sondern performative Leerstelle, die aus der Transgression der epistemischen und ontologischen Grenze zwischen Mensch und Erde beziehungsweise Mensch und seiner Umwelt besteht: War die nicht-menschliche Umwelt als ›Natur‹ als dasjenige zu begreifen, das dem Menschen unbewegt gegenübersteht, so betrifft das Leitnarrativ des Anthropozäns nicht etwa bloß die Beschreibung der Einschreibung, der Veränderung oder aber Zerstörung der natürlichen Umwelt durch den Menschen. Es stellt stattdessen die Trennung dieser Bereiche radikal in Frage, und mit ihr die historische Handlungsmaxime, die auf eben jener Trennung aufbaute.

Damit wird eine weitere Bedeutungsebene des Diskurses offenbar: Denn die komplexe und auf verschiedenen Ebenen feststellbare Einschreibung des Menschen in die Erde bezeugt ein neues Verhältnis zur Gegenwart selbst. Das Holozän war in der

20 Obgleich nicht alle oben genannten Autor*innen den Begriff des *Ereignisses* nutzen, ist den von ihnen gebrauchten Begriffen – *Riss*, *Ereignis*, *Schwelle* – eigen, dass es sich hierbei einerseits um die Beschreibung eines *Punktes* anstatt eines Zustandes handelt und dass andererseits dieser (Zeit-)Punkt einen *Wandel* impliziert, wo der Begriff der *Epoche* eine (gleichbleibende) Zuständigkeit suggeriert hat. Im Folgenden möchte ich mit dem Begriff des *Ereignisses* operieren – erscheint er mir doch am geeignetsten, obige Begriffe zu subsumieren. Gleichzeitig erlaubt ein solches Vorgehen, die breite Diskussion des *Ereignisbegriffs* in den Natur-, Kultur- und Geschichtswissenschaften, vor allem aber auch in der Philosophie, diesen Begriff sowohl an die innerhalb der Erdsystemwissenschaften wie auch innerhalb der Kulturwissenschaften geführte Debatte um das Anthropozän anzuschließen.

21 Vgl. u.a. Andreas Malm & Alf Hornborg: »A geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative«, in: *The Anthropocene Review*, 1 (1). 2014, S. 62–69; Moore 2016, Jason W. Moore: *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. New York: Verso 2015.

22 Vgl. auch hierzu die Arbeit der *Critical Anthropocene Research Group*, die insbesondere an den Redefinitionen des Anthropozäns interessiert ist. Siehe Critical Anthropocene Research Group (Carg): *Critical Anthropocene Research Group (CARG)*. <https://speculativelife.com/critical-anthropocene> [12.08.2020].

geologischen Nomenklatura das gegenwärtige Zeitalter und wurde in der englischsprachigen Terminologie daher auch als ›present‹ beschrieben. Es stellte nicht nur eine Zeit relativer Klimastabilität dar, sondern eine Zeit, in der natürliche Umwelt in geologischer Perspektive als frei von menschlichen Einflüssen gedacht wurde.²³ Mit dem ›Abschluss‹ des Holozäns wird nun das Anthropozän zur emphatisch gedachten Gegenwart und impliziert somit als Zeitenbegriff eine reflexive Geste: Als ›condition anthropocène‹²⁴ verweist das Anthropozän weder nur auf die geologischen Ursprünge der Debatte noch allein auf ein ökologisches Verschulden; es zeigt auch spezifisch eine Dimension anthropologischer Selbstreflexion an, ob im Modus der Bestätigung, des Innehaltens oder der Kritik. Damit teilt das Anthropozän und führt fort, was seit der Moderne zu gelten scheint: Reflexion wird nicht nur zur Geste, das eigene Tun in Frage zu stellen, sondern bildet eine Kategorie reflexiver Bestätigung und Festschreibung. Das Anthropozän wird zur spezifischen Geste einer selbstaffizierenden Einschreibung und Festschreibung von Gegenwart.²⁵

Es betrifft die Weisen, wie das Erdsystem beziehungsweise die Erde mit universellen Sinnstrukturen belegt und beschrieben wird. Die anthropogenen Umweltschäden – der Klimawandel, die Veränderung der biochemischen Kreisläufe der Meere, der drastische Verlust an Biodiversität und die damit auch für das menschliche Leben und Handeln spürbaren Folgen machen deutlich, dass universelle Sinnzusammenhänge sich verändert haben und nun einschneidend entlang der Bruchlinie von Mensch und dem Nicht-Menschlichen, sprich der Summe erdsystemisch wirksamer Entitäten, nicht-menschlicher Umwelten und Akteure gedacht werden müssen. Fragen der subjektiven Lebensführung, der sozialen, der beruflichen und der kulturellen Verortung in verschiedenen, auch miteinander konfligierenden ›nur menschlichen‹ Bezugssystemen werden eingelassen in Kontexte, die die Umwelt, den Umgang mit dem Planeten, die ›Natur‹ betreffen: Fragen der globalen Erwärmung, der Integrität des Erdsystems und der Gewährleistung

23 Vgl. Dipesh Chakrabarty: »The Climate of History: Four Theses«, in: *Critical Inquiry*, 35 (2). 2009, S. 197–222, S. 209f.

24 Vgl. Dipesh Chakrabarty: »The Human Condition in the Anthropocene«, *The Tanner Lectures in Human Values* [Online]. <https://tannerlectures.utah.edu/Chakrabarty%20manuscript.pdf> [02.12.2018].

25 Das reflexive Verhältnis betrifft schließlich die Wissenschaft der Stratigraphie selbst. So schreiben Waters et al.: »Stratigraphy, which deals with the classification of geological time (geochronology) and material time–rock units (chronostratigraphy), has historically defined geological units based upon significant, but temporally distant, events. [...] In contrast, the Anthropocene was proposed as a term (Crutzen & Stoermer 2000) before any consideration of the nature of the signature of this new stratigraphical unit was given. For the first time in geological history, humanity has been able to observe and be part of the processes that potentially may signal such a change from the preceding to succeeding epoch.« Waters et al. 2014, S. 1.

von Generationengerechtigkeit. Diese Fragen um die Lebensbedingungen auf dem Planeten Erde betreffen auch das subjektive Weltverständnis der Einzelnen, die Frage, in welcher Beziehung das Subjekt mit seiner Umwelt steht. Somit erhält ein universeller, durch die Strukturen moderner und postmoderner Kritik fragwürdig gewordener Verweisungszusammenhang eine Dimension, die diesem zumindest untergeordnet war: die Relationalität von menschlichen und nicht-menschlichen Umwelten und die Frage ihres Bestandes als Grundlage von Subsistenz – ihrer Erhaltung.

Gerade im Moment ihrer physischen, materiellen und ökologischen Bedrohung, ihres potenziellen ›Abhandenkommens‹, öffnet sich der Begriff von der (Um-)Welt – und dies wird insbesondere in Diskursen um den Klimawandel deutlich – auf Kontexte, die bisher von diesem nicht umfasst wurden. Gerade die existenzielle Bedrohung von (Um-)Welt durch die ökologische Katastrophe erfordert eine Rejustierung ihres Begriffs sowie der Weisen, wie Menschen und (Um-)Welten in Beziehung stehen. Denn offensichtlich ist, dass das Narrativ des Anthropozäns in letzter Konsequenz einen zentralen Widerspruch benennt, nämlich die Tatsache, dass gerade durch das Handeln der Spezies Mensch die Grundlagen der eigenen Existenz – und damit auch der zukünftigen Handlungsoptionen – in Frage stehen. In welcher Weise kann Mensch noch auf (Um-)Welt Bezug nehmen, zugreifen, handelnd in diese einwirken?

War die Moderne gerade durch ein Paradigma der *Handlungsfreiheit*, einer wirtschaftlichen, technologischen, kulturellen und kommunikativen *Entgrenzung* und emanzipativen Loslösung des Subjekts geprägt, so offenbarten die Erfahrung der natürlichen Grenzen und der auf die Umwelt umgewälzten externen Kosten einer globalen, entgrenzten Wirtschaft gerade ein Fragwürdigwerden eines bestimmten ökonomischen Modells sowie, allgemeiner, eben jener Handlungsmacht, der *Agentialität* des Anthropos. Während Crutzen in seiner Beschreibung des Anthropozäns die mehr als ein Jahrhundert zuvor vom italienischen Geologen Antonio Stoppani genutzte Formulierung des menschlichen Einflusses als »telluric force«²⁶, als ›Erdenkraft‹ nutzt, so wird im Rahmen der inzwischen nun schon über 20 Jahre anhaltenden Diskussion um das Anthropozän immer deutlicher, dass eben jene Formulierung als reflexive Wendung und normative Befragung ihrer selbst zu lesen ist. Wenn sich individuelle Konsumentenscheidungen durch ihren CO₂-Abdruck in ihrer millionenfachen Potenzierung auf den globalen CO₂-Ausstoß auswirken, ist das ›Private‹ mehr als ›politisch‹; es zeitigt Wirkungen, die sich auf eine Vielzahl nicht-menschlicher Entitäten auswirken, deren Kosten andererseits explizit menschliche und nicht-menschliche Zukünfte betreffen.

26 Crutzen & Stoermer 2002.

Das Anthropozän ist ein Problem, das nicht in einer einfachen Weise aufgelöst werden kann, da es unzertrennlich mit seinen Ausgangsbedingungen verbunden bleibt. Als *weird loop*²⁷, als ›seltsame Schleife‹, besteht die paradoxe Logik des Anthropozäns darin, dass seine Symptome – die Möglichkeit der Zerstörung des Erdsystems – geradewegs seine eigenen Ursachen in Frage stellen: den Menschen selbst und sein wirtschaftliches und zivilisatorisches Aufblühen. Mit anderen Worten: Mensch kann im Anthropozän nicht Lösung sein, sondern ist immer schon Teil des Problems. Hinter das menschliche Handeln lässt sich nicht mehr zurücktreten, ein ›Zurück zur Natur‹ ist nicht mehr möglich. Wie Welten gedacht werden und welche Form des Handelns daraus resultieren soll, ist im Anthropozän nicht nur unbestimmt, sondern impliziert immer auch die Veränderung der eigenen – politischen und epistemischen – Lage. ›Welt‹ im Anthropozän ist dynamisch;²⁸ die Dinge des Anthropozäns – der Klimawandel, Plastik, das Aussterben der Tiere – erscheinen als »Quasi-Objekte« oder als »Hyperobjekte«, als »things that are massively distributed in time and space relative to humans«²⁹ einer Kategorie von

-
- 27 Für den Philosophen Timothy Morton ist die Tatsache der ›seltsamen Rückkoppelung‹ eines der bestimmenden Kennzeichen des Anthropozäns: »A strange loop is weirdly weird: a turn of events that has an uncanny appearance. And this defines emerging ecological awareness occurring to ›civilized‹ people at this moment.« Timothy Morton: *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press 2016, S. 7.
- 28 Dynamik beschreiben Brandstetter et al. als »die Disposition einer Gegenwart, die zu einem Teil zwischen Potenzialität und Aktualität in der Schwebe bleibt und so gegenwärtig stets schon mehr verspricht, als sie jetzt einlöst, und die zudem als Zeitort einer jederzeit möglichen Überraschung durch das Emergente, Ereignishafte eine stets prekäre Grenze zwischen Gewolltem und Widerfahrem, Aktivität und Passivität, Fortsetzung und Unterbrechung eines Prozesses markiert. Dynamik steht für Veränderung, ist aber dennoch nicht dasselbe wie Veränderung [...]. Je zweifelhafter und strittiger die einzelnen konkreten Veränderungen werden, desto mehr Gewicht erhält die Affektivität des In-Bewegung-Seins, die das Wesen von Dynamik ausmacht.« Gabriele Brandstetter et al. (Hg.): *SchwarmEmotion: Bewegung zwischen Affekt und Masse*. Freiburg: Rombach 2007, S. 8f.
- 29 Morton 2013, S. 1. Dieser Begriff verweist auf die epistemische Schwierigkeit, die globalen Interdependenzen der technischen, natürlichen und kulturellen Entwicklungen zu fassen. Eines dieser Probleme betrifft die Frage, in welcher Weise ›Natur‹ als bisher unbeachtetes Hintergrundphänomen verstanden werden konnte, das gerade dadurch eine stabilisierende Funktion hatte. Morton illustriert das an einem Alltagsbeispiel:
 »You are walking out of the supermarket. As you approach your car, a stranger calls out, ›Hey! Funny weather today!‹ With a due sense of caution — is she a global warming denier or not? — you reply yes. There is a slight hesitation. Is it because she is thinking of saying something about global warming? In any case, the hesitation induced you to think of it. Congratulations: you are living proof that you have entered the time of hyperobjects. Why? You can no longer have a routine conversation about the weather with a stranger. The presence of global warming looms into the conversation like a shadow, introducing strange gaps. Or global warming is spoken or—either way the reality is strange.« Ibid., S. 99.

Sachverhalten, die weder in Hinblick auf ihren kategorialen noch ihren propositionalen Gehalt, also die Fragen *was ist es?* und *was tut es?*, eindeutig zu bestimmen sind. Es ist nicht möglich, klar zu bestimmen, wo ›in ihnen‹ die Grenze zwischen Natur und Kultur verläuft, inwiefern sie durch das Handeln des Menschen bestimmt sind oder von diesem als unabhängig gedacht werden können.

Ein Handeln im Anthropozän – ob auf der Ebene der individuellen Konsumentscheidung oder der Ebene der politischen Entscheidungen der Nationalstaaten, muss diese Tatsachen in Betracht ziehen: Die Welt des Anthropozäns setzt sich aus Gemengelagen menschlicher und nicht-menschlicher, natürlicher und kultureller Dinge und Tatsachen zusammen. Handlungen durchziehen diese Welt transversal, über verschiedene Wirklichkeitsbereiche, Kontexte, Zeiten und Größenordnungen hinweg. Zwischen einem Wissen, als Form der Erkenntnis von Welt, und einem Handeln, als Form ihrer geleiteten Veränderung, besteht eine unaufheb- bare Spannung. Weder kann das Anthropozän auf einen einfachen epistemischen Begriff gebracht werden, noch lässt sich ein richtiges, *widerspruchsfreies* Handeln bestimmen. Dass menschliches Handeln sich mit, über und auf Kosten des Nicht- Menschlichen und der Natur entwickelt hat, zeigt der Diskurs um das Anthropozän endgültig auf. Nun gilt es zu fragen, wie sich dieses Handeln entwickeln soll: Welche Kräfte können gebraucht werden? Welchen Einfluss soll Mensch ausüben? Welche Kräfte dürfen *nicht* mehr genutzt werden? Wie mit diesem Widerspruch umgehen? Wie diesem Widerspruch etwas entgegensetzen, wie diesen Widerspruch vorführen, wie ihn ausstellen? Wie geht eine Ästhetik im Anthropozän mit diesem Widerspruch um, insbesondere wenn – wie es bei den performativen Künsten der Fall ist – gerade das ›Handeln‹ im Sinne der Performativität ihre Grundlage darstellt?

Anthropozän – Ästhetik – Kritik

Produktion und Kritik: Brechts »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«

Um diesen Bezug zwischen dem Anthropozän sowie den performativen Künsten zu beschreiben und zu erklären, wie ein als Performativität zu verstehender Handlungsbegriff als verbindendes Drittes zwischen den Künsten und der ›geologischen Kraft‹ der menschlichen Spezies wirkt, lohnt ein Blick auf einen anderen, spezifisch theatralen Text. In der Beschreibung des »Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters« formulierte Bertolt Brecht in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht nur bestimmte Grundlagen einer dezidiert politischen Ästhetik. Gerade der Bezug zwischen den von Brecht in Anschlag gebrachten Naturwissenschaften und den Künsten zeigt, wie die ästhetische und die außerästhetische, die menschliche und

nicht-menschliche Welt zusammengedacht werden können und wie gleichzeitig ein Begriff von Performativität – hier wiederum als Begriff der Kritik – Ästhetik, Naturwissenschaften, technische und ökonomische Errungenschaften gleichsam umfassen und damit als genuines ästhetisches *Prinzip* wirken kann.

Die 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts werden als Beginn der *Great Acceleration* angesehen, des Moments der sprunghaften Steigerung von technischer, wirtschaftlicher und sozialer Leistung wie auch einer bis dato ungekannten Zerstörung nicht-menschlicher Umwelten.³⁰ Koinzidierend mit den ersten nachweisbaren anthropogenen Radionukliden, wurde dieser Zeitabschnitt durch die *Anthropocene Working Group* als Beginn des Anthropozäns vorgeschlagen. Zur etwa selben Zeit, nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, nach den Erfahrungen der Grausamkeiten des Zweiten Weltkriegs, des Holocausts und eben jener Atombombenabwürfe, die dieser Bestimmung erst ihre Grundlage verliehen, verfasst Bertolt Brecht im Sommer 1948 sein *Kleines Organon für das Theater*. Gedacht weniger als Manifest denn als Sammlung seiner bisherigen Reflexionen zum Theater, formuliert er in diesem Text zentrale Ideen seines *epischen Theaters*. »Unsere ganze Art zu genießen«, konstatiert Brecht zu Beginn seines Textes, »beginnt unzeitgemäß zu werden.«³¹ Theater könne, so Brecht, nicht mehr in überzeugender Weise wirken. Grund hierfür sei weniger die Tatsache, dass es etwa an zeitgenössischer Dramatik fehle. Stattdessen blicke das Publikum mit einer anderen Rezeptionshaltung und Erwartung auf das Theater. Zwischen den gesamtgesellschaftlichen, technischen und kulturellen Entwicklungen auf der einen Seite und dem Theater auf der anderen bestünde eine Kluft, die den Blick auf das Theater verändert: »Der Grund dafür: wir stehen zu dem Abgebildeten anders als die vor uns«³², schreibt Brecht, und weiter: »Unser Zusammenleben als Menschen – und das heißt: unser Leben – ist in ganz neuem Umfang von den Wissenschaften bestimmt.«³³

Für Brecht verweist dies auf die Notwendigkeit, ebenjene Beziehung zwischen der Gesellschaft und der theatralen Ästhetik zu überprüfen und dieses Verhältnis zu erneuern. Dies kann aber nur gelingen, wenn das Theater sich auf ebenjene Prinzipien und die Kräfte besinnt, die die heutige Gesellschaft prägen. Ein Theater, adressiert an die »Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters«,³⁴ muss sich also ebenjene Naturwissenschaften, die Veränderungen und Umwälzungen auf den Gebieten der

30 Siehe u.a. John R. McNeill & Peter Engelke: *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: Harvard University Press 2014.

31 Bertolt Brecht: »Kleines Organon für das Theater«, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 661–700, S. 667.

32 Ibid.

33 Ibid., S. 667f.

34 Ibid., S. 671.

technischen Entwicklung zum Vorbild nehmen, um, folgen wir Brecht, zu einer zeitgenössischen Ästhetik zu gelangen. Dass Wissenschaft und Kunst auf zwei distinkte, aber doch miteinander verbundene Sphären zielen, scheint für Brecht dabei unzweifelhaft zu sein: »Es treffen sich aber Wissenschaft und Kunst darin, dass beide das Leben der Menschen zu erleichtern da sind, die eine beschäftigt mit ihrem Unterhalt, die andere mit ihrer Unterhaltung.«³⁵ Die Vorbildfunktion der Wissenschaften besteht für Brecht jedoch nicht etwa darin, dass jene auf ein objektiv ›richtiges‹ oder ›wahreres‹ Weltbild rekurrieren würden, sondern auf eine bestimmte Eigenschaft, ein bestimmtes Prinzip, das Brecht in den Wissenschaften verortet. Oder, wie Hans-Christian von Herrmann über Brechts Theater schreibt: »Wissenschaft ist nicht der Inhalt des Theaters, sondern die Verbindung von Theater und Wissenschaft liegt in einer bestimmten Haltung zur Welt.«³⁶ Kunst und Wissenschaften treffen sich bei Brecht gerade in der Tatsache der Produktivität und des Produzierens, in der gezielten Veränderung der Umwelt und der technologischen Begebenheiten. Diese Form der Produktion bekommt bei Brecht einen Namen, ja gilt ihm als besondere Haltung. Er schreibt:

»Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluss besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft. Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flussbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf dass wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken.«³⁷

Kritik bedeutet hier nicht etwa Beurteilung, Bewertung oder Infragestellung von (falschen) Handlungen, gesellschaftlichen Werten, Praktiken und Institutionen.³⁸ Kritik ist stattdessen die »große Methode der Produktivität«³⁹ – ein durch wissenschaftliche und technologische Mittel bereitgestelltes Potenzial, das sich in der aktiven Veränderung der eigenen Lebensumstände ausdrückt. So wenig die Wissenschaften für Brecht in Hinblick auf ihre epistemische Funktion Vorbild sind, so wenig beruft sich der Begriff der Kritik auf eine ›richtige‹ Handhabe. Stattdessen kann

35 Ibid., S. 670.

36 Hans-Christian von Herrmann: »Brechts ›Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«, in: Volker Ißbrücker & Christian Hippe (Hg.): *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, S. 41–47, S. 43.

37 Brecht 1964.

38 Vgl. Jaeggi & Wesche 2009, S. 7.

39 Brecht 1964, S. 673.

gelten, was Rahel Jaeggi und Tilo Wesche über den Begriff der Kritik schreiben: »Sofern sie sich auf soziale Verhältnisse richtet, stellt Kritik gesellschaftliche Werte, Praktiken und Institutionen und die mit diesen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen ausgehend von der Annahme infrage, dass diese nicht so sein müssen, wie sie sind.«⁴⁰ Kritik ist nicht nur Grundlage der Wissenschaften, sondern wird gleichsam zu ihrem auch aktiv schaffenden Prinzip.

Hier wiederum gilt es, so Brecht, die Brücke zwischen den Wissenschaften und der Kunst zu schlagen, denn: »In dem Zeitalter, das kommt, wird die Kunst die Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpfen, welche unsern Unterhalt so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, die größte aller Vergnügungen sein könnte.«⁴¹ Beziehungsweise: »Die Kritik, das heißt die große Methode der Produktivität, zur Lust machend, gibt es auf dem sittlichen Gebiet für das Theater nichts, was es tun muss, und viel, was es tun kann.«⁴² Kritik, die der Produktivität zugrunde liegende Methode, ist hier weder ein apriorisch epistemisch oder ökonomisch vorgefasster Begriff, sondern benennt im weitesten Sinne ein Prinzip der Historisierung: die Bedingung der Möglichkeit der Veränderung. Und so wirkt schließlich Kritik bei Brecht nicht nur als außerästhetisches Modell, als Fundament oder als Ziel (theatraler) Ästhetik, sondern wird genuin ästhetisches Prinzip. Deshalb beruht auch Brechts berühmter ›Verfremdungseffekt‹, wie er im *Kleinen Organon* dargestellt wird, auf einem Begriff des historischen Bewusstseins, der durch den ästhetischen Akt erreicht werden soll. Um ein Gefühl für die Möglichkeit historischen Wandels und ergo politischen Handelns zu entwickeln, müssen sich Brechts Zuschauer*innen zunächst von einer deterministischen Sichtweise der Dinge freimachen. Veränderbarkeit – sowohl individuelle wie auch kollektive, geschichtliche wie politische – wird zum politischen und ästhetischen Imperativ:

»Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen. Das heißt aber, dass ich mich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen muss, uns alle vertretend. Darum muss das Theater, was es zeigt, verfremden.«⁴³

40 Vgl. Jaeggi & Wesche 2009, S. 7.

41 Brecht 1964, S. 670f.

42 Ibid., S. 673.

43 Ibid., S. 682. Die Vermeidung von ›Einführung‹ ist nicht Selbstzweck des V-Effekts, sondern dient stattdessen einer ästhetischen wie emanzipativen Haltung: der Vermittlung der Möglichkeit von Veränderung und der Verbindung des Individuums mit einer größeren Universalität. Durch die Darstellung einer Vielzahl möglicher Sichtweisen und Standpunkte der Geschichte erhält das Publikum nicht nur einen Einblick in immer unterschiedliche Perspektiven, sondern auch in die Relationalität und Relativität des Individuums. Der historische Wandel basiert auf der Einsicht in die immer relative Position des Individuums in Bezug auf ein größeres, auch transhistorisches Kollektiv und ist damit gleichzeitig ökonomisches, wissen-

Die Bedingung der Veränderung der eigenen Geschichte beruht bei Brecht auf der Haltung der Kritik, der Möglichkeit der Distanznahme vom Gegenwärtigen und des Verweisens auf eine *andere* Geschichte. Die Leitlinien dieser Haltung, die eine dergestalt gedachte Emanzipation ermöglicht, beruhen wiederum auf der Herangehensweise der Wissenschaft an die Natur, die »unänderbar« erscheint.⁴⁴ Die Art und Weise, wie wissenschaftlicher und technologischer Fortschritt die Realität verändert, wird zur Blaupause für eine emanzipatorische Politik. Brechts Begriff eines *Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters* reagiert auf die Art, wie sich durch die industriellen und technologischen Revolutionen des 19. und 20. Jahrhunderts das Wesen der Natur selbst verändert hat: Die Naturgesetze werden von einem immerwährenden ontologischen und theologischen Hintergrund des menschlichen Schicksals zu einer jeweils bloß partikularen und historischen Formation; ihre Überwindung und das Eingreifen in die Natur wird selbst zu einem über die Wissenschaften hinausreichenden anthropologischen Prinzip der lustvollen Veränderung.⁴⁵ Natur ist bei Brecht nicht das dem Theater Außenstehende – sei es als Bereich, der ignoriert wird, sei es als Bereich, der ein bestimmtes ontologisches ›So-Sein‹ des Menschlichen bestimmt und daher eine bestimmte Form der mimetischen Abbildung bedingt, wie es etwa Motive des Naturalismus erfordern würden. Brecht denkt die Beziehung im Theater stattdessen in Analogie zur sozialen Welt, die sich immer schon – und seit der industriellen (bei Brecht: wissenschaftlichen) Revolution in besonderer Weise – mit, durch und auf Kosten der Natur konstituierte.⁴⁶ Brechts Idee eines ›Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters‹, wie es im *Kleinen Organon* beschrieben wird, ist

schaftliches, schließlich an die Arbeiter*innenklasse gebundenes *emanzipatorisches* Projekt. Über die Nähe von Brechts Begriff der Kritik und einer Gesellschaftstheorie konstatiert Florian N. Becker, »dass Brechts Begriff der Kritik tatsächlich im Wesentlichen dem des historischen Marx entspricht.« Florian N. Becker: »Zu Naturwissenschaft und Kritik in Marx' Theorie und Brechts Theater«, in: Volker Ißbrücker & Christian Hippe (Hg.): *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, S. 177–196, hier S. 178.

44 Brecht 1964, S. 681.

45 »Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte.« *Ibid.*, S. 682.

46 Interessanterweise ist sich Brecht selbst bewusst, dass die Dialektik von Mensch und Natur – wie diejenige zwischen Arbeiterklasse und Bourgeoisie – selbst von Ungleichheit durchdrungen ist und dass diese Ungleichheit sogar notwendig sein könnte, um die Emanzipation der Arbeiterklasse selbst sicherzustellen. Er schreibt: »Haben die neuen Wissenschaften so eine ungeheure Veränderung und vor allem Veränderbarkeit unserer Umwelt ermöglicht, kann man doch nicht sagen, dass ihr Geist uns alle bestimmend erfülle. Der Grund dafür, dass die neue Denk- und Fühlweise die großen Menschenmassen noch nicht wirklich durchdringt, ist darin zu suchen, dass die Wissenschaften, so erfolgreich in der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur, von der Klasse, die ihr die Herrschaft verdankt, dem Bürgertum, gehindert werden, ein anderes Gebiet zu bearbeiten, das noch im Dunkel liegt, nämlich das der Be-

durchdrungen vom Prinzip der Historisierung und damit Zeugnis einer anthropologischen Verortung des Menschen im Modus von Performativität als Veränderung. Und gleichzeitig ist das *Kleine Organon* auch Ausweis davon, wie diese Beziehung sich gerade in der Abhängigkeit vom Nicht-Menschlichen realisiert und paradoxerweise gerade ihre (scheinbare) Unabhängigkeit zum Ausdruck hat. Der historische und emanzipative Impetus des Brecht'schen Theaters muss durch diese konstitutive Bedingung gedacht werden: Wenn bei Brecht die Wissenschaften und die Arbeiterklasse im Theater qua Kritik zum Motor eines historischen Wandels werden können, dann ist die Natur, die nicht-menschliche Welt, ihr Treibstoff und ihre Ressource.

(Performative) Ästhetik im Anthropozän

»The Anthropocene is about global weirding – the weirding of a natural world that can no longer be separated from human interference, but also the weirding of human existence that has become a ›geological force‹, beyond control and intention«⁴⁷, schreibt die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Eva Horn. Das Anthropozän verkompliziert die Dinge und entzieht einen sicheren Boden – seine ›Dinge‹ sind zu nah, zu groß, zu verwoben und bleiben nicht einfach greifbar. Dies betrifft auch eine Ästhetik im Anthropozän und – insofern gerade das ›Handeln‹ als spezifische Kategorie hinterfragt wird – gerade die im Theater beziehungsweise die unter dem Stichwort der ›Performativität‹ wirkenden Grundlagen. Insofern das Kunstwerk nicht mehr von seinen Produktionsbedingungen und damit auch von seinen ökologischen Kosten getrennt werden kann, sich also der schädliche Umwelteinfluss selbst in der Ästhetik zeigt, ja diese durchdringt, wirkt der Begriff einer emphatisch vorgebrachten, umweltverändernden Performativität, wie er von Brecht unter der Maßgabe der *Kritik* formuliert wird, zumindest doppelzünftig.

Insofern jedes menschliche – auch künstlerische – Tun in einem global verzweigten, erdsystemischen Netz kultureller, technischer, natürlicher, organischer und anorganischer Prozesse und Akteure steht, kann nicht mehr auf eine direkte und einfache Kausallogik Bezug genommen werden. Insofern räumliche, zeitliche, numerische Skalarität sich im Anthropozän nicht nur erweitert, sondern entgrenzt und der ›Anthropos‹ selbst zu einer Figur von geologischem Ausmaß wird, kann von einer einfachen Extrapolation von Wirkungen nicht mehr ausgegangen werden. Die spezifischen Problemfelder des Anthropozäns für die Künste zeigen sich, so

ziehungen der Menschen untereinander bei der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur.«
Ibid., S. 669.

47 Eva Horn: »Challenges for an Aesthetics for the Anthropocene«, in: Gabriele Dürbeck & Philipp Hüpkes (Hg.): *The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York & London: Routledge 2020, S. 159–172, S. 160.

Horn, in den Aspekten der Latenz, der Interrelationalität sowie der Skalarität.⁴⁸ Die Symptome des Anthropozäns sperren sich häufig einer einfachen (visuellen) Darstellung, bezeugen eine Verbundenheit von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren und Prozessen und manifestieren sich zudem auf durch- und bisweilen auch gegeneinander wirkenden Skalen. Allen drei Aspekten ist dabei eigen, dass sie einen klaren epistemischen Zugriff auf die in Frage stehenden Aspekte verunmöglichen; ob durch eine bestimmte überschrittene Schwelle der räumlichen oder temporalen Größe oder aber aufgrund der Tatsache, dass Objekt und Subjekt selbst miteinander verbunden sind und somit keine privilegierte, distanzierte Beobachtung möglich ist.

Damit kann, so Horn, eine Ästhetik im Anthropozän sich weder darauf zurückziehen, bestimmte Aussagen einfach wiederzugeben und darzustellen, noch aber eine neue Form des ästhetisch Erhabenen darzustellen, das – obgleich überwältigend – doch auch durch die Vernunft wieder eingehegt werden könne. Stattdessen bestünde die Herausforderung, die das Anthropozän an die Ästhetik stellt, gerade darin, jene Brüche und Inkongruenzen erfahrbar zu machen. Auf diese Herausforderungen kann Ästhetik nicht allein in einer thematischen oder inhaltlichen Ebene reagieren; das Anthropozän betrifft die Form des Kunstwerks selbst. So schreibt Horn:

»Art in the Anthropocene, if it is to be more than a thematic endeavor, must address these cognitive and ethical difficulties as a question of form: art as an effort to render visually, sensually, affectively, or conceptually phenomena which otherwise elude experience.«⁴⁹

Und weiter: »What latency, entanglement and scale have in common is that they cannot be addressed simply as topics or themes, but only as problems of form.«⁵⁰ Horn macht den Begriff der Form insbesondere für die visuellen Künste stark und beschreibt, dass sich die durch das Anthropozän konstituierte Spannung in diesen durch ein Spiel mit Größen, Skalen und Materialien niederschlägt. Der Schwerpunkt anthropozäner Kunst verlagert sich somit von der Darstellung eines bestimmten Objekts hin zur Darstellung seiner formalen Unbestimmbarkeit und Latenz: »Anthropocene art addresses our inability to get these obscure zones of latency into proper focus, and the difficulty of casting them into a form which would allow us to deal with them—aesthetically, epistemologically and also politically.«⁵¹

48 Eva Horn & Hanns Bergthaller: *The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*. London: Routledge 2020, S. 164.

49 Horn 2020, S. 164.

50 Ibid.

51 Horn & Bergthaller 2020, S. 168f.

Die Konflikte und Spannungen des Anthropozäns betreffen in besonderer Weise die Wahrnehmung und können daher in besonderer Weise als ästhetische bestimmt werden.⁵² Es scheint damit folgerichtig, die Aufgabe einer künstlerischen Ästhetik darin zu bestimmen, auf der Formebene des Kunstwerks zu wirken. Es ist jedoch entscheidend hinzuzufügen, dass diese Herausforderung eben nicht nur zu einer Erneuerung des Form-Inhalt-Problems führt: Die Frage der Form ist für die moderne Ästhetik fundamental, da hierdurch die Frage auf den Akt der Wahrnehmung selbst gelenkt wird und dadurch Ästhetik im Sinne von *Aisthesis* an Fragen der Epistemologie gebunden wird – was sehe ich, wie sehe ich es und unter welchen Bedingungen und von welcher Position betrachte ich es? Diese jedoch sind weiterhin *im* beziehungsweise *am* Kunstwerk verortet und bewegen sich im eingehegten Rahmen einer Ästhetik, die einen klaren Schnitt ziehen kann zwischen einer ›außerästhetischen‹ sowie einer ›innerästhetischen‹ Realität. Und während die visuellen Künste – zumindest solche, die noch einen deutlichen Objektcharakter aufweisen⁵³ – gerade erst über die Möglichkeit der Bestimmung einer äußeren Form überhaupt erst eine Trennung von Form- und Inhaltskriterium zulassen, kann ebenjenes nicht in gleicher Weise für die performativen Künste behauptet werden.

Performative Akte sind – auch in der Kunst – als selbstreferentielle Akte zu verstehen, in denen, wie Fischer-Lichte schreibt, »Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen[fallen].«⁵⁴ Damit ist nicht nur eine klare Trennung von ›Form‹ und ›Inhalt‹ unmöglich, auch steht eine Grenzbestimmung zwischen einer genuin ästhetischen und einer dieser ›äußeren‹ Sphäre mit jedem performativen Akt selbst in Frage. Wurden jedoch in den performativen Künsten (und auch in (sprach)philosophischen Theorien der Performativität) grenzüberschreitende performative Akte weiterhin *im* Bereich des Kulturellen beziehungsweise des Menschlichen verortet, verändert sich dies spätestens mit dem Anthropozän. Brechts Thesen zu einem ›Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‹, aber auch die anfangs zitierten Beispiele – *Ice Watch*, *Balthazar*, *Jérôme Bel* – machen deutlich, dass hier nicht nur Fragen

52 In diesem Sinne schreiben auch Heather Davis und Etienne Turpin: »The Anthropocene can be framed as the global condition of being born into a world that no longer exists, as Bill McKibben has recently claimed. We are all ›being overtaken by processes that are unmaking the world that any of us ever knew,‹ Deborah Bird Rose asserts. This overtaking is primarily an aesthetic event.« Heather Davis & Etienne Turpin: »Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction«, in: Heather Davis & Etienne Turpin (Hg.): *Art in the Anthropocene Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press 2015a, S. 3–30, S. 11.

53 So schreibt Eva Horn in ihrer Diagnose der anthropozänen Ästhetik über die Skulptur *Untitled (Plastic Cups)* von Tara Donovan, Horn & Bergthaller 2020, nennt aber auch die Arbeiten von Olafur Eliasson, des Architekten Philippe Rahm oder die Skulpturen von Tomás Saraceno.

54 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 245.

der Form zur Debatte stehen, sondern auch die Frage der Produktionsbedingungen sowie die Fragen nach den Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, ja implizit sogar die Grenze zwischen Kunst und Natur: Zwischen Handlung und Szene, zwischen Vordergrund und Hintergrund, zwischen einem klaren Bereich der Relevanz und einer bloß ›hintergründigen‹ Bühne kann nicht klar unterschieden werden.

Zeigt sich das Anthropozän als Krisensituation und als genuines ›Problem‹ für die Künste dort, wo es sich als Problem des Umgangs mit dem Anthropozän als *Objekt* darstellt – in der Unmöglichkeit einer einfachen Distanzierung, einer einfachen und widerspruchsfreien Bestimmung des ›Ortes‹ der Kunst, seiner Verfasstheit sowie seiner Orientierung – seines gesellschaftlichen, ethischen und politischen *Telos* –, wird diese ›Problemhaftigkeit‹ in den performativen Künsten noch einmal potenziert. Fragen des Klimawandels, der Zerstörung von Ökosystemen und Lebensräumen für menschliche und nicht-menschliche Wesen sowie des massenhaften Artensterbens durchdringen jeden Aspekt unseres Lebens und – wie die hier beschriebenen Beispiele zeigen – natürlich auch die Fragen der Kunst, ihrer Produktion, ihrer Rezeption, ihrer Kritik.

Daher muss auch für die Kunst im Anthropozän gelten, dass die Herausforderungen, die sich ihr im Anthropozän stellen, nicht nur eine auf das Feld der Form (beziehungsweise der Form-Inhalt-Debatte) gebannte Frage der Epistemologie als Frage der Anschauung, der Erkenntnis und des Wissens betreffen, sondern die diese Epistemologie selbst rahmenden Fundamente fragwürdig werden lassen.

Hinzu kommt, wie bei Brecht deutlich wurde, dass die performativen Künste in ihrem intrinsischen Bezug zu ›Performativität‹ bestimmte Wesensmerkmale teilen, die auch das Anthropozän prägen. Entscheidend ist hier nicht nur die Frage einer skalar, räumlich und zeitlich entgrenzten Handlungsfähigkeit, die dem Anthropos zugesprochen wird. Es geht vielmehr um eine bestimmte Eigenschaft dieses Handelns, die das Anthropozän an ein Paradigma der Performativität knüpft und die einer bestimmten, häufig emphatisch an die (performativen) Künste entgegengerichteten Hoffnung widerspricht. Der Tanzwissenschaftler Andre Lepecki schreibt:

»Performance« does not name solely the advent of a new aesthetic category usually identified with happenings, performance art, body art, actionism, and post-modern dance – all artistic expressions that emerged more or less globally between 1959 and 1979, in parallel with the transition between liberal capitalism and its neoliberal integrated global form. It also expresses a whole new political condition of power that is co-extensive, and yet has totally different goals, to the political-aesthetic promises embedded in the artistic practices we usually identify as performance.«⁵⁵

55 André Lepecki: *Singularities: dance in the age of performance*. New York, NY: Routledge 2016, S. 8.

Lepeckis Analyse zielt auf die Verbindungen zwischen den zeitgenössischen Künstlern und einem dergestalt im Sinne des Neoliberalismus verstandenen Begriff von ›Performance‹, den er im direkten Bezug zu Jon McKenzies Theorie der *organisational performances*, die auf eine bestimmte Leistungsorientierung und auch auf eine bestimmte Managementmethode zielen, entwickelt.⁵⁶

Was bei Brecht jedoch deutlich wurde, war, dass die Nähe zwischen den künstlerischen Performances und einem im nicht-künstlerischen Raum wirksamen Begriff der Performativität über ein anderes, aber verwandtes Verständnis von Performativität gefasst werden kann: So beschreibt McKenzie neben den *organisational* sowie den *cultural performances* die *techno-performances* als weiteren Strang einer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts offensichtlich gewordenen Form von Performativität. Dieser Begriff zielt auf die insbesondere im Kontext des US-amerikanischen Militärkomplexes des Kalten Kriegs, aber auch zunehmend in der Konsumkultur bestehenden technologischen Entwicklungen und die Tatsache, dass Maschinen, Dinge, eben Technologien und nicht Angestellte, Manager*innen oder Künstler*innen ›performen‹. Diese *techno-performances* beschreibt McKenzie dabei als essenzielle Bedingungen für die globalen, technologischen und ökonomischen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts: »[c]oncepts of technological performance help guide the design, testing, and manufacture of thousands upon thousands of industrial- and consumergrade commodities.«⁵⁷ Während die *organisational* und *cultural performances* sich in ihrer Verfahrensweise an einer konkreten (menschlichen) Zielsetzung orientieren und somit als zielgerichtete Akte und Prozesse zu bestimmen sind, kann McKenzie für die *techno-performances* keine positive Definition finden. *Techno-performances* sind Paradigmen einer autotelischen Schaffenskraft, sie kennzeichnet allein ihre »effectiveness of performances in terms of executability, the technical ›carrying-out‹ of prescribed tasks, successful or not.«⁵⁸ Maschinen, Design, Konsumgüter: Sie alle erfüllen ihre ›Performance‹, wenn sie funktionieren, wenn ihre Funktionsweise möglichst *effizient* erfüllt wird.

Bestand für Brecht die ›Methode der Kritik‹ in einer die Wissenschaft, Technologie, Gesellschaft und Kultur übergreifenden Form einer im Grunde abstrakten Erkenntnis der Veränderbarkeit der Dinge – und auch eines spielerischen, ja lustvollen Umgangs damit –, so können die von McKenzie beschriebenen *techno-performances* als Zuspitzung dieses Prinzips betrachtet werden. Sie zielen nicht mehr auf einen konkreten Gegenstand, einen konkreten Raum, eine konkrete Situation und den sinnhaften Gehalt der Ausführung einer Tätigkeit. Entbunden noch eines emanzipatorischen Ethos, sind sie stattdessen das entfesselte Paradigma anthropozäner

56 John McKenzie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge 2001, v.a. S. 55–94.

57 *Ibid.*, S. 10.

58 *Ibid.*, S. 97.

Potenzialität: reine ›Machbarkeit‹ in einem Zeitalter, in dem Performativität nicht mehr subjektiv zuordenbare, zielgerichtete und auch durch bestimmte Rahmenbedingungen erst legitimierte menschliche (Sprech-)Handlung ist, sondern in einer apersonalen ›Technosphäre‹ wirksam wird, in einem »system for which humans are essential but, nonetheless, subordinate parts.«⁵⁹

Verband Brecht mit seiner Haltung noch eine politische Hoffnung qua kritischer Distanz, zeigt das Anthropozän, dass auch die performativen Künste sowie das in ihnen wirksame Prinzip der Performativität sich eben nicht unschädlich denken lassen. Kritik – verstanden als performativer Mechanismus der Veränderung – ist stattdessen selbst zentraler Wirkmechanismus der im Anthropozän wirksamen Schäden. Das Brecht'sche Ideal einer *kritischen* Haltung, die auf den Prinzipien der Produktivität und Veränderung beruht, erscheint in einer Zeit mehr als fragwürdig, die weniger als ›neues wissenschaftliches Zeitalter‹ zu verstehen ist und eher Endzeiterwartungen schürt. Der emanzipatorische Impetus, der klar an ein historisches Subjekt – die Arbeiter*innen – gebunden bleibt, verflüchtigt sich in den anthropozänen *Techno-Performances*: Brechts Begriff von Kritik verwandelt sich in Zeiten einer apersonalen kybernetischen Technosphäre⁶⁰ in die phantasmatische Hoffnung, dem Klimawandel und der Umweltzerstörung durch eine Steigerung der menschlichen ›Agency‹ in erdverändernden Großprojekten entgegenzuwirken, ohne sich der erdsystemischen Kosten – der planetaren, erdsystemischen, ökologischen und natürlichen Grenzen des Wachstums oder der ›Planetary Boundaries‹⁶¹ – sowie der Unkontrollierbarkeit des Systems – so in den erdsystemischen Kippunkten⁶² – bewusst zu werden.⁶³ Eine dergestalt entkoppelte Produktivität bleibt Phantasma, die Natur als ›Hintergrund‹ wird zum reaktiven System: Klimawandel, Verlust der biologischen Vielfalt und die Veränderung biogeochemischer Kreisläufe sind nicht nur Veränderungen, die sich auf die Erde selbst auswirken, sondern haben auch wegweisende Auswirkungen auf das (nicht-)menschliche Leben.

59 Peter Haff: »Humans and technology in the Anthropocene: Six rules«, in: *The Anthropocene Review*, 1 (2). 2014, S. 126–136, S. 127.

60 Auf die Verbindungen des Brecht'schen Theaters mit der Kybernetik verweist auch von Herrmann. Vgl. Hans-Christian von Herrmann: »Theater und Kybernetik«, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 33 (3–4). 2012, S. 325–337.

61 Johan Rockström et al.: »A Safe Operating Space for Humanity«, in: *Nature*, 46 (1). 2009, S. 472–475.

62 Timothy M. Lenton et al.: »Tipping elements in the Earth's climate system«, in: *PNAS*, 105 (6). 2008, S. 1786–1793.

63 So in Konzepten des ›guten Anthropozäns‹, vgl. John Asafu-Adjaye et al.: *An Ecomodernist Manifesto*. 2015; Simon Dalby: »Framing the Anthropocene: The good, the bad and the ugly«, in: *The Anthropocene Review*, 3 (1). 2016, S. 33–51.

Anthropozänes Engagement

Kritik und Engagement

Kritik ist als Form der *bestimmten Negation* Negativität und Distanznahme eigen. Sie stellt eine Bewegung dar, die Ab- und Loslösung bezeichnet, *ohne* jedoch in absoluter Trennung zum Kritisierten zu stehen, und sich eben darum als emanzipativ zeigen kann, als Anspruch, »nicht so regiert zu werden.«⁶⁴ Wenn aber Kritik – in und durch Distanz – aus oben benannten Gründen nicht mehr möglich ist, gilt es zu fragen, ob an ihre Stelle nicht ein Begriff treten kann, dessen Wirkung nicht auf Distanz, sondern auf *Nähe* beruht. Hierzu möchte ich den Begriff des Engagements wählen.⁶⁵

Während der Begriff der Kritik jedoch fast mühelos gebraucht werden kann und beinahe eine Selbstverständlichkeit darstellt, so gilt das mitnichten für das Engagement. Als politischer und sozialer Begriff durchaus gebräuchlich, scheint das Engagement für die Kunst- und Kulturwissenschaften die Bedeutung, die es etwa in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts innehatte, verloren zu haben. So schreibt Ursula Geitner: »An den Begriff des Engagements zu erinnern, sich gar auf ihn zu berufen, bedarf eines Einsatzes. Denn es stehen Vorurteile einer gewissen Überholt-

64 Michel Foucault: *Was ist Kritik?* Berlin: Merve 1992, S. 33.

65 Als Gegenworte zu Kritik scheinen an dieser Stelle weder der Begriff der Normativität noch der Begriff der Affirmation hilfreich. Hierzu kann auch auf die Komplexität des Verhältnisses von Kritik durch seine semantische und sprachphilosophische Umkreisung verwiesen werden. Denn so wenig ›Kritik‹ mit einer Streichung, einer Löschung oder Negation eines Sachverhaltes gleichzusetzen ist, so wenig taugt der Begriff der ›Affirmation‹ – Bejahung – als sein Gegenteil. Als Negation der Negation stimmig, ist Affirmation nichts der Kritik Entgegengesetztes, nichts ihr Äußeres, sondern hat immer schon Anteil an jeder Kritik, die in der Handlung und Praxis der Unterscheidung am Gegenstand verbleibt. Ebenso wenig kann der Begriff der ›Norm‹ als Gegenwort zu Kritik gebildet werden; Kritik orientiert sich an Normen beziehungsweise an einer Normativität. Kritik kann normativ werden; doch sosehr Kritik gegen eine Norm gewendet werden kann, so kann Kritik auch im Namen einer Norm durchgeführt werden. Normativität bleibt der Bezugsrahmen über die Kritik ihren Geltungsanspruch manifestiert. Wenn Kritik also nicht Negation bedeutet und Affirmation nicht ihr Gegenwort, sondern ihre implizite Grundlage ist, so scheint es sinnvoll, über mögliche andere Gegenworte nachzudenken und so semantischen Spannungen nachzuspüren, um nicht den Begriff der Kritik selbst einer Entgrenzung zuzuführen. Kritik zeigt sich als Technik und Mittel – nicht als Urteil. Kritik ist *rhetorisch* strukturiert. Und gleichzeitig ist gerade Rhetorik – verstanden hier nicht nur als Kunst der Rede, sondern als Lehre sprachlicher und, weiter, medialer Verfasstheit – Ziel der Kritik. Rhetorik somit im Paar mit Kritik zu denken erlaubt es, den Begriff der Kritik von seiner Urteilskraft zu entbinden – Kritik äußert sich nicht als Ausdruck von Normativität, sondern als (rhetorisches) Mittel, einen Bezug zu Normen herzustellen, auf Normativität zu verweisen, diese aufzurufen, verhandelbar zu machen und auch in Frage zu stellen. Gerade der Verweis auf Rhetorik macht den Begriff der Kritik also durchlässig. Vgl. Niehues-Pröbsting 1990.

heit, Angestaubtheit entgegen.«⁶⁶ In der Nähe von Engagement im kunstwissenschaftlichen Diskurs bewegen sich Formen der Tendenz, der Parteinahme und Parteilichkeit⁶⁷ – Aspekte, die nicht nur eine potenziell unreflektierte Verbindung und Indienstnahme der Literatur beziehungsweise Kunst durch eine politische, außerästhetische Strömung betreffen und dadurch die Kunst selbst ihres Eigenen, der Ästhetik, entkleiden, sondern die auch in der Gegenüberstellung mit ihrer vermeintlichen Gegenseite – der Autonomie der Kunst und dem *l'art-pour-l'art*-Gedanken – eine für die Literatur konstitutive Spannung negieren, die in der Literatur selbst aufgehoben ist. So schreibt Adorno in Hinblick auf die Gegenüberstellung des ›engagierten‹ und des ›autonomen‹ Kunstwerks in seinem Essay zum Engagement in seinen *Noten zur Literatur*: »Zwischen den beiden Polen zergeht die Spannung, an der Kunst bis zum jüngsten Zeitalter ihr Leben hatte.«⁶⁸

Abzugrenzen ist ein Begriff des Engagements in der Kunst jedoch nicht nur von seinem Gebrauch als »vorwissenschaftliches Passepartoutwort«⁶⁹ im Sinne einer apriorisch normativen Wertung, die die Kunst zwangsläufig in den Dienst eines bloßen Politikums stellt und damit Gefahr läuft, dass jene mit einem Begriff des Aktivismus identisch wird. ›Engagierte Kunst‹ läuft somit nicht nur Gefahr, von der Auseinandersetzung mit der ästhetischen Form abzusehen, also ihre künstlerische Form zu missachten. Sie ist ebenfalls, so Adorno, gerade aufgrund ihrer Fokussierung auf das ›Richtige‹ nicht fähig, sich als ästhetische Form zu präsentieren und zu überzeugen: »Am schwersten fällt wider das Engagement ins Gewicht, dass selbst die richtige Absicht verstimmt, wenn man sie merkt, und mehr noch, wenn sie eben darum sich maskiert.«⁷⁰ Nicht nur versagt die engagierte Kunst damit ästhetisch, ihr offensichtlich ausgestellt Engagement führt auch dazu, dass der eigentlichen ›Botschaft‹, der politischen Aufgabe, derer sich diese Kunst stellen wollte, widersprochen wird. Die ›richtige Haltung‹ läuft somit Gefahr, zum bloßen Stil zu gerinnen und damit sich wider die eigene Absicht zu wenden. Übrig bleibt ein Spektakel, bei dem politische Inhalte weniger verhandelt denn einzig ausgestellt werden:

66 Ursula Geitner: »Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung«, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 19–58, S. 19.

67 Vgl. auch Helmut Peitsch: »Engagement/Tendenz/Parteilichkeit«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk* Frankfurt a.M.: J.B. Metzler 2001, S. 178–223.

68 Theodor W. Adorno: »Engagement«, *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 409–430, S. 410.

69 Jürgen Brokoff et al.: »Einleitung«, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016a, S. 9–18, S. 10.

70 Adorno 1981, S. 422.

»Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgendeinen Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht.«⁷¹

Das Problem am Engagement in der Ästhetik besteht also nicht etwa nur im Festhalten an einer bestimmten ›message‹. Das Problem beruht stattdessen auf der Tatsache, dass mit dem Begriff des Engagements jener Widerspruch ignoriert werden soll, der zwischen einer politischen Botschaft sowie ihrer zwangsläufigen künstlerischen Ausstellung verläuft und vor der Adorno warnen möchte. Die dem Kunstwerk inhärenten Widersprüche zeigen sich umso deutlicher, je direkter das Engagement auf die Welt einwirken und diese verändern möchte. Die Konsequenz für Adorno scheint eindeutig:

»Jedes Engagement für die Welt muss gekündigt sein, damit der Idee eines engagierten Kunstwerks genügt werde, der polemischen Verfremdung, die der Theoretiker Brecht dachte und die er um so weniger praktizierte, je geselliger er dem Menschlichen sich verschrieb.«⁷²

Doch hinter der Tatsache, dass die engagierte Kunst nicht nur einerseits ihre eigene ästhetische Auseinandersetzung übergeht, sondern zudem noch in der Präsentation, im Vorführen, ja Ausstellen offensichtlicher politischer Botschaften eben jener politischen Intention schädlich ist, steht für Adorno noch eine weitere, vielleicht sogar gewichtigere Begründung, sich gegen das Engagement zu stellen. Engagement will auf eine Haltung hinaus, eine Haltung zudem, die nicht nur eine subjektive Einstellung darstellt, sondern die, so Adorno über den Begriff des Engagements bei Sartre und Brecht, eine Eindeutigkeit verlange: »Theoretische Richtigkeit des eindeutig Intendierten«⁷³ durchdringe die Texte Brechts, das Engagement bei Sartre wiederum »rutscht in die Gesinnung des Schriftstellers [...]. Ihm [Sartre] wird das Kunstwerk zum Aufruf von Subjekten, weil es nichts ist als Kundgabe des Subjekts, seiner Entscheidung oder Nichtentscheidung.«⁷⁴ Das engagierte Kunstwerk verliere also gerade da seine Kraft, wo es sich als Manifestation der Subjektivität

71 Ibid., S. 423f.

72 Ibid., S. 425/426. Burckhard Dücker weist darauf hin, dass sich Adorno in seiner Ablehnung des Engagements eigentlich für die Dialektik des *engagiert-autonomen* Kunstwerks starkmacht. Vgl. Burckhard Dücker: *Theorie und Praxis des Engagements. Studien zur Geschichte eines literarisch-politischen Begriffs*. Heidelberg: Univ., Neuphilol. Fak., Diss. 1978, S. 172. Die Formulierung von ›engagiert vs. autonom‹ ist so bei Adorno nicht zu finden.

73 Adorno 1981, S. 416.

74 Ibid., S. 413.

der Künstler* in beziehungsweise der Schriftsteller* in expliziert und daher auch eine für die ästhetische Wirkung konstitutive Alterität verliere. Es wird zur Frage des ›Richtigen‹, ist paradoxerweise selbst Theorie, zahnlos.

Doch auch eine größere ›Welthaltigkeit‹ des Engagements würde hier keine Abhilfe schaffen, denn die Logik von Adornos Forderung, vom Begriff des Engagements Abstand zu nehmen und damit den Einsatz der Kunst dort zu suchen, wo jene sich in der Negation zur Welt bewegt, beruht darauf, dass die ›höchst konkreten geschichtlichen Sachverhalte‹, nämlich die ›Abdankung des Subjekts‹⁷⁵, selbst in einer negativen Äquivalenz zur Welt stehen: Denkt Adorno das Ende des Subjekts aus der Erfahrung von Auschwitz, so stehen darin nicht nur die Möglichkeitsbedingungen des Subjekts selbst in Frage, sondern – im selben Moment – auch die Frage nach den Möglichkeiten einer Welt, einer Totalität von Erfahrung, die es legitim macht, ein Subjekt überhaupt erst positiv zu begründen.⁷⁶ Nach Auschwitz sind für Adorno *sowohl* Subjekt wie Welt fragwürdige Kategorien, da sie in sich keinen positiven, affirmativen Bezug mehr darzubieten vermögen.⁷⁷ Wenn aber im Sinne Adornos hier zwischen Welt wie Subjekt keine Differenz mehr vorzufinden ist, die zu bejahen wäre, ist es nur konsequent, sich gegen eine Kunst zu stellen, die Subjekt beziehungsweise Welt in positiver Weise qua Engagement affirmiert.

Daher ist Beckett Adornos Dichter der Stunde: Hier sind das Ende des Subjekts und das Ende der Welt logischerweise ineinander gekoppelt und miteinander durch Negativität verbunden. Der Turm, aus dem Clov und Hamm in Becketts *Endspiel* in die Leere starren, stellt nicht nur die Allegorie eines subjektiven Bewusstseins dar, das Aussichtspunkt einer rein negativen Erfahrung ist, sondern spielt mit der (Un-)Möglichkeit von Formbildung, dort, wo sich Subjekt und Welt gegen- und miteinander konstituieren.⁷⁸ Die Landstraße bei *Warten auf Godot* wiederum ist nicht

75 Ibid., S. 425.

76 Adorno: »Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. Die Frage einer Person aus ›Morts sans sépulture‹: ›Hat es einen Sinn zu leben, wenn es Menschen gibt, die schlagen, bis die Knochen im Leib zerbrechen?‹ ist auch die, ob Kunst überhaupt noch sein dürfe; ob nicht Regression im Begriff engagierter Literatur anbefohlen wird von der Regression der Gesellschaft selber.« Ibid., S. 422f.

77 So schreibt Dücker von Adornos ›engagiert-autonomen‹ Werk als »totale Negation des Bestehenden«, Dücker 1978, S. 173.

78 Sartre schickt seinen Überlegungen zur Rolle der engagierten Literatur nicht nur eine rezeptionsästhetische und eine anthropologische, sondern ebenso eine fundamental-ontologische Reflexion zur Beziehung zwischen Subjekt und Welt voraus. Er schreibt: »Jede Wahrnehmung wird bei uns von dem Bewusstsein begleitet, dass die menschliche Realität ›enthüllend‹ ist – d.h. durch sie ›gibt es‹ ein Sein, mehr noch: der Mensch ist das Mittel, durch das die Dinge sich manifestieren; *unsere* Anwesenheit in der Welt vervielfältigt die Beziehungen, *wir* setzen diesen Baum zu jenem Stück Himmel in Beziehung; dank *uns* offenbaren sich dieser seit Jahrtausenden tote Stern, dieses Mondviertel, dieser dunkle Fluss in der Einheit einer Land-

nur Kreuzung, sondern sowohl topologischer wie subjektiver Nexus, der allein auf Zufälligkeit insistiert und sich dadurch jeder Affirmation von Sinn für Subjekt oder Welt gleichermaßen verschließt. Eine Welt, die auf das Subjekt einerseits und auf seinen kollektiven Begriff andererseits reduziert wird, kann – logischerweise – aus keinem dieser Begriffe eine dialektische Sinnwendung vornehmen, denn:

»Die Kunstwerke, welche durch ihre Existenz die Partei der Opfer naturbeherrschender Rationalität ergreifen, waren im Protest stets auch der eigenen Beschaffenheit nach in den Rationalisierungsprozess verflochten. Wollten sie ihn verleugnen, so wären sie ästhetisch und sozial gleich unkräftig: höhere Scholle. Das organisierende, Einheit stiftende Prinzip eines jeden Kunstwerks ist eben der Rationalität entlehnt, deren Totalitätsanspruch es Einhalt tun möchte.«⁷⁹

Adorno wendet sich gegen eine Form von Sinnstiftung, deren Zusammenhang durch ein einheitliches Prinzip geschaffen werden könnte, also gegen eine Einheits- erfahrung, die er einerseits in der Form einer kapitalistischen Vermarktungslogik

schaft; die Geschwindigkeit *unseres* Autos, *unseres* Flugzeugs ordnet die großen Erdmassen; bei jeder unserer Handlungen zeigt die Welt uns ein neues Gesicht. Wenn wir aber wissen, dass wir die Entdecker des Seins sind, dann wissen wir auch, dass wir nicht dessen Erzeuger sind. Wenden wir uns von dieser Landschaft ab, dann wird sie ohne Zeugen in ihrer dunklen Permanenz verharren. Zumindest verharren: Niemand ist so töricht anzunehmen, dass sie in Staub zerfallen werde. Wir werden in Staub zerfallen, und die Erde wird in ihrer Lethargie verharren, bis ein anderes Bewusstsein sie erweckt. So kommt zu unserer inneren Gewissheit, ›enthüllend‹ zu sein, die andere Gewissheit, dass wir hinsichtlich des enthüllten Dinges unwesentlich sind.« Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 25 (Hervorh. im Original).

Sartres Welt wird zum Hintergrund, zur Leinwand menschlichen Tuns: Die Gesamtheit all dessen, das nicht menschlich ist, ist apriorisch unbedeutend im Sinne der Semiose, aber materiell existent und stellt damit den Menschen einen Raum bereit, in dem menschliches, geschichtliches Handeln erst sinnhafte Züge annehmen kann. Welt, Natur und Nicht-Menschliches sind zwar ›da‹, erlangen jedoch erst durch menschliche Wahrnehmung, Semiose sowie Handlung Bedeutung; Freiheit ist bei Sartre geboren aus dem Verständnis der ontologischen Beziehung zwischen Mensch und Welt und den daraus für Sartre resultierenden menschlichen Gestaltungsmöglichkeiten. Gerade dadurch, dass die Welt nicht aktiv ist, gerade dadurch, dass die Welt ontologisch vom Menschen und durch den Menschen geformt, bestimmt und gemacht wird, kann die Freiheit in der menschlichen Tat und durch diese gewährleistet werden. In der Kunst und Literatur wird diese Beziehung zwischen subjektiver, bedeutender Freiheit und Welt nun paradigmatisch vorgeführt; Literatur ist sowohl *Modell* für Sartres freiheitliche Anthropologie, wie auch Ort ihrer Darstellung. Das Nicht-Menschliche – die (Um-)Welt – hat hier nur insofern Relevanz, als sie den *bezeichneten* Hintergrund des welt-schaffenden Subjekts darstellt und damit die *Bedingung* dieser Welt-schaffung – der Freiheit des Subjekts – als *Hintergrund* erst ermöglicht. *Engagement* hält an dieser Freiheit fest und muss damit – ähnlich wie bei Brecht – das Nicht-Menschliche als Hintergrund setzen.

79 Adorno 1981, S. 427.

der Kunst, andererseits in der ›engagierten‹ Haltung der Künstler* in erkennt, die einer Logik der Richtigkeit, der Einheitlichkeit und engagierten – und dadurch generischen – Subjektivität folgt. Seine Lösung ist eine Abkehr und eine Negation von Subjekt und Welt, eine Abkehr von der »verlogene[n] Positivität von Sinn.«⁸⁰

Adornos Urteil scheint nicht nur überzeugend, sondern in der engen Verflechtung von Subjektivität und Welt auch kompromiss- und alternativlos. Doch gerade damit stellt sich die Frage, welchen Platz von Veränderung Adorno diesem Nexus selbst einräumt. Mit anderen Worten: Obgleich Adorno seine Kritik am Engagement durchaus mit den rezenten historischen Erfahrungen begründet, bietet er selbst keinen Ausblick auf eine *positive* Entwicklung des Verhältnisses von Subjekt und Welt, das dann wiederum die Schale zugunsten des Engagements wenden könnte. Daher erscheint Adornos Kritik an dieser Stelle nicht nur konsequent, sondern gleichzeitig auch apodiktisch.

Eva-Maria Siegel fasst Adornos Einstellung zum Engagement folgendermaßen zusammen: »Sprachlosigkeit und Handlungsarmut, wo sie Ausdrucksformen des Leidens am Anderen sind, gelten allein als Merkmale autonomer Kunst auf der Bühne.«⁸¹ Wenn Adorno folglich das Engagement, wie oben beschrieben, als theoretische Richtigkeit betrachtet und entsprechend ablehnt, so stimmt auch, dass Adornos Kritik am Engagement selbst auf einem »Reinheitsgebot«⁸², nämlich auf dem der Negativität, beruht.

Engagement: Skizze⁸³

Adornos Skepsis gegenüber dem Engagement-Begriff zielt auf den Impuls der subjekt- und autor*innenzentrierten Wirklichkeitsveränderung in Missachtung der dialektischen und auf Negativität fußenden Kraft der ästhetischen Form. »Engagement wird problematisch, weil die Absicht, Wirklichkeit zu gestalten, nun im

80 Ibid., S. 426.

81 Eva-Maria Siegel: »Keinen mehr schone der Konflikt der beiden Blöcke«. Adorno, Brecht und die Folgen«, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 195–213, S. 208.

82 Ibid. S. 207.

83 An dieser Stelle kann keine umfassende alternative Theorie des Begriffs entwickelt werden. In den folgenden Kapiteln in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Arbeiten der performativen Kunst soll ein Phänotyp eines anthropozänen Engagement-Begriffs entwickelt werden. (Ein)leitend soll hier jedoch noch auf die Semantik und Etymologie des Engagement-Begriffs im Sinne von tentativen Fluchtlinien verwiesen werden. Nicht, weil damit auf eine ›wahrere‹ Bedeutung des Begriffs abgehoben werden soll, sondern, gegenteilig, weil damit gerade auf ein historisches Potenzial des Begriffs verwiesen werden kann, das – so meine These – gerade im Anthropozän als historischer Schwelle von Bedeutung ist.

Zusammenhang mit praktizierten Formen der Wirklichkeitsgestaltung gesehen wird«⁸⁴, schließt Burckhard Dücker seine Untersuchung über den Engagement-Begriff. »Engagement« bewegt sich so zwischen einem konkreten Praxisbegriff, der Gefahr läuft, mit Ästhetik nicht viel gemein zu haben, und einer »Leerformel«⁸⁵, die das »Engagement« auf eine subjektive Affekt- und bisweilen Bekenntnisform reduziert.⁸⁶ Als Bezeichnung einer Subjektivität, die sich durch die Intensität ihres Wissens und Tuns bestimmen lässt und gleichzeitig *unbestimmt* bleiben muss, will sie nicht als eine je schon bestimmte Form von Praxis verstanden werden. Formen des Engagements sind vielfältig. Wie sich »engagieren«, wofür oder wogegen, steht offen: für die Linke oder die Rechte, für eine Sache, ein Unternehmen, eine Ethik, eine Religion, für Tierwohl oder für gesundes Essen – oder auch für das Gegenteil. Welcher Sache »Engagement« dient, ist für die Semantik des Begriffs ebenso wenig notwendig wie die Form ihrer Praxis. Engagement läuft nicht nur Gefahr – wie Adorno für Brecht schreibt –, generisch zu sein, sondern ist auch autotelisch.⁸⁷

Doch verfolgt man die historische Entwicklung des Begriffs, so wird erkennbar, dass Engagement auf einen semantischen Kern verweist, der sich im Laufe der Zeit verschieden gewandelt hat und der erst im 19. und 20. Jahrhundert eben jene bei Sartre, Brecht und Adorno gebrauchte Reflexivität des Begriffs – im Sinne des *subjektiven* Engagements – mehr und mehr in den Vordergrund rückte. Ein früherer Gebrauch machte im Begriff des »Engagements« vielmehr die mediale und *intersubjektive* Bindung und Verpflichtung zwischen verschiedenen (Rechts-)Subjekten stark, die durch ein zwischen den Parteien stehendes Drittes – ein Pfand, eine Bürgschaft

84 Dücker 1978, S. 195.

85 Ibid.

86 Engagement erscheint denn in diesem Begriff im weitesten Sinne als *internalisierte* Form der Überzeugung und damit auch im Kontext einer im Foucault'schen Sinne verstandenen Regierungstechnik wie der Pastoral- beziehungsweise der Biomacht. Wer sich engagiert, muss nicht mehr überzeugt werden, wer sich engagiert, der muss weiter kontrolliert werden, da die jeweiligen Normen und Werte im Subjekt selbst schon internalisiert wurden. Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009a; Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009b. Auf diese problematische Nähe des Engagementbegriffs zu einer dergestalt für den Markt- und Neoliberalismus bedeutsamen Regierungstechnik, in der die Aufwertung bürgerschaftlichen Engagements mit einem Abbau, der Privatisierung und Deregulierungen zentraler Aufgaben des Sozialstaats einhergeht, weist u.a. Sebastian Braun hin, vgl. Sebastian Braun: »Bürgerschaftliches Engagement im politischen Diskurs«, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen*, 25–26 2001, S. 3–5. Zentral für die Diskussion im Bereich des Kunstbetriebs, siehe Kunst 2015.

87 Und weist in dieser autotelischen Form der Selbstaffektion auch performative Züge auf. Vgl. Dücker 1978, S. 69f.

– bestimmt wurde.⁸⁸ Formen dieses Bezugs finden sich noch in Begriffen wie der ›Gage‹ – als Form des Soldes im Militär oder aber noch heute in den darstellenden Künsten: Mehr als bloße Bezahlung für eine bestimmte Leistung, impliziert die Gage – und entsprechend das Engagement (im Gegensatz zur Anstellung) – auch heute noch eine intersubjektive, auf einer mehr denn bloß finanziellen Verpflichtung beruhende Beziehung. Weniger zielt das Engagement auf einen bestimmten Modus der geleisteten Arbeit – also etwa auf die Frage, mit welcher Hingabe oder mit welcher Verve ein*e Schauspieler*in ihre Anstellung am Theater leistet – denn darauf, in welcher Weise sich eine fundamentale Verbindung zwischen Schauspieler*in und Theater beziehungsweise Gruppe bildet, die auf einer auch ethischen, das Subjekt selbst betreffenden Verpflichtung beruht. Die Gage im Engagement verweist auf einen Begriff von Medialität und Relationalität, in deren Zentrum eine ›Sache‹ steht, die eine bestimmte, nämlich durch eine Verpflichtung geprägte Beziehungsform kenntlich macht.

Im Engagement schwingt subjektive Verantwortung mit, eine Bereitschaft, sich subjektiv mit und für die Sache einzusetzen, doch geht dies über das rein Subjektive hinaus und muss relational gedacht werden, bildet eine konstitutive Form von Bezogenheit. Die Beziehung kann alle möglichen Schattierungen einnehmen, von Zuneigung und Liebe über vertragliche Verpflichtungen bis hin zur Feindschaft. Im Englischen bedeutet das ›engagement‹ – als Verlobung – eine Verpflichtung innerhalb einer Paarbeziehung, die noch nicht eingelöst wurde, aber zu dieser führen wird. ›To be engaged‹ meint nicht nur diese vertragliche Bindung, sondern – im Gegensatz zur Pflicht – eine Aktivität der Beziehung. Das mit ›Engagement‹ bezeichnete Spektrum der Beziehung kann aber auch bis zur Rivalität und Feindschaft reichen: ›to engage in a fight‹ – wiederum ist es das Englische, in dem eine noch im 17. Jahrhundert auch für das Deutsche übliche Bedeutung erhalten geblieben

88 So geht der Begriff des ›Engagements‹ als Lehnwort aus dem Französischen über die fränkische Wurzel *waddi –›Pfand‹ auf die Rechtssprache sowie auf die damit verbundenen sozialen Implikationen zurück und steht in Nähe zum Begriff der Bürgschaft. Das Pfand stellt einen rechtsverbindlichen Einsatz dar, durch den verschiedene Parteien einander verpflichtet und durch eine gegenseitige Schuldbeziehung miteinander gebunden wurden. Der Pfand Einsatz als Form der Bürgschaft ist damit nicht einfach eine Bezahlung, die für die Erbringung einer bestimmten Leistung abzugelten ist, es ist eine Form der Bezüglichkeit, die fundamental auf der (temporären) Übernahme von bestimmten Pflichten und Leistungen – auf der Vertretung bestimmter Aspekte rechtlicher Subjektivität – beruht. Damit lässt sich die Pfandbeziehung weder auf eine rein monetäre Verrechenbarkeit noch auf die bestimmte Qualität der als Pfand gegebenen Sache reduzieren. Vgl., auch zum Folgenden: Friedrich Kluge: »Engagement«, in: Friedrich Kluge (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin & New York: de Gruyter 1989, S. 178; sowie Wolfgang Pfeifer: »Engagement«, in: Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 178.

ist. Zwischen Hingabe, subjektiver Verpflichtung und Antagonismus – für das Engagement lässt sich nicht einfach eine klare, eindeutige Bedeutung festschreiben. Stattdessen lässt sich feststellen, dass der Begriff durch alle Bedeutungsschattierungen hindurch die Tatsache eben jener intersubjektiven Verpflichtung – ob einer Sache, dem Freund, der Geliebte*ⁿ oder dem Feind gegenüber – widerspiegelt. Engagement heißt, vom Gegenüber – ob Sache oder Person – subjektiv betroffen zu sein und sich verpflichtet zu fühlen. Engagement heißt, mit dem Gegenüber eine Beziehung haben, diesem nicht gleichgültig sein und schließlich auch durch und mit dem Engagement an dieses Gegenüber gebunden sein. Kurz: Engagement heißt, eine Beziehung als fundamental anzuerkennen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnete ›engagieren‹ schließlich auch zum Tanz auffordern. Als eine bestimmte Form der bewegten Relationalität, einer Beziehung in Bewegung, weist dies auf einen weiteren Aspekt von ›Engagement‹ hin: Bezeichnet Engagement ein In-Beziehung-Sein, so kann diese Beziehung nicht als statische verstanden werden, sondern muss als aktive, als prozessuale anerkannt und über ihre Prozessualität und Veränderbarkeit beschrieben werden. Eine Beziehung des/als Engagement ist – wie die Relationalität der Tanzenden selbst – dynamisch, spontan sich an und durch die miteinander in Relation stehenden Subjekte bildend, schaffend und verändernd. Sie zeigt sich als *sympoietische* Beziehung.⁸⁹ Dies geschieht aber schließlich dadurch, dass das Engagement eine Auswirkung auf die am Engagement beteiligten Parteien hat. Im Engagement als intersubjektivem Prozess verändern sich die sich miteinander engagierenden Subjekte, sind einander verpflichtet: finanziell, politisch, ethisch. Während ein autotelischer Begriff des Engagements auf ein nur subjektives Vermögen und seine selbstaffektive Haltung verweist, möchte ich ›Engagement‹ als Beziehungsform begreifen, die nicht ohne eine konstitutive Alterität der Beziehung gedacht werden kann. Dabei stehen die einzelnen in Bezug stehenden Glieder der Beziehung – die Relata – in einer transversalen Beziehung zueinander. Die Beziehungsform des Engagements ist nicht nur von einer Richtung her zu denken, sondern beruht auf der beidseitigen Durchdringung der Beziehung. Gleichzeitig zeigt sich jedes der in einer Beziehung des Engagements stehenden Glieder durch die Medialität der Beziehung, durch die Tatsache des die Beziehung schaffenden ›Pfandes‹ als Mittler der Relation, in einer *konstitutiven Dysbalance*, oder, wie Gabriele Brandstetter in Bezug auf den Medienbegriff

89 Über den Unterschied zwischen Auto- und Sympoiesis schreibt Donna Haraway: »*Sympoiesis* is a simple word; it means ›making-with.‹ Nothing makes itself; nothing is really autopoeitic or self-organizing. In the words of the Inupiat computer world game, ›earthlings are *never alone*. That is the radical implication of sympoiesis. *Sympoiesis* is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoesis and generatively unfurls and extends it.« Haraway 2016, S. 58 (Hervorh. im Original).

schreibt: »Diese Mitte, Medium, ist nicht *mittig*, sie ist nicht zentriert.«⁹⁰ Ihr Bezug zu einer vermittelnden Instanz schafft die Beziehung und birgt erst die für die Beziehung konstitutive Dynamik in der Form eines Aufschubs, da mit der Lösung des medialen Ungleichgewichts – mit der Einlösung des Pfandes – auch die durch das Engagement geschaffene Beziehung an ein Ende kommt. Die Glieder der Relation treten erst in eine dynamische Beziehung, *weil* zwischen ihnen ein Unterschied besteht, der gerade in der vermittelnden Instanz nicht aufgehoben, sondern verhandelt wird. Die Medialität der Beziehung ermöglicht die Aufrechterhaltung derselben nicht obwohl, sondern *weil* zwischen den Gliedern eine konstitutive Alterität herrscht, die über das Medium bewegt wird, aber niemals ganz stillgestellt werden kann.

Theorie des anthropozänen Engagements

Adorno entscheidet zum Schluss seines Essays zugunsten des ›autonomen‹ Kunstwerks; nicht nur aufgrund seines Widerstandes zum Begriff des Engagements, sondern auch – simpler – aufgrund einer historischen Tatsache: »Einer Tradition, die tief in den deutschen Idealismus hineinreicht – ihr erstes berühmtes, von der Geistesgeschichte der Oberlehrer rezipiertes Dokument ist Schillers Abhandlung über das Theater als moralische Anstalt –, war die Zweckfreiheit der Kunst, die doch theoretisch zuerst von einem Deutschen rein und unbestechlich zum Moment des Geschmacksurteils erhoben wurde, suspekt.« Er schreibt weiter: »Darum ist es heute in Deutschland eher an der Zeit, fürs autonome Werk zu sprechen als fürs engagierte.«⁹¹ Doch aufgrund der historischen Situation des Anthropozäns muss hier gegen das autonome Kunstwerk argumentiert werden. Nicht etwa, um dieses Verhältnis in eine bedingungslose Positivität umschlagen zu lassen, sondern weil ein bei Adorno noch gültiger Gegensatz zwischen ›engagiert‹ und ›autonom‹ schwer haltbar ist in einer Zeit, in der selbst das Kunstwerk, das sich *gar nicht* zum Anthropozän verhält, noch als widerspruchsvollstes verstanden werden muss: zwischen Verbundenheit und Differenz, zwischen menschlichem Exzeptionalismus und menschlicher Anteilnahme an den erdsystemischen Prozessen, schließlich zwischen dem Versuch eines ökologisches Einstehens und der Tatsache, dass ein ökologisch ›richtiges‹, also widerspruchsfreies (menschliches) Leben – um an Adornos Sentenz zu erinnern – im Anthropozän, im ›Falschen‹, nicht möglich ist. Jedes Kunstwerk im Anthropozän *ist* engagiert. Oder es ist nicht im Anthropozän.

90 Gabriele Brandstetter: »Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis ›Alpenglüh‹ und William Forsythes ›Human Writes‹«, in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 85–98, S. 85 (Hervorh. im Original).

91 Adorno 1981, S. 427 & 429.

Kunst bleibt mit dem nicht nur nicht-künstlerischen, sondern auch dem nicht-kulturellen Außen – den ökologischen, natürlichen Prozessen – in der Tatsache nicht nur ihrer Aus-, sondern schon ihrer Herstellung unauslöschlich verbunden. Das allein verunmöglicht schon ihre Widerspruchsfreiheit. Ihre Objekte sind zu ›reak, zu nah und gleichzeitig zu undeutlich. Eine engagierte Haltung im Sinne einer Eindeutigkeit und Widerspruchlosigkeit ihrer Bezüge zeigt sich auch im Anthropozän als bloße ›message‹, wird zum Kunstaktivismus, zur Tendenz. Doch ebenso wenig ist ein Rückzug auf jene Position des ›idealen‹, nämlich autonomen und sprachlosen Kunstwerks möglich. Eine radikale Beckett'sche Reduzierung von Welt auf den innersten Kreis des Subjekts und eine Ausblendung nicht-menschlicher Objekte würde ein zumindest implizites Einverständnis mit einem ›business as usual‹, also einer ›Natur als Hintergrund‹ bedeuten. Adorno schreibt: »Kunst heißt nicht, Alternativen zu pointieren, sondern durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf zu widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.«⁹² Dieser Weltlauf ist heute jedoch ein dezidiert anderer, denn die Welt selbst hat sich radikal geweitet: In dem Moment, in dem Welt und Gesellschaft *mehr* ist als eine bloße Vielfältigkeit des Subjekts, bedeutet ein Ende des Subjektiven gleichsam eine Öffnung auf die nicht-menschliche Vielfalt der Welt. Die Bedrohung eines Weltendes wiederum wiegt wesentlich schwerer als alle vorangegangenen Weltenden, impliziert sie doch einen weitaus größeren Bedeutungsrahmen als die bloße Reduzierung auf das Menschliche. In einer solchen Welt kann ein ideal-autonomes Kunstwerk nicht bestehen. Es ist apriorisch durchwirkt von Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit. Eine ästhetische Autonomie erscheint daher, heute mehr denn je, undenkbar. Kunst im Anthropozän kann nicht widerspruchsfrei sein, wenn selbst das Interesse des scheinbar autonomen anthropozänen Kunstwerks – die Erfahrung des schmelzenden Eises bei *Ice Watch*, die Choreografie zwischen Esel und menschlichen Performer*innen vor dem Austritt gegen die Bühnentür – dezidiert einer Erfahrung nicht-menschlicher Welten gilt.

»What do you do when your world starts to fall apart? I go for a walk, and if I'm really lucky, I find mushrooms«,⁹³ schreibt Anna Tsing. Das Anthropozän ist Krise: und gleichzeitig Eröffnung eines anderen Begriffs von und Zugriffs auf Welt. Es ist in Hinblick auf das Anthropozän daher mehr als passend, das ›Engagement‹ auch nach Sartre als Form des *verpflichtenden Verstricktseins* zu bezeichnen und damit auf die Eingebundenheit eine*r Schriftsteller*in in einen jeweiligen Zeitbezug

92 Ibid., S. 413.

93 Anna Lowenhaupt Tsing: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press 2015, S. 1.

zu verweisen.⁹⁴ Hier findet sich noch ein Widerhall der Nähe des Engagement-Begriffs zum Begriff der »ins Werk stillgestellten Tendenz der Kunstperiode«⁹⁵, die für die geschichtsphilosophische Ästhetik zum Ende des 18. Jahrhunderts entscheidend war und damit die Frage der ›Zeitgenossenschaft‹ von Kunst berührt, die »reziproke Präsentation von Subjekt und Welt«.⁹⁶ Engagiert sein heißt hier also auch, in einer besonderen Beziehung zur Gegenwart zu stehen, in einer Beziehung, die nicht allein auf einen bestimmten prädikativen Gehalt einer Epoche verweist, sondern auf ihre Brüche und Diskontinuitäten. Giorgio Agamben schreibt:

»Contemporariness is [...] that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism. Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect, are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it.«⁹⁷

Von diesen Disjunktionen und diesen Widersprüchen auszugehen bedeutet, in einer bestimmten Weise auf das Anthropozän Bezug zu nehmen. Darauf beruht, wie oben beschrieben, die besondere – und problematische – Nähe der performativen Künste zum Anthropozän. Denn wenn das Anthropozän als Signum entgrenzter menschlicher Agentialität verstanden werden kann, die keinen Bereich unangetastet lässt, so stellt jede ›Performance‹, jede künstlerische Umwandlung der realen Katastrophen, die das Anthropozän für menschliches und nicht-menschliches Leben bringt, diese Katastrophe nicht nur als ästhetische Möglichkeit dar, sondern bleibt selbst weiterer Ausweis des Prinzips menschlicher Agentialität.⁹⁸ Mit ande-

94 Siehe Michael Großheim, »Engagement«, in: Urs Thurnherr, Anton Hügli (Hg.), *Lexikon Existentialismus und Existenzphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 59–63, S. 59.

95 Peitsch 2001, S. 180.

96 Boris Groys: *Internet and Presenting of the Present*. <https://www.ici-berlin.org/events/aesthetische-eigenzeiten-heute> [21.01.2021].

97 Giorgio Agamben: »What Is the Contemporary?«, in: Giorgio Agamben (Hg.): *Nudities*. Stanford: Stanford University Press 2011, S. 10–19, S. 11.

98 Die besondere Beziehung zwischen den performativen Künsten und dem Anthropozän beruht nicht nur auf dem intrinsischen Zusammenhang einer Theorie der Performativität zu Fragen von Handlung und Agentialität, sondern auch zu Aspekten der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit, zu Aspekten also, die mit dem Anthropozän selbst in Frage stehen. So sind Theater, Tanz, Choreografie und Performance Art nicht nur treffend als ›Zeitkünste‹ definiert, sondern weisen als ›live art‹ auf die Beziehung einer besonderen, ästhetischen Erfahrung von Zeit als *Gegenwart* hin. Sie können damit als Versuche gelten, ein bestimmtes Verhältnis von Zeitgenossenschaft auf den Begriff zu bringen. Dieser Begriff verweist wie oben beschrieben nicht nur auf die Bestimmung eines bestimmten Moments, sondern versucht auch, ein Verständnis für eine ›unmögliche‹ – weil immer schön flüchtige – Gegenwart zu schaffen. Zeitgenossenschaft muss dabei nicht nur über eine bloß zeitliche, sondern, wie Juliane Rebentisch

ren Worten: Künstlerische Arbeiten zum Anthropozän stellen nicht nur die Kontexte, die Probleme und die Dispositive des Anthropozäns dar, sie *verweisen* nicht nur auf das Anthropozän. Liegt das gemeinsame Fundament von Anthropozän und performativer Kunst in der ›Potenz zur Veränderung‹, so verschwindet in den performativen Künsten gerade das Differenzierungsmerkmal eines mimetischen Kunstverständnisses, das hier noch ethische Sicherheit bieten könnte: Werden in den performativen Künsten nicht-menschliche Tiere auf die Bühne gebracht, werden Landmassen ausgehoben und verschoben oder werden künstliche Biotope hergestellt, so sind diese Arbeiten nicht nur ästhetische Modelle und Entwürfe; sie sind *gleichzeitig* auch immer reale Umwandlung, Veränderung, Arbeit mit dem Nicht-Menschlichen und sind damit auch Teil der ethischen Kontroverse, der ökonomischen Regeln und der politischen Entscheidungen, die eben jene Aktionen *außerhalb* des ästhetischen Dispositivs betreffen würden. Ein Begriff des Engagements im Anthropozän für die performativen Künste, ein Begriff des anthropozänen Engagements also, muss von dieser Spannung ausgehen und muss mit diesen Widersprüchen umgehen.

Doch die Tatsache, dass die Probleme des Anthropozäns dergestalt insistent sind und in und durch die performativen Künste wiederholt geschaffen werden, zeigt sich auch als Chance: Ist das Anthropozän eine Zeit, in der nicht nur bestimmte Wissens- und Erfahrungsweisen zur Disposition stehen, sondern in der gerade die Erfahrung einer ökologischen Prekarität – eines »Leben[s] ohne das Versprechen der Stabilität«⁹⁹ – als Erfahrungsmöglichkeit *neuer* Welten verstanden werden kann, liegt die bedeutende ethische Aufgabe darin, um es mit Donna Haraway zu sagen, »unruhig zu bleiben«¹⁰⁰ – *Staying with the Trouble* –, mit der Unruhe, mit den Problemen verbleiben, anstatt zu versuchen, diese (vor)schnell zu lösen. Dies verstehe ich in besonderer Weise auch als Chance für die performativen Künste: jene Spannungen, Widersprüche und Probleme aktiv anzuzeigen, aufzunehmen und in der Iteration insistent zu machen. Anthropozänes Engagement zeigt sich damit als

beschreibt, auch über ihre geographische, soziale und kulturelle Spezifität Rechnung ablegen. Zeitgenossenschaft ist mit anderen Worten nicht nur ein temporales Konzept, sondern verweist auf eine *chronotopische* Lokalisierung – auf den Bezug zwischen Subjekt und einem zeitlichen und räumlichen Kontext. Vgl. zum Begriff der ›unmöglichen Zeitgenossenschaft: Steve Connor: »The impossibility of the present: or, from the contemporary to the contemporary«, in: Roger Luckhurst & Peter Marks (Hg.): *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*. London: Longman 1999, S. 15–36. Vgl. zur Frage einer (konflikthaften) globalen Zeitgenossenschaft Terry Smith et al. (Hg.): *Antinomies of Art and Culture*. Durham & London: Duke University Press 2008; Juliane Rebentisch: »The Contemporaneity of Contemporary Art«, in: *New German Critique*, 42 (1). 2015, S. 223–237, v.a. S. 235–237.

99 Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 14.

100 Vgl. Haraway 2016, in deutscher Übersetzung: Donna Haraway: *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M.: Campus 2018.

ästhetische Aufgabe, die im Anthropozän offenkundig gewordene Notwendigkeit einer Neubefragung von Disziplingrenzen, epistemischen und skalaren Rahmen sowie, entscheidend, der Grenze zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren auf der Bühne durch performative Kunst *als Problem* insistent zu machen. Das Nicht-Menschliche ist in jede (Bühnen-)Aktion eingeschrieben. Es betrifft sowohl die Ebene der Produktion, die materiellen Fundamente der Bühne, die Stegnografie, die Architektur; es betrifft die institutionellen Aspekte der performativen Künste, die Frage der CO₂-Bilanzen der Theaterhäuser, Fragen einer nachhaltigen und ressourcenschonenden Verwaltung der Produktionsmittel, schließlich der Organisation von Spiel- und vor allem Tourneebetrieb; vor allem aber betrifft es die auf der Bühne durch die Stücke und Performances präsentierten Ästhetiken, auf die sich einerseits jene Fragen der Produktion niederschlagen und die andererseits auch fundamental durch die außerszenischen Diskurse und Fragestellungen in ihren Formen, Thematiken, Materialitäten und Medialitäten durchdrungen sind.

Anthropozänes Engagement zielt auf die Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch. Es weist eine besondere Nähe zu den Naturwissenschaften als bevorzugte Form der Erkundung des Nicht-Menschlichen aus und erkennt diese Beziehung gleichzeitig als problematische an: Sie lässt sich nicht auf eine Positivität zwischen klar zu benennenden Akteur*innen oder klaren epistemischen Rahmen reduzieren. Anthropozänes Engagement hinterfragt damit eine klare dichotome Aufteilung von Natur und Kultur sowie Kunst und Wissenschaft und damit auch die im Raum der Kunst wirksamen Dispositive. Dergestalt eine Problemsituation akzentuierend, zielt ein anthropozänes Engagement nicht direkt auf Veränderung, sondern auf das Anzeigen eines Zustandes. Dieser Zustand ist gekennzeichnet als *verpflichtendes Verstricktsein*: als Relationalität einer Multiplizität von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, die transversal durch verschiedene zeitliche und räumliche Größen miteinander verflochten sind. Anthropozänes Engagement verweist damit auf eine fundamentale Form von Relationalität, die sich in, trotz und erst durch die konstitutive Spannung zu den diese Verbindung bedingenden Ordnungen auszeichnet. Damit kann anthropozänes Engagement weder gewählt noch aufgelöst werden, sondern stellt eine fundamentale Insistenz auf jener Relationalität zwischen Mensch und Nicht-Mensch dar. Anthropozänes Engagement ist iterativ. Es verbleibt, beharrt, klebt, lässt nicht los, bleibt unruhig, bleibt gespannt und zeichnet sich gerade dadurch als besonders ›performatives‹ aus. Anthropozänes Engagement insistiert.

In den performativen Künsten wird diese *gespannte Relationalität* ansichtig gemacht, wird ausgestellt und als insistente angezeigt. In diesem Insistieren zeigt sich die iterative Kraft der Performativität, das heißt die Möglichkeit nicht nur zur Benennung von Realität, sondern zur Erschaffung und Hervorbringung derselben; nicht als ein plötzlicher radikaler Schaffensakt, sondern als ein iterativer Akt, als das

stetige, wiederholende Beschreiben und Insistieren auf den problematischen Bezügen (menschlichen) Handelns in einem dieses Handeln immer transzendierenden Kontext. Damit verweist anthropozänes Engagement nicht nur auf eine Dynamik zwischen Mensch und Nicht-Mensch, sondern betrifft damit auch eine Dynamik historischer Prozesse auf der Bühne als Spannung zwischen einer ontologischen Verfasstheit – der Bezüglichkeit von Mensch und Nicht-Mensch – sowie einer je partikularen, spezifischen und historischen Ausformung dieses Verhältnisses. Das Anthropozän macht die gespannte Beziehung und gegenseitige Durchdringung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren gerade in der Negativität offenbar. Diese Beziehung wird durch die performativen Künste aufgenommen. Ästhetisch verdichtet, szenisch wiederholt, exponiert und reflektiert, verweisen die performativen Künste auf Möglichkeiten anderer Realitätsformen. Dafür aber müssen jene problematischen Beziehungen – jene Negativität – auf der Bühne selbst sichtbar gemacht werden, dafür muss an ihnen – im anthropozänen Engagement – festgehalten werden.

Anthroposzenen

Schwelle: Szenen des *Engagements*

Der erste Teil dieser Studie stellte eine theoretisch-normative Untersuchung einer Theorie des anthropozänen Engagements dar. Über eine Auseinandersetzung mit dem Diskurs des Anthropozäns, seinen Auswirkungen für eine performative Ästhetik sowie einer kritischen Lektüre von Adornos Anmerkungen zum engagierten Kunstwerk unter Bedingungen des Anthropozäns konnte ein Begriff des anthropozänen Engagements als gespannte und bewegte Beziehung zwischen Mensch und nicht-menschlichen Akteuren und Prozessen beschrieben werden. Dieser Begriff des anthropozänen Engagements stellt somit eine Zustandsbeschreibung einer fundamentalen, problematischen Relationalität zwischen Mensch und Nicht-Mensch dar. Diese Beziehung – so die These – wird durch die performativen Künste aufgenommen, wiederholt und ästhetisch verdichtet. Wie aber geschieht das? Welche Formen von Sichtbarkeit nimmt das anthropozäne Engagement in den performativen Künsten an? Wie kann es wahrgenommen und beschrieben werden? Was sind die Bedingungen seiner Wahrnehmung?

Die Beziehung des anthropozänen Engagements manifestiert sich als Praxis, als gemeinsames Tun – *Symptosis* – zwischen Mensch und Nicht-Mensch räumlich, materiell und ökologisch. Es manifestiert sich als das verstrickte Verbundensein in den Beziehungs- und Interaktionsformen, die Mensch und Nicht-Mensch bilden und die so erst eine gemeinsame menschliche und nicht-menschliche Geschichte bilden. Insofern das anthropozäne Engagement als performative Praxis eines gemeinsamen Be- und Vollzugs zwischen Mensch und Nicht-Mensch verstanden werden kann, manifestiert es sich in und anhand von konkreten materiellen Bezügen. Für ihre Wahrnehmung sind Formen medialer Anschauung notwendig. Das anthropozäne Engagement steht mit anderen Worten in einem Verhältnis zu Formen der Wahrnehmbarkeit, Sichtbarkeit, ja zur Ästhetik, womit auch Fragen der Darstellung und der Erkenntnis implizit sind, wie auch zu Formen von Materialität

und Verkörperung.¹ Und so gilt für das anthropozäne Engagement: Es braucht eine Szene, um sich vollziehen zu können. Anthropozänes Engagement manifestiert sich in Situationen, in diskreten Segmenten, in denen bestimmte Aspekte der Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch hervorgehoben werden und so Sichtbarkeit sowie historische Relevanz erlangen. Dergestalt an das Szenische anschließend, sind diese Situationen Struktureinheiten, in denen etwas deutlich wird, in denen etwas ›in Szene gesetzt‹ wird. Diese Szenen sind somit nicht nur etwa bestimmte räumliche Anordnungen, sondern komplexe Gefüge, in denen Verhältnisse zwischen Mensch und Nicht-Mensch zur Anschauung kommen und in denen durch die sichtbar werdenden Verhältnisse zwischen (menschlichen wie nicht-menschlichen) Akteuren auch bestimmte Ordnungen und historische Normen erfahrbar werden. In ihnen können jedoch auch – und dies ist dem künstlerischen Medium der performativen Künste und dem insbesondere theatralen Begriff der ›Inszenierung‹ eigen – bestimmte Anordnungen zeigend erprobt, spielerisch ergründet und auch neu verhandelt werden.

Im Folgenden möchte ich die Überlegungen zu einem anthropozänen Engagement an solchen beispielhaften Szenen, den *Anthroposzenen*, konkretisieren. Der Begriff der Anthroposzene verweist auf die Beziehung zwischen dem Begriff des Anthropozäns und dem Szenischen, insofern als sich ein anthropozänes Engagement – also die bewegten und spannungsvollen Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch im Anthropozän – in bestimmten materiellen Szenen, also in diskreten Einheiten realisiert. Das anthropozäne Engagement wird in den hier vorgestellten Anthroposzenen der performativen Künste über eine Auseinandersetzung mit der je spezifischen Materialität und Medialität des Mediums offenbar. In den im Folgenden präsentierten Anthroposzenen wird so nicht nur ein Begriff des anthropozänen Engagements manifest, sondern die hier analysierten künstlerischen Arbeiten verweisen auch auf bestimmte Ordnungen des Wissens und der Praxis zwischen Mensch und Nicht-Mensch im Anthropozän und machen so einen Begriff des Anthropozäns durch die szenische Präsentation ersichtlich. Dies wirkt so auch aus dem Raum der performativen Künste hinaus: Das hier präsentierte Szenische betrifft auch unser Denken vom Anthropozän; die hier präsentierten Anthroposzenen

1 Der Begriff der ›Erkenntnis‹ verweist hier nicht per se auf die wissenschaftliche Erkenntnis, sondern einerseits auf die Tatsache der phänomenologischen *Wahrnehmung* im Theater sowie andererseits auf der Inbezugsetzung der ästhetischen mit der außerästhetischen Welt. Siehe Matthias Warstat: »Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 69–81, S. 76; vgl. auch Jens Roselt: *Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008.

wirken also auch darauf, welcher Begriff vom Anthropozän jenseits der performativen Künste gebildet wird. Die hier präsentierten Anthropozänen sind künstlerische, das heißt materielle und mediale Auseinandersetzungen mit dem Anthropozän, und sind gleichzeitig auch Szenen, die diese materiellen Auseinandersetzungen mit einem theoretischen Verständnis verbinden.²

In dieser Weise sind die Anthropozänen nicht nur Ort der Manifestation des anthropozänen Engagements, sondern präsentieren – und dekonstruieren – auch Ansichten des Anthropozäns. Gerade aufgrund der Tatsache, dass künstlerisch-performative Szenen nicht nur auf eine Setzung bestimmter Verhältnisse und Ordnungen verweisen, sondern auch deren Ent-Setzung und spielerischen Umgang implizieren, zeigt sich im Begriff der Anthropozänen auch eine Problematisierung des Anthropozäns selbst. Anthropozänen sollten also nicht etwa als ›Szenen des Anthropos‹ missverstanden werden. Ebenso wie Timothy Morton das Anthropozän als »first truly anti-anthropocentric concept«³ versteht, so sind die Anthropozänen Anordnungen, in denen die darin vorgestellten Konzepte und Diskurse auf dem Prüfstand stehen. Dies betrifft allem voran das Konzept des Anthropos, aber auch bestimmte Dispositive und Ordnungen des Ästhetischen, spezifisch des Theatralen und des Choreografischen, die im Rahmen des anthropozänen Engagements verhandelt und kritisch befragt werden. Die im Folgenden beschriebenen Anthropozänen stellen so nicht nur eine Bestandsaufnahme verschiedener künstlerischer Arbeiten innerhalb der performativen Künste dar, die ab dem Jahr 2000, vor allem aber ab 2010 im Umkreis des Diskurses des Anthropozäns entstanden sind. Als Paradigmen des anthropozänen Engagements sind diese Anthropozänen gleichzeitig Schwellen: zwischen der naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Theorie zum Anthropozän sowie der Praxis der künstlerischen Arbeiten und den im Szenischen präsentierten Beziehungsformen zwischen Mensch und Nicht-Mensch.

2 Vgl. zur Verbindung von Theorie und performativer Kunst im Begriff des ›Szenischen‹ u.a. Leon Gabriel & Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2019.

3 Timothy Morton: »How I Learned to Stop Worrying and Love the Term *Anthropocene*«, in: *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 1 (2). 2014, S. 1–8, S. 6.

Xavier Le Roy: *Product of Circumstances.* Pathologien des (Mehr-als-)Menschlichen

Die Nähe der Wissenschaft

Gaia und die Krankheit Mensch

1974 beschreibt der Ingenieur und Atmosphärenwissenschaftler James Lovelock zusammen mit der Mikrobiologin Lynn Margulis erstmalig, dass die Erdatmosphäre Leben nicht nur ermöglicht, sondern dass sie mit der Biosphäre – der Gesamtheit aller lebendigen Organismen auf der Welt – in Wechselwirkung steht, ja regelrecht von ihr gesteuert wird.¹ Was später die Grundlage der Erdsystemwissenschaften darstellen soll, erhält hier, angeregt durch den Schriftsteller William Golding und angelehnt an die griechische Erdgöttin, den Namen Gaia. *Gaia* war für Lovelock immer nur Simile; ein Vergleich, der es erlauben sollte, die Funktionsstruktur des Erdsystems und der Biosphäre anschaulicher zu bestimmen. Dennoch versetzte Lovelock den Begriff immer wieder in narrative Kontexte und bemühte eine ganze Reihe von Metaphern, um die Idee ihrer Dynamik und Homöostase als Lebendigkeit anschaulich zu machen.² So schreibt er, dass Gaia eine ihr eigene Anatomie und einen eigenen Stoffwechselkreislauf habe. Sie zu untersuchen sei Sache der Physiologie, der Practical Science of Planetary Medicine, und der schädliche Einfluss des Menschen sei eine Pathologie, eine Krankheit:

-
- 1 Vgl. James Lovelock: *Gaia: The Practical Science of Planetary Medicine*. Oxford England; New York: Oxford University Press 2000; Bruno Latour: *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge, UK; Medford, MA: Polity 2017, S. 78.
 - 2 »The nearest I can reach is to say that Gaia is an evolving system, a system made up from all living things and their surface environment, the oceans, atmosphere, and crustal rocks, the two parts tightly coupled and indivisible. It is an ›emergent domain‹ – a system that has emerged from the reciprocal evolution of organisms and their environment over the eons of life on Earth. In this system, the self-regulation of climate and chemical composition are entirely automatic. Self-regulation emerges as the system evolves. No foresight, planning, or teleology (suggestion of design or purpose in nature) are involved.«, Lovelock 2000, S. 11.

»The practitioner at the clinic sees a comfortable elderly planet, apparently in a good state of health. But the reports in from the pathologist and dermatologist are of unusual physical signs. Atmospheric CO₂ and methane are above the patient's normal range, and there is a suspicion of fever. Some skin damage is apparent – the land surface shows a number of bare patches. Most revealing are certain abnormal chemicals in the air – CFCs, substances that are never made by the natural chemistry of living organisms. To the practitioner, atmospheric CFCs with an abundance of one part per billion suggest the presence of a highly organized social species, one that has an advanced chemical industry [...]. Humans on the Earth behave in some ways like a pathogenic microorganism. We have grown in numbers and in disturbance to Gaia, to the point where our presence is perceptibly disabling, like a disease. As in human diseases, there are four possible outcomes: destruction of the invading disease organisms; chronic infection; destruction of the host; or symbiosis – a lasting relationship of mutual benefit to the host and invader.«³

Die hochorganisierte Spezies Mensch schwächt Gaias Abwehrkräfte. Die ihr zugeschriebenen Eigenschaften der Homöostase und der Autopoiesis, die Fähigkeit der systemischen Anpassung, der Regeneration und der dadurch erzielten Aufrechterhaltung des Systems, versagen. Die Spezies Mensch führt zu einem Kollaps der systemischen Wechselwirkungen. Eingriffe in das Erdsystem zeitigen dynamische, multifaktorielle Wechselwirkungen und bilden Systemstörungen, da sie entscheidend die Konnektivität der jeweiligen Ökosysteme und damit ihre Reaktions- und Regenerationsfähigkeit schwächen.

Der Einfluss von Lovelocks Figur der Gaia für das Denken des Anthropozäns hat immense Bedeutung: Nicht nur bildet sich hier der Grundstein für die Erdsystemwissenschaften, die die systemischen Verschränkungen zwischen den verschiedenen Elementen des Erdsystems und dem menschlichen Einfluss erst beschreibbar machen.⁴ Auch macht die Metapher des kranken Patienten, der durch seine körpereigenen Pathogene Schaden erleidet, das Problem der wechselseitigen

3 Ebd., S. 153.

4 Interessanterweise scheint jedoch der den *Patienten Erde* behandelnde Arzt eher am Wohlbefinden der Pathogene als an dem Wohlbefinden *Gaias* interessiert zu sein. Und so können auch die Erdsystemwissenschaften als eine anwendungsorientierte, ja strategische Wissenschaft beschrieben werden, deren erklärtes Ziel ist es, die Konsequenzen der anthropogenen Veränderungen im Erdsystem *für* das menschliche Wohlbefinden zu untersuchen und zu antizipieren. So schreiben Steffen et al.: »The changes that are occurring in the functioning of the Earth System, owing at least in part to human activities, have implications for human well-being. Basic goods and services supplied by the planetary life support system, such as sufficiency and quality of food, water resources, air quality, and an environment conducive to human health, are all being affected by global change.« Will Steffen et al.: *Global Change and the Earth System. A Planet Under Pressure*. Heidelberg: Springer 2004, S. 203.

Beziehung zwischen Mensch und Erde anschaulich: Die Metapher verweist auf die Herausforderung der Verdichtung und Vermittlung, kurz der Repräsentation einer Vielzahl verschiedener Wirkungen, Agentien und Faktoren, die miteinander in Wechselwirkung stehen, ohne sich jedoch in einer höheren Instanz einfach aufzulösen. Gaia ist eben weder ein einheitlicher Superorganismus noch ein System im Sinne einer kybernetischen, vorab programmierten Maschine, sondern ein autotelisches, weit verzweigtes Netz von zueinander in Bezug stehenden Elementen. So resümiert Latour: »Now the problem Lovelock saw very well is that, in the literal sense, in the objects that he studied, there are neither parts nor a whole«⁵ und ergänzt: »[I]t [Gaia] is made up of agents that are not prematurely unified in a single acting totality. Gaia, the outlaw, is the anti-system«.⁶ Diese Problematik der Beziehung zwischen Teil und Ganzem wird im Bild der Pathologie explizit: Die Pathologie, ein aus dem Gleichgewicht geratener Zustand, ist hier Krise, liminaler Zustand, in dem die Verhältnisse und Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Elementen und Teilen expliziert werden und in Frage stehen. Dies verweist auf eine grundlegend ontologische, epistemologische wie auch schließlich ethische Problematik: Wie kann präzise zwischen Wirt und pathogenem Mikroorganismus geschieden werden? Kann diese Grenze überhaupt klar bestimmt werden, obwohl sich gerade deren Verhältnis durch Konnektivität und Interrelationalität auszeichnet? Oder ist der Mikroorganismus sogar ein essenzieller Teil des Wirtes?

Während sich Bruno Latour prominent auf James Lovelock beruft und seine Entdeckung in eine Reihe mit jenen Galileo Galileis stellt, erhält der Einfluss von Lynn Margulis auf die Gaia- beziehungsweise Anthropozän-Theorie bei Latour kaum Beachtung: Sie wird zu Lovelocks Handlanger, zum »Sidekick«.⁷ Dabei ist gerade der von Margulis eingebrachte Anteil der Gaia-Theorie entscheidend für die Bedingungen ihrer Rezeption: Ihre Endosymbiontentheorie beschreibt die Evolution früher Zellstrukturen aus einem Prozess der Vereinnahmung – sprich: gegenseitiger Einverleibung – und Symbiose.⁸ Während Lovelock Gaia im Kontext der US-amerikanischen Forschungen zur Raumfahrt modelliert und seine Untersuchungen in einem abstrakt-physikalischen (Welt-)Raum verbleiben, entsteht Margulis' Theorie vom anderen Ende her: nicht aus der Beschreibung eines – immer auch abstrakten – planetarischen Superorganismus, sondern aus der Biologie, der Grundlage des Lebens; nicht aus der kosmischen Ferne, sondern aus dem Nächstbereich der Zellstrukturen.

5 Latour 2017, S. 95.

6 Ibid., S. 87 (Hervorh. im Original).

7 Ibid., S. 92.

8 Lynn Margulis: *Der symbiontische Planet oder wie die Evolution wirklich verlief*. Frankfurt a.M.: Westend Verlag 2017, S. 53.

Für das Verständnis der sich im Anthropozän vollziehenden relationalen Verstrickungen ist nicht etwa die eine oder die andere Perspektive ausschlaggebend. Erforderlich ist stattdessen der doppelte Blick auf sowohl Makro- wie auch Mikrostrukturen, auf sowohl physikalische wie auch biologische Prozesse: Das Anthropozän ist nicht auf eine globale, erdsystemische Perspektive reduzierbar; es benennt nicht nur die globalen, erdsystemischen Verschränkungen zwischen menschlichen und nicht- beziehungsweise mehr-als-menschlichen Akteuren und Prozessen. Diese Verschränkungen berühren stattdessen menschliche und nicht-menschliche Lebewesen in einer transversalen Weise: Sie durchbrechen und durchqueren die Mikro- und Makroebenen, sie wirken von der globalen, erdsystemischen Skala hin auf den Nahbereich des Individuums, durchdringen diesen und wirken wiederum auf größere Kontexte zurück. Und so möchte ich hier auch im Nahbereich beginnen: nicht im planetarischen oder erdsystemischen Raum, auch nicht im ›mezzo-Bereich‹ der Bühne als Raum des Sozialen oder des Politischen, sondern wie Margulis im Körperinneren und im Raum des Mikroskopischen, das sich auf der Bühne zeigt.

Xavier Le Roy: Product of Circumstances

Im Jahr 1999 kreierte der französische Choreograf Xavier Le Roy eine Lecture-Performance, die als eine Art ›Signature Piece‹ in die Geschichte des zeitgenössischen Tanzes eingehen sollte: *Product of Circumstances* stellt eine autobiografische Erzählung dar, in der Le Roy von seiner Zeit als Doktorand in der Molekularbiologie und angehender Tänzer spricht. Er erzählt ausführlich von seinem Dissertationsprojekt, der computergestützten Entwicklung von Techniken zur Quantifizierung von Krebszellen, sowie seiner allmählichen Hinwendung zum zeitgenössischen Tanz aufgrund der Enttäuschungen, die er in den Laboren ob der Institution Wissenschaft erleben musste, nur um anschließend ähnliche Erfahrungen im laufenden Festival- und Produktionsbetrieb der freien Künste zu machen. Le Roy bringt in der Performance mit dem Feld der Naturwissenschaften und der Kunst nicht nur zwei scheinbar entfernte Bereiche zusammen und fragt nach verschiedenen Formen von Wissen und Weisen ihrer Vorführung. Dadurch, dass er seine Autobiografie als Horizont und Rahmen der performativen Auseinandersetzung nutzt, zeigt er auch auf, wie er sich selbst über die an ihn gestellten Ansprüche entwickelt und verändert, wie also die eigene künstlerische Erzählung unweigerlich mit den jeweiligen sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Feldern verbunden ist.

Die Performance stellt eines der wichtigsten Stücke der postmodernen Tanz- und Performancegeschichte dar.⁹ Sie war nicht nur ausschlaggebend für die Ent-

9 Siehe zu Besprechungen u.a. Gabriele Brandstetter: »Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Transformationen*.

wicklung des sogenannten Konzepttanzes, also einer Strömung, die, wie André Lepecki beschreibt, die für den Tanz fundamentale Beziehung zwischen Körper und Bewegung radikal in Frage stellt.¹⁰ Sie dehnt darüber hinaus unter dem Stichwort »expanded Choreography«¹¹ das Feld der choreografischen Praxis über den Bereich der sich auf der Bühne bewegenden Körper aus und artikuliert dabei soziale, politische, aber auch philosophische Fragen.¹² Schließlich prägte *Product of Circumstances* entscheidend das Format der Lecture-Performance und damit auch die Rezeptionsgeschichte der Formfrage in den performativen Künsten. Die Performance ist somit beispielhaft für die »Wirkung subversiver Normalität«¹³, einer ästhetischen Qualität von Le Roys scheinbar alltäglicher, fast dilettantischer Präsentation des Biografischen, sowie einer »Ästhetik der Abwesenheit«,¹⁴ die eine Form des offensichtlich Spektakulären umgeht. Während das Stück so als Stichwortgeber für eine Vielzahl von Diskursen dient, fällt auf, dass gerade eine Lesart, die das dekonstruktive und kritische Potenzial von *Product of Circumstances* hervorhebt, häufig in dem von Le Roy erlebten Kunstbetrieb und -markt als kapitalistische Sphäre von Aneignung, Produktion und Verwertung begriffen wird. So rückt Sybille Peters Le Roys Zweifel an den Repräsentationsformen von Tanz und Wissenschaft in den Vordergrund¹⁵, Gerald Siegmund betont die »kritische Reflexion [...], die die ideologischen Implikationen des jeweiligen Systems offen legen [sic!]<«¹⁶, und Petra Sabisch wiederum liest das Stück im Kontext von Wert- und Tauschprozessen im Rahmen einer politischen

Theater der neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 27–42; Petra Sabisch: »Körper, kontaminiert. Ein Versuch mit Randnoten zur Performance *Product of Circumstances* von Xavier le Roy«, in: Gabriele Brandstetter & Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink Verlag 2002, S. 311–326; Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes – William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript 2006, S. 374–377; Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 11–30; Sibylle Peters: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript 2011, S. 217–221; Petra Sabisch: *Choreographing Relations*. München: epodium 2011, S. 32–66.

- 10 André Lepecki: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York; London: Routledge 2006, vgl. auch Gerald Siegmund: »Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper«, in: Reto Clavadetscher & Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2007, S. 44–59.
- 11 Vgl. hierzu u. a. Ric Allsopp & André Lepecki: »Editorial: On Choreography«, in: *Performance Research*, 13 (1). 2008, S. 1–6; Bojana Cvejić: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2015.
- 12 Vgl. auch Randy Martin: *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London: Duke University Press 1998, Lepecki 2006.
- 13 Brandstetter 1999, S. 37.
- 14 Siegmund 2006, insb. S. 374–377.
- 15 Peters 2011, S. 218.
- 16 Siegmund 2006, S. 377.

Ökonomie des Kunstmarktes und begreift *Product of Circumstances* wiederum als »[a] Critique of the Circumstances of Production«. ¹⁷

Auffallend ist jedoch, dass in den verschiedenen Rezeptionsweisen allesamt der Aspekt der Wissenschaft wenig Beachtung findet. Grundsätzlich kreisen die von *Product of Circumstances* ausgehenden Reflexionen um den Tanz beziehungsweise um die Institution der Kunst. Dies ist umso erstaunlicher, da die Performance nicht nur eine minutiöse und durchaus auch humorvolle Geschichte einer Wissenschaftler- und Tänzer-Werdung ist und so Le Roy selbst als Produkt der Umstände, der ihn umgebenden Institutionen und Diskurse darstellt. *Product of Circumstances* ist eben auch eine Darstellung ebenjener Diskurse, der *Circumstances*, die Le Roy als Autorsubjekt prägen. Die Performance dekonstruiert qua Autorsubjekt Le Roy nicht nur bestimmte Vorstellungen des Feldes der Wissenschaften respektive der Künste (so etwa die Vorstellung einer idealtypischen Wissenschaft beziehungsweise einer Unabhängigkeit der Künste von Prozessen der Wertschöpfung), sondern legt diese Mechanismen, ja diese Realität der Wissenschaften und des Tanzes erst einmal vor einem Publikum offen. Diese Aspekte der Performance blieben bisher in der Kritik und der wissenschaftlichen Rezeption unbeschrieben: Obwohl Le Roys Beschreibung seiner wissenschaftlichen Studie einen großen Teil der Performance einnimmt und er seine Untersuchung akribisch rekonstruiert, finden sich keine Beschreibungen, die den Ablauf oder die Durchführung seiner Studie in das Zentrum der Untersuchung stellen. Die von ihm untersuchte Krebserkrankung wird in der Sekundärliteratur zumeist nur zur Situierung eingangs benannt. Doch gerade die Auseinandersetzung mit dem Krebs sowie mit dem Tun der Wissenschaften bietet eine Möglichkeit, die Performance neu zu perspektivieren. Die Beschreibung der Praxis der Wissenschaften sowie des Krebses als Objekt eröffnet die Möglichkeit, die Performance nicht nur als eine Entfaltung und Darlegung einer Praxis der Wissenschaften zu verstehen, sondern als die iterative Vorführung einer epistemischen wie ästhetischen Arbeit zwischen Mensch und dem Krebs, einer mehr-als-menschlichen Pathologie als einer unbesetzten materiellen Stelle zwischen Eigenem und Fremdem. Im Folgenden soll daher die These entfaltet werden, dass in der genauen Darstellung der Realitäten der Wissenschaften sowie in der Auseinandersetzung mit dem Krebs als wissenschaftliches Objekt eine bestimmte Form eines Engagements beschrieben wird, das sich über eine nur dekonstruktive und kritische Haltung hinwegsetzt. Dies soll als ein Festhalten und Reiterieren einer Problemsituation der epistemischen, ontologischen und schließlich ethischen Konsequenz des Zusammenwirkens zwischen Kultur und Naturwissenschaften sowie zwischen Mensch und einem Mehr-als-Menschlichen begriffen werden.

17 Sabisch 2011, S. 32.

Die Marginalität des Diskurses über den Krebs als mehr-als-menschliches Objekt in *Product of Circumstances* sowie in seiner Rezeption verweist damit, so meine These, auch auf die historische – kulturelle und theaterästhetische – Schwelle, in der bestimmte Denk-, Produktions- und Rezeptionsweisen noch nicht gänzlich artikuliert, aber doch latent vorhanden waren. So erlauben es gerade die Entwicklungen um das Anthropozän und die damit verbundene methodologische Hinwendung zu den Naturwissenschaften in den Künsten, die Performance neu zu perspektivieren: als eine Umkreisung und Iteration von verschiedenen unterschiedlich skalierten Netzen von Wissenschaft, Kunst und Wirtschaft sowie den sich hier gegenseitig bedingenden (nicht- beziehungsweise mehr-als-)menschlichen Akteuren. Ich wähle diese Performance daher auch, da sie aufgrund ihrer inzwischen über 20-jährigen Aufführungsgeschichte Auskunft über eine veränderte Rezeptionshaltung und eine Veränderung eines methodologischen Bezugs geben kann. *Product of Circumstances* ist daher nicht nur ein Beispiel dafür, wie ein bestimmter Umgang mit dem Mehr-als-Menschlichen als anthropozänes Engagement ›avant la lettre‹ beschrieben werden kann. Es kann auch als Beispiel des anthropozänen Engagements als eine veränderte Rezeptionshaltung gelten, die es erlaubt, anders auf die Performance zu schauen.

In einem ersten Schritt möchte ich die Performance zusammenfassen und dabei insbesondere auf die Spannung rekurrieren, die zwischen Le Roy und den Institutionen und Diskursen besteht, in die er als Wissenschaftler und Tänzer eingebunden ist. Ich möchte beschreiben, dass Le Roy diese Institutionen jedoch nicht einfach beschreibt und kritisiert, sondern sie in eine Öffnung überführt und somit die Kritik einer Produktionslogik durch eine genaue Beschreibung der Realitäten der Institutionen ablöst. Dadurch erst wird es möglich, das Tun der Wissenschaften und der Künste symmetrisch als eine Abfolge von verschiedenen, miteinander vernetzten Handlungsschritten zu verstehen und auch die Wirkkraft der verschiedenen (mehr-als-)menschlichen Akteure und Handlungsstrukturen anzuerkennen. In einem nächsten Schritt möchte ich – quasi von der anderen Seite – den Krebs als Objekt in seiner sowohl wissenschaftlichen wie auch ästhetischen Bedeutung selbst beschreiben. Dem Problem, das der Krebs hier nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für die Ästhetik hinsichtlich seiner ontologischen, epistemischen und schließlich ethischen Lokalisierung zwischen einem Außen und einem Innen darstellt, möchte ich mit Anna Tsings Konzept des *Feral Objects* begegnen und den Krebs damit als paradigmatisches Objekt für eine bestimmte, spezifisch anthropozäne Erfahrung begreifen. Bedeutend für das Vorgehen an dieser Stelle ist, dass in der Rezeption von *Product of Circumstances* die Pathologie eine metaphorische Bedeutung erhält. Diese Übertragung von humanmedizinischer Wirkung auf den Bereich der Ästhetik soll abschließend über die Übertragungsleistungen und -funktionen der Metapher überprüft werden.

Kritik und situiertes Wissen

Das Tänzerwerden und die Institution

»In 1987, I started work on my thesis for my PhD in molecular and cellular biology, and at the same time I began to take two dance classes a week.«¹⁸ Zwischen Wissenschaft und Tanz eröffnet Xavier Le Roy eine Differenz, die er im gleichen Moment in seiner Person wieder zusammenführt. Diese Differenz dient hier nicht nur als narrative Spannung, sondern eröffnet auch das Feld, das Le Roys biografischen Weg ersichtlich macht. Er beginnt seine Forschungen in einem Labor zur Untersuchung von Brustkrebszellen. Seine Aufgaben bestehen in der Visualisierung und Quantifizierung von Onkogenen, der für das karzinogene Zellwachstum verantwortlichen Treiber. Le Roy beschreibt die Fragestellung und Durchführung seiner Dissertation ausführlich, geht auf die fachspezifischen Termini ein und rekapituliert die einzelnen Arbeitsschritte des wissenschaftlichen Alltags bis hin zu den Auseinandersetzungen mit seinen Kolleg*innen und Vorgesetzten. Der Bericht über seine Dissertation ist sowohl Präsentation seiner Forschungsergebnisse wie auch Bericht über die persönlichen und wissenschaftlichen Umstände, unter denen diese Ergebnisse erzielt wurden. Unterbrochen wird die Schilderung des wissenschaftlichen Alltags von anekdotischen Episoden, in denen Le Roy von seiner Begeisterung für den Tanz und von den Tanzklassen erzählt, die er an den Nachmittagen nach seiner Arbeit besucht. Diese Episoden werden nicht nur sprachlich wiedergegeben; Le Roy erzählt von den Übungen und führt diese auch körperlich vor. Er wiederholt Dehnübungen, präsentiert Ausschnitte aus Choreografien, in denen er mitgewirkt hat, und zeigt Ausschnitte aus eigenen Arbeiten.

Tanz bleibt hier noch ein Hobby; die Wissenschaft scheint zu diesem Zeitpunkt Le Roys Berufung zu sein. Doch nach einer Weile im wissenschaftlichen System machen sich bei ihm Zweifel bemerkbar: Er erfährt, dass gerade die Basis seiner Tätigkeit – eine vermeintliche Objektivität der Forschung – durch die Praxis seiner Forschung selbst unterwandert wird. Le Roy:

»I remember that, even for the very experienced researcher, it was difficult to make a clear and objective decision to put the observed tissue in one of the numerous existing categories. But the decisions had to be as objective as possible. Looking into the microscope, I very often had the feeling that I was both observing and transforming what I was observing. I had the feeling that my decisions were made under influence. I thought every decision challenged my ›objectivity‹

18 Xavier Le Roy: *Score for Product of Circumstances*. www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=en [20.08.2020]. Alle folgenden direkten Zitate aus der Performance entstammen dieser Quelle, die daher nicht mehr gesondert aufgeführt wird.

and that I could not be objective. I asked myself at this time, how objective do I have to be able to continue to practice science, or more specifically, biomedical research?»

Le Roy ist enttäuscht: von einer scheinbar unmöglich zu erreichenden Objektivität der wissenschaftlichen Forschung, vor allem aber auch von einer Realität der Wissenschaften, die bisweilen wenig mit dem Untersuchungsgegenstand selbst zu tun zu haben scheint. Es müssen Forschungsgelder beantragt, Paper geschrieben und bestimmte Hierarchien im Laboralltag berücksichtigt werden. Le Roy erfährt, dass die Frage nach den Produkten der Forschung dabei unter Umständen auch hinter diesen Umständen der Produktion – und damit auch hinter den sozialen, ökonomischen und wissenschaftlichen Hierarchien – zurückbleibt. Nochmals Le Roy:

»We [Le Roy und sein damaliger Forschungsleiter, J.-T. K.] argued a lot, and I quickly found out that his experience and social position was much more important than any scientific argument. The discussions were rarely about scientific problems or questions; it was all about career, power and hierarchy. He wanted to publish these results and I thought that they were not relevant enough to be published. I was learning the importance of publication and that publishing articles is the scientist's best way to create and protect his position in society. Like researchers use to say ›publish or perish‹. I was learning that research has to follow and use the methods of capitalism (Or every other name that you like to give to the process that dominate the actual world history). I was asked to produce science, and not to search. [...] I realized that research in biology was a lot about power and ›politics‹ and rarely about an understanding of the human body which was actually my interest.«

Überwiegt im ersten Teil der Performance der Bericht über seine Zeit als Doktorand, so verkehrt sich im zweiten Teil das Verhältnis zwischen Tanz und Wissenschaft. Enttäuscht vom Wissenschaftssystem beschreibt Le Roy die Entscheidung, in den Tanz zu wechseln, als Flucht: »In 1990, after I presented my thesis, I quit my career as a molecular biologist. I escaped. I decided to do more dance.« Er beschreibt seine Entwicklung als professioneller Tänzer, zuerst in der Compagnie de l'Alambic, später als freischaffender Künstler in Berlin: »My body became simultaneously active and productive, object and subject, analyzer and analyzed, product and producer.«

Während Le Roy in der Wissenschaft vom Produkt seines Interesses – dem menschlichen Körper und seiner wissenschaftlichen Grundlage – getrennt war, scheint gerade der Tanz eine Möglichkeit zu bieten, die Differenzen zwischen Subjekt und Objekt, Beobachtendem und Beobachtetem aufzulösen und so den menschlichen Körper zwar anders, aber womöglich genauer zu ergründen. Doch auch Le Roys Hoffnungen auf eine Freiheit als Tänzer werden alsbald gedämpft und die Realität des Tanzes als institutionelles Feld holt ihn ein. Zwar erhält er 1996

eine erste Förderung des Landes Berlin für seine Arbeit, er wird als Artist-in-Residence im Berliner Podewil eingeladen und tourt schließlich auch auf verschiedenen Festivals in Europa, aber:

»[T]his small success, recognition, and attention were slightly changing my way of thinking. I lost a certain kind of independence. I slowly noticed that the systems for dance production had created a format that influenced and, sometimes to a large degree, determined how a dance piece should be. I think that to a large extent dance producers and programmers essentially follow the rules of the global economy.«

Wollte Le Roy sich durch seinen Berufswechsel in das Feld des Tanzes einem System entziehen, das eine emphatisch verstandene Wissenschaftlichkeit verunmöglicht, kann er ebenjenen Mechanismen der Wertschöpfung auch hier nicht entkommen. Schließlich wird er durch seine für einen Tänzer ungewöhnliche Biografie selbst zum Modell einer ungewollten Vermarktung, denn in den Programmheften wird Xavier Le Roy fortan im Hinblick auf seinen Hintergrund als Molekularbiologe beschrieben: »I was invited because as a dancer or Choreographer, my currency in the ›society of the spectacle‹ is to be an atypical dancer or a dancer-biologist.«

Obleich Le Roy sich den Systemen der Kapitalisierung entziehen wollte, wird schließlich er selbst und ebenjene Geschichte des Entzugs zum bestimmenden Thema, durch das die Systeme der Wertschöpfung bestätigt und damit auch zuallererst aufrechterhalten werden. *Product of Circumstances* macht eine Spannung kenntlich zwischen einem subjektiven Begehren und den Dispositiven, den Rahmenbedingungen, die dieses umschließen: Xavier Le Roy steht als Subjekt der Wissenschaften zwischen dem Begehren nach einer idealtypischen Wissenschaft und den Realien des Wissenschaftsbetriebs. Er ist als Subjekt des Kunstmarkts in das System von Produktion und Vermarktung eingebunden. Schließlich ist Le Roy auch als Tänzer-Biologe, als das auktoriale Subjekt seiner eigenen Erzählung, die ihn bis zum Punkt der Aufführung dieser Performance geführt hat, eingebunden in eine Konstellation, in der er den Dispositiven und Ansprüchen der Bühne und den Blicken des Publikums ausgeliefert ist.

Situierte Objektivität: Die Realitäten der Wissenschaft

Es scheint einleuchtend, Le Roys Bericht als Kritik sowohl am System der Wissenschaft wie auch am institutionellen System des Tanzes zu lesen. In Anbetracht der institutionellen Zwänge und Marktmechanismen erscheint sein Vortrag als kritische Distanznahme, die sich noch durch den dem Akt der Erzählung eigenen Abstand zum Geschehen manifestiert. Und doch ist die Erzählung von Le Roys Lebensweg als Doktorand und Wissenschaftler sowie dann als Tänzer auch die Erzählung

aus einer *Praxis* der jeweiligen Felder – inklusive aller Umwege und Schwierigkeiten persönlicher, ökonomischer, institutioneller wie künstlerischer Art.

Dies betrifft insbesondere den Bereich der Wissenschaften, der sich auf der Bühne erst einmal konstituieren muss: Das genaue Fachvokabular, das Le Roy im Vortrag zu seiner Dissertation nutzt, sowie die an die Wand projizierten Aufnahmen der eingefärbten Zellkerne verlieren zwar auf der Bühne im Laufe des Vortrags ihre eigentliche wissenschaftliche Bedeutung; sie werden keinem Fachpublikum gegenüber geäußert und sind – auf der Theaterbühne – untrennbar mit dem Gestus ihres Zeigens, der »Kunst der Demonstration«¹⁹ und der damit einhergehenden Debeziehungsweise Resemantisierung verbunden. Und dennoch ist das Material, das Le Roy präsentiert, nicht fiktiv. Es verbleibt ein Dokument nicht nur (auto)biografischer, sondern auch quasi ethnografischer Art. Denn hier wird auch aufgezeigt, wie Forschungen in (mikrobiologischen) Laboren aussehen: Was wird in der Krebsforschung eigentlich erforscht? Mit welchen Fragestellungen treten Forscher*innen an ihr Forschungsgebiet heran? Wie gestaltet sich die Praxis der Forschung? Welche technischen Hilfsmittel nutzen sie? Wie funktioniert ein Versuchsaufbau, welche Methoden werden eingesetzt, wie werden Ergebnisse bestätigt oder falsifiziert? Welches soziale Miteinander herrscht in einem Labor? Soweit Le Roys Lecture-Performance eine Vorführung von und ein Spiel mit bestimmten Wissens- und Darstellungsordnungen ist, soweit diese auf anekdotische Weise Ordnungen von Geschichte(n) und Individualität zusammenbringt, so ist *Product of Circumstances* auch ein Bericht aus dem Feld: dem des Tanzes, aber auch und vor allem dem der Wissenschaften. Dies aber hat einen entscheidenden Einfluss darauf, mit welcher Deutung auf die Performance Bezug genommen wird.

Hier lohnt es sich, einen Schritt zurückzutreten. Denn Le Roys Enttäuschung erinnert frappierend an die 1979 erschienene wissenschaftstheoretische Arbeit *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*²⁰. In dieser Studie untersuchen Bruno Latour und Steve Woolgar den Arbeitsalltag der Wissenschaftler*innen des Salk Institutes im Bereich der Mikrobiologie. Sie beobachten hierzu nicht nur die im Labor stattfindenden Experimente, sondern beschreiben minutiös, was die Wissenschaftler*innen im Labor tun; sie schauen nicht auf die wissenschaftlichen Tatsachen selbst, sondern versuchen auch zu beschreiben, welche alltäglichen, zwischenmenschlichen, institutionellen, politischen und ökonomischen Faktoren ausschlaggebend für die Entstehung von Wissenschaft sind. Ihre für den Nutzen der Studie angenommene ethnografische Fremdheit führt im Verlauf dieser Beobachtungen zu überraschenden Ergebnissen. So bestimmen Latour und Woolgar, dass das eigentliche Ziel der Wissenschaft nicht etwa die Produktion von Erkenntnis über eine

19 Peters 2011, S. 220 (Hervorh. im Original).

20 Bruno Latour & Steve Woolgar: *Laboratory life: the Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills: Sage Publications 1979.

außenstehende Wirklichkeit zu sein scheint, sondern die Produktion des materiellen Trägers dieser Erkenntnisse, also der Paper selber. Sie schreiben:

»The production of papers is acknowledged by participants as the main objective of their activity. The realisation of this objective necessitates a chain of writing operations from a result first scribbled on a sheet of paper and enthusiastically communicated to colleagues, to the final registering of published literature in the laboratory archives.«²¹

Doch anstatt die Produktion der Paper als problematisch zu beschreiben, zeigt sich für Latour und Woolgar darin gerade eine Realität, die jenen oft unbeachteten sozialen, politischen oder auch ökonomischen Komponenten eine besondere Bedeutung zuspricht. Wissenschaft in diesem an der Praxis orientierten Verständnis ist nicht zu trennen von dem sie umgebenden Raum. Latour und Woolgar:

»It becomes clear that sociological elements such as status, rank, award, past accreditation, and social situation are merely resources utilised in the struggle for credible information and increased credibility. It is at best misleading to argue that scientists are engaged, on the one hand, in the rational production of hard science and, on the other, in political calculation of assets and investments. On the contrary, they are strategists, choosing the most opportune moment, engaging in potentially fruitful collaborations, evaluating and grasping opportunities, and rushing to credited information. Their political ability is invested in the heart of doing science.«²²

Diese Realität des Wissenschaftsbetriebs als Durchdringung der Sphären von Wissenschaft, Ökonomie und Politik mag auf den ersten Blick erstaunlich erscheinen, da sie sich eben nicht an einem wissenschaftlichen Ideal orientiert, sondern an der Realität des Feldes, in dem die Wissenschaften sich bewegen. Latour und Woolgar schließen mit einem Satz, der eben nur einen scheinbaren Widerspruch beschreibt: »The better politicians and strategists they are, the better the science they produce.«²³ Wissenschaftliche Forschung und Objektivität entstehen nicht in einem leeren Raum, sondern sind bedingt durch das jeweilige Umfeld, Möglichkeiten der Finanzierung, der Verbreitung und schließlich auch der Beglaubigung von Wissen. Das aber bedeutet im Gegenzug nicht, dass Objektivität mit einer bloßen Subjektivität – oder sogar Beliebigkeit, Kontingenz – zusammenfällt. Gerade ihr Bezug zur Situation ihrer Entstehung und der Kontexte verweist auf ihre schließlich auch materielle Gebundenheit. Objektivität ist Resultat und Effekt einer bestimmten Wirk-

21 Ibid., S. 71.

22 Ibid., S. 213.

23 Ibid.

und Netzkonstellation und damit eng verbunden mit den diese Objektivität erst ermöglichenden Umständen, und ist doch klar davon zu unterscheiden.²⁴ Das heißt vor allem, dass Objektivität – die vermeintliche Aufgabe der Wissenschaft – an soziale, politische und ökonomische Faktoren gebunden bleibt.

Le Roys Kritik wird in dieser Lesart nicht bedeutungslos, doch sie verliert klar an Schärfe, wird sie einmal mit der Realität des Labors zusammengelesen. Ja, mehr noch: Entgegen den Ansprüchen, den Idealen und der Kritik, die von der Autorenfigur geäußert werden, ist nicht nur die wiedererzählte Szene der Wissenschaft, sondern auch Le Roys Bericht aus seiner eigenen künstlerischen Praxis von einer Situiertheit durchzogen, die eine bestimmte Objektivität, bestimmte Ideale und Ansprüche gerade an die Kontexte ihrer Entstehung und ihrer Formung bindet, das heißt auch: an die jeweiligen Subjekte und Objekte, ihren Rahmen und damit die Vielzahl ihrer äußeren Faktoren. So sagt Le Roy über die paradoxe Analogie, die er zwischen Tanz und Wissenschaft erfährt:

»It reminded me of some earlier experiences and made me think about the utopic and idealistic reasons that made me give up the work of research in medical biology. My point of view and my status in society changed, and I found myself in a blurred field of similarities between the social and political organizations of science and dance. I felt like a fugitive who actually never escaped what he thought he was.«

Die Pointe lautet hier eben nicht, dass Le Roy auch vom Tanz ablässt, sondern an diesem festhält und damit auch den scheinbaren Widerspruch zwischen Begehren und Realität der Wissenschaften und des Tanzes aufführt und bespricht. Er steht mittendrin im durch Zwänge, Bedingungen und Dispositive geformten Feld und verweist im selben Moment durch die Präsentation dieser Tatsachen und Praktiken innerhalb seiner Performance auf die Notwendigkeit, die Verstrickungen, Widerstände und Widersprüche anzuzeigen, vorzuführen und dabei auch gleichzeitig zu reproduzieren. Dies ist eben nicht nur eine Form des performativen Widerspruchs, sondern auch eine Geste, sich ebenjener Realität der Felder zuzuwenden und diese so umso gezielter zu beschreiben.

Durch die Parallelität, die Le Roy im Verlauf seiner Performance zwischen dem Bereich der Wissenschaft und dem des zeitgenössischen Tanzes durch seine eigene

24 In ähnlicher Weise trennt Bruno Latour in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) zwischen den auf die Netzwerke einwirkenden (materiellen, diskursiven, menschlichen, nicht-menschlichen) Kräften und dem, was als *Produkt* und als Ziel dieser Netze angesehen werden kann. Er schreibt: »So under the word ›network‹ we must be careful not to confuse what circulates once everything is in place with the setups involving the heterogeneous set of elements that allow circulation to occur.« Bruno Latour: *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge/London: Harvard University Press 2013, S. 32.

Biografie aufstellt, bringt er nicht nur die beiden Bereiche zusammen. Er beschreibt Wissenschaft und Tanz im Hinblick auf eine für beide Bereiche gleichsam konstitutive Spannung – zwischen den Idealen, Vorstellungen und Ansprüchen, die an die Wissenschaft respektive die Kunst getragen werden, und den jeweiligen Formen ihrer situativen Praxis –, durch die erst die Realität und die Praxis der Künste und der Wissenschaften genau erfasst werden. Was für die Wissenschaft die Spannung zwischen ihrem Anspruch einerseits und dem je situativen Gebundensein andererseits bedeutet, ist für den Tanz die Spannung zwischen dem Anspruch ästhetischer Freiheit einerseits und der Tatsache, dass sich jede Ästhetik nicht von den Produktionsbedingungen und -kontexten lösen lässt. Es zeigt sich in beiden Instanzen eine jeweilige Verbindung und Verschachtelung von Anspruch und Praxis, von (institutioneller) Bedingtheit und leitendem Telos. Wissenschaftliche Objektivität ist nicht etwa ein uneingelöstes epistemisches Ideal, dem gegenüber die von Karriereinteressen, Forschungsgeldern und Publikationsrankings geprägte Realität des wissenschaftlichen Betriebes steht, sondern deren Ergebnis. Die Freiheit der Ästhetik wiederum steht nicht im Gegensatz zu ihren Produktionsbedingungen, sondern bedarf ihrer unbedingten Bejahung.

Probleme der Über-Setzung

Die Beziehungen zwischen den an die Felder herangetragenen Ansprüchen und ihrer Praxis sind somit nicht als Gegensätze, sondern als sich fortschreibende, miteinander verzahnte Kräfte zu verstehen. Wird so das Feld des Tanzes wie auch der Wissenschaft nicht apriorisch hinsichtlich ihrer auch ökonomischen Bedingtheit einer Kritik unterzogen und schließlich desavouiert, kann ebenjenes Tun der Wissenschaft (wie auch des Tanzes) als Prozess einer Praxis genauer in den Blick geraten: Und so erlaubt es auch die Akzeptanz der Situativität der Wissenschaften als institutionelle Praxis, die Verortung und Gebundenheit auch der wissenschaftlichen Forschung selbst – ihrer Produkte – genauer zu analysieren. Le Roy fragt zum Ende seiner Performance:

»Can the production of a dance piece become the process and the production in itself, without becoming a product in terms of performance and representation? What kind of organization for which body? For which process of work? For which performance? Is it possible to work on all these parameters at the same time? What is performance? What is representation?«

Damit aber befragt er nicht nur die Möglichkeiten der Beschreibung der jeweils institutionellen Felder von Tanz respektive Wissenschaft, sondern kommentiert ebenso Fragen der wissenschaftlichen Sichtbarmachung und Objektivität, die er in seiner eigenen Dissertation bearbeiten musste.

Es lohnt sich, hier nochmals an den Beginn der Performance zurückzugehen und an die Beschreibung und Reflexion seiner auf der Bühne präsentierten Dissertation zu erinnern, deren Titel dem Publikum auf der Bühnenrückwand zu Beginn der Performance entgegensieht: *Study of Oncogenes Expression and Hormonal Regulation in Breast Cancer Using Quantitative in Situ Hybridization*. Le Roy betritt den Bühnenraum und stellt sich hinter das Rednerpult. Auf der Bühnenmitte steht ein Stuhl mit einem Kissen. Le Roy beginnt seinen Vortrag über seine Zeit als Biologe mit der Darstellung und Beschreibung einer Reihe von Problemen, die unweigerlich mit der Frage wissenschaftlicher Erkenntnis zusammenhängen: Krebs entsteht durch eine Veränderung in der menschlichen Gensequenz, die für die Regulierung, das heißt das Wachstum, aber auch den Wachstumsstopp der Zellen verantwortlich ist. Wenn sich gesunde Gene in sogenannte Onkogene, also Krebsgene, verändern, verändert sich damit auch der Steuerungsmechanismus der körpereigenen Zellreproduktion. Anstatt die Balance zwischen Wachstum, Wachstumsstopp und dem Absterben von Körperzellen zu halten, mutieren die Körperzellen und werden zu wuchernden Tumoren. Eine wichtige Aufgabe der Krebsforschung besteht also darin, nicht erst die Manifestationen und Symptome des Krebses, sondern deren Treiber zu erforschen, also die für das krankhafte Zellwachstum erst verantwortlichen Onkogene. Die Aufgabe von Le Roys Promotion war die Visualisierung und Quantifizierung dieser Onkogene. Le Roy beschreibt die Schwierigkeit dieses Prozesses, der sich nicht einfach bestimmen lässt, sondern in multiplen Schritten vollzogen werden muss und dabei verschiedene Formen von Medialität durchläuft. Das erste Problem betrifft die Visualität: Wie können Onkogene als Treiber der Zellmutation sichtbar gemacht werden und wie kann damit erst die Möglichkeit ihrer Wahrnehmung geschaffen werden? Le Roy zeigt verschiedene Bilder, auf denen das in seiner Promotion untersuchte Onkogen c-myc als schwarz eingefärbter Punkt sichtbar ist. Das zweite Problem wiederum besteht in der Frage der Zählbarkeit, also der quantitativen Analyse der Onkogene. Er erklärt anhand der Bilder:

»As you can see, the technique [der Visualisierung, J.-T. K.] allows the localization of the expression of the tested gene, and the different examples show a clear difference in the quantity of grains. But to get usable results from these experiments, we had to be able to translate them into numbers for making comparative and quantitative studies of the RNA expression for statistic studies. Of course it was possible to count the grains visually one by one, but it takes about two hours to count the grains in each chosen field under the microscope. So my first task was to develop, in collaboration with computer scientists from the corporation IMSTAR, a method for mechanically counting the level of RNA detected by h.i.s on tissue sections.«

Le Roy berichtet von seinen Forschungen, ohne das Material etwa für das Theaterpublikum in besonderer Weise verständlich zu machen. Er vermittelt Wissen um den Alltag, die Problematik und die Techniken der Krebsforschung in einer Sprachweise, die formal ist, nicht auf Fachausdrücke verzichtet und damit für den wissenschaftlichen Laien voller Unbestimmtheit verbleibt. Seine Performance ist nicht nur eine Vermittlung zwischen verschiedenen Institutionen – der Kunst und der Wissenschaft –, sondern führt die Wissenschaft, genauer die Krebsforschung, als institutionell fremdes Feld eigentlich erst in den Theaterraum ein. Daraus resultiert nicht nur die Distanz, die die Onkologie und das Thema seiner Dissertation über den Verlauf der Performance beibehält, sondern auch eine spezifische Spannung ob der Fragen, Probleme und Lösungen der Wissenschaft. Und so gerinnt auch dieser Moment in der narrativen Logik dieser Form der Wissenschaftskommunikation zu einem veritablen ›Cliffhanger‹: Wie lässt sich die Frage der mechanischen Zählbarkeit lösen? Welche Methode hat Le Roy im Rahmen seiner Dissertation entwickelt? Und was ist IMSTAR?

Abb. 4: Le Roy: *Product of Circumstances* © Kleinbach

CORRELATION BETWEEN ONCOGENE, DNA AMPLIFICATION AND RNA EXPRESSION LEVELS IN CONTROL AND TAMOXIFEN TREATED POPULATION OF DUCTAL BREAST CARCINOMAS							
		<i>c-erbB-2</i>		<i>hst</i>		<i>int-2</i>	
		G/C	n	G/C	n	G/C	n
Control	N	11.7	13	2.2	15	2.6	16
	4	85.7	4	4.2	2	3.1	3
		0,0005		0.02		N.S.	
S	14	7.2	14	2.6	8	3.1	16
	3	12.7	2	1.9	3	2.6	3
		N.S.		N.S.			

Le Roy verlässt seinen Platz am Rednerpult und geht zum auf der Bühnenmitte stehenden Stuhl. Er legt das dort liegende Kissen beiseite, stellt sich auf den Stuhl, verhartet für einen Moment regungslos. Dann beginnt er, seinen rechten Arm über das Ellbogengelenk zuerst langsam, dann immer schneller gegen den Uhrzeigersinn zu kreisen, bis er ihn mit der anderen Hand plötzlich arretiert. Seine Arme

fallen herab, Le Roy setzt sich aufrecht hin. Während die Ellbogen eng am Körper anliegen, steigt sein rechter Arm langsam bis in die Waagerechte empor; die rechte Hand dreht sich, sodass die Handfläche nach oben zeigt. Der Arm fällt herab. Le Roy wiederholt diese Sequenz nun mit beiden Armen – Hebung, Drehung, Fallenlassen. Während er weiterhin mit arretierten Ellbogen und aufrechtem Oberkörper in Richtung Publikum blickt, beginnen seine Arme und Hände zuerst synchron, dann eigenständig Figuren zu zeichnen, Richtungen anzuzeigen, schließlich mit den Fingern scheinbar den Torso zu erkunden. Die Beweglichkeit der Hände und Finger steht im Gegensatz zum starren Torso Le Roys, der weiterhin unbeweglich und steif auf dem Stuhl sitzt. Die Arme erscheinen so als fremde Wesen, die unabhängige Existenzen führen und eigenständige, nicht von Le Roy kontrollierte Bewegungen ausführen.

Abb. 5: *Le Roy: Product of Circumstances* © Festival Complicitats 2007



Im publizierten Score zur Performance vermerkt Le Roy, dass die hier gezeigte Choreografie einen Teil seiner 1994 entstandenen Performance *Things I Hate to Admit* und damit ein Zitat des eigenen choreografischen Repertoires darstellt. Im narrativen Kontext von *Product of Circumstances* handelt es sich jedoch gleichzeitig um eine Figur, die eben als direkte Folge auf die Frage nach der Methode der Zählbarkeit der Onkogene erscheint, quasi als deren (vermeintliche) körperliche Antwort und Expli-

kation. Le Roy konterkariert hier weder bloß die wissenschaftliche Methode durch körperliche Bewegung noch führt er nur einen Szenen- als Registerwechsel durch – von der Wissenschaft in den Tanz beziehungsweise vom Wort zum Körper. Seine Bewegungen verschränken und trennen stattdessen Wissenschaft wie Tanz hier gleichermaßen: als eine Form der Explikation, die offensichtlich nicht als lexikalische Antwort gewertet werden kann und dennoch Potenziale an Sinn und Verstehen bietet. Denn erinnert nicht der kreisende Arm Le Røys an ein Uhrwerk? Scheint nicht das Tempo seiner Bewegungen einer Zählzeit zu unterliegen, einem Rhythmus, der Körper, Bewegung, ja Tanz fundamental strukturiert? Und scheinen nicht ebenjene wie eigenständig tätigen Hände und Finger eine Form der Körperlichkeit auszudrücken, die – wie die Krebszelle – von einer Vitalität bestimmt ist, die nicht mehr regulierbar ist? Le Roy kehrt zurück zum Stehpult und gibt nun explizit Antwort auf die Frage nach der Methode der mechanischen Zählbarkeit der Onkogene:

»To count the black dots mechanically, we use a microscope connected to a camera and a computer with software developed specifically for this task. First, we select a field from the studied tissue section under the microscope. Then we take a picture from this field with the video camera that is on top of the microscope. This picture then goes into a computer, where it is digitized, and the digitized pictures appear on a video monitor where the processing of the counting can be followed. Using this technique, it takes us ten minutes with the help of the computer to count one field observed under the microscope. This is already much better than the two hours needed for a visual counting. These results were published, and it was the first time that I participated in a scientific publication. At that time, I was taking two or three dance classes a week and trying to learn how to do the following kind of exercises.«

Le Roy geht wieder zur Bühnenmitte, stellt sich schulterbreit auf und streckt seine Arme von sich. Er beugt sich nach vorne und lässt seine Fingerspitzen bei angewinkelten Knien in einer fließenden Bewegung in der Körpermitte zusammenkommen, sinkt tiefer in die Hocke und streckt die Arme wieder in die Horizontale. Er streckt erst seine Beine, richtet dann seinen Torso und blickt schließlich bei weiterhin gestreckten Armen zum Publikum. Diese Figur wiederholt er in Variationen, mit Drehung nach links oder rechts, Halbschritt nach vorne und zurück, Streckung der Arme gen Publikum. Schließlich geht er zur hinteren Bühnenecke und durchquert den Raum mit schneller Schrittfolge mit der halben Spitze. »Exercise in 6 (or another) from Merce Cunningham. After that, I do a diagonal with a combination of triplets with port de bras and curves from the torsos«, schreibt Le Roy im Score zur Performance. Er führt die Bewegungen sehr genau und bedacht durch, wirkt aber dabei steif und ungenau; offenbar wird eine Differenz zum intendierten Fluss

dieser Bewegungen und der Grazie, die den Bewegungsfolgen des Tanzes idealiter innewohnen.

Le Roy beschreibt den Prozess der Visualisierung und Quantifizierung der Onkogene als akribische Folge von Übersetzung und Vermittlungsprozessen: von der Brust als Krebszellen enthaltene Biopsie zum Mikroskop, über die Videokamera in einen Computer zum Bildschirm, schließlich vom digitalen Bild zum Zahlenwert. Nicht nur zerlegt Le Roy hier mit größter Genauigkeit den Prozess der Sichtbarmachung der Onkogene und damit auch der Produktion des eigentlichen wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstandes, sondern führt auch vor, in welcher Weise sich die untersuchte Materie im Prozess dieser Forschung durch verschiedene Medien und Materialien hindurch als Ergebnis einer mehrfachen Übersetzung verändert: vom menschlichen, spezifisch weiblichen Körper über das analoge, dann das digitale Bild bis zur abstrakten Zahlengröße. Schließlich fügt sich in diese Übersetzungsfolge auch der Registersprung von der Wissenschaft in den Tanz an. Der Wechsel von Vortrag zu Vorführung, von Sprache zu Bewegung, von Wissenschaft zu Tanz wird nicht als Bruch zwischen verschiedenen distinkten Ausdrucks- und Wissensformen vorgeführt, sondern als prozessuale Übersetzung, die – wie die Prozesse der Übersetzung in der Digitalisierung der Zählwerte der Onkogene selbst – sich durch und in verschiedenen Medien realisiert. Tanz und Wissenschaft, die Veröffentlichung einer wissenschaftlichen Publikation sowie die Übungen in Cunningham und Ballett sind – sowohl in Le Roys Biografie als auch in *Product of Circumstances* – nicht sich gegenseitig ausschließende Praktiken oder Institutionen, sondern Teil einer Folge von Übersetzungsketten, einer »zirkulierenden Referenz«²⁵, die »Traversen und im Krebsgang durch aufeinanderfolgende Schichten von Transformationen«²⁶ führt.

Product of Circumstances beginnt als Beispiel und Exemplifizierung der Schwierigkeit der Darstellung wissenschaftlicher Prozessualität. Es betrifft damit nicht nur Fragen der Darstellung, also der visuellen, numerischen und auch narrativen und sprachlichen Wiedergabe von wissenschaftlicher Forschung, ihrer Methoden, Inhalte und Tatsachen. Die Performance zeigt auch, wie der Prozess der Herstellung wissenschaftlicher Fakten als eine Reihe von Übersetzungsketten zwischen verschiedenen Medien dargestellt werden kann, und demonstriert dabei die jeweils eigene Materialität der Medialität: von der körpereigenen Zelle über deren chemische Einfärbung, ihre Darstellung über analoge beziehungsweise digitale Bildträger bis hin zur biografischen und szenischen Körperlichkeit von Le Roy selbst.

25 Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 36–96.

26 *Ibid.*, S. 79.

Zwischen Innen und Außen

Krebs als *Ferales* Objekt

Product of Circumstances habe ich bisher als Darstellung einer prozessualen Praxis gelesen, in der Objektivität sowohl auf der Ebene der institutionellen Gefüge wie auch im Hinblick auf die wissenschaftliche Untersuchung selbst jeweils situativ und materiell gebunden ist. Dabei verstand ich die beschriebenen Felder – die *Circumstances* – als ein Außen, in das die Autorfigur Le Roy sowie analog die in der eigenen wissenschaftlichen Praxis untersuchten Onkogene eingelassen waren. Doch Le Roys Diskussion ist nicht nur eine Ausführung über die Mechanismen, die Netze und das Tun der Wissenschaften und seine Beziehungen und Analogien zum Feld der performativen Künste. Es ist auch eine Auseinandersetzung mit der Krebserkrankung selbst, mit einer spezifischen Pathologie als körperliches, soziales, kulturelles und auch ästhetisches Phänomen. Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass jene in der Sekundärliteratur zur Performance wenig beachtete Krebserkrankung ein Phänomen darstellt, das über die dieser Krankheit eigene Materialität nicht nur eine Brücke zwischen Wissenschaft und Tanz schlägt, sondern zudem in besonderer Weise Objektivität als Eindeutigkeit der Definition beziehungsweise einer klaren Trennung zwischen außen und innen subvertiert.

Im Unterschied zu viralen oder bakteriellen Erkrankungen wird eine Krebserkrankung nicht durch einen äußeren Erreger veranlasst. Zwar werden Krebserkrankungen auch durch virale oder bakterielle Infektionen bedingt und das Risiko der Krebserkrankung wird durch bestimmte Umwelteinflüsse größer; dennoch ist es nie der äußere Einfluss, der zur Erkrankung führt. Der Krebs ist – obgleich häufig begünstigt durch Stoffe und Prozesse, die dem Körper äußerlich sind – selbst Körper, ein »fetus with its own will«²⁷, wie Susan Sontag bildhaft in ihrem Essay *Illness as Metaphor* schreibt. Mit dem Krebs wird eine krankhafte Vermehrung körpereigener Zellen beschrieben, die in bösartiger Form – als Metastasen – auch gesunde Zellen in ihrer Funktion beeinträchtigen und dadurch zu ihrem Zelltod führen. Krebs ist eine körpereigene Krankheit; sie kann als Reaktion auf Umweltfaktoren entstehen, ist jedoch selbst eine autoimmunologische Schädigung – der Körper erschafft und produziert Zellen, die ihn früher oder später selbst töten werden. In der Krebserkrankung wendet sich der Körper gegen sich selbst, und zwar im doppelten Sinne: Der Krebs richtet sich gegen den Körper und überwuchert diesen mit Metastasen. Der Körper wiederum richtet sich – unterstützt von Bestrahlungen mit Elektronen oder Neutronen, radioaktiven oder Röntgenstrahlen, Therapien durch Medikamente oder Hitze und Kälte oder aber schlicht durch Gewebeentfernung – gegen den

27 Susan Sontag: *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1978a, S. 14.

Krebs und damit gleichzeitig gegen sich selbst: Die den Krebs heilende Therapie ist auch eine Therapie gegen den eigenen Körper.

Die mutierte Krebszelle stellt damit einen Grenzfall dar: Sie lässt sich weder vom Bereich des Körperlichen klar externalisieren noch ist sie diesem innerlich. Sie ist dem Körper nicht bloß von außen zugestoßen und damit etwa ein klar lokalisierbarer, benennbarer und vor allem problemlos zu entfernender pathogener Fremdkörper. So beschreibt Siddhartha Mukherjee die Geschichte der Krebstherapie gerade als ein Ringen um die Möglichkeit der Lokalisation, der Selektion sowie der gezielten – mechanischen beziehungsweise chemischen – Extraktion und Zerstörung von Krebszellen: Während der Krebs noch in der antiken Humoralpathologie als Effekt einer *Disbalance* innerer Säfte und damit als nicht-extrahierbar galt, wurde wiederum mit der neuzeitlichen Entwicklung der Chirurgie eine immer radikalere Entfernung der Tumore und des umliegenden Gewebes angeraten. Die Erkenntnis der fortschreitenden Ausbreitung der Krankheit im Körper durch Metastasenbildung, insbesondere aber die Entdeckung der Tatsache, dass – wie auch Le Roy ausführt – die verantwortlichen Treiber für die Krankheit in den körpereigenen Genen selbst liegen, führte wiederum zu einem Umdenken und zur erneuten Integration der Pathologie in ein systemisches Verständnis: »Kriechend und dauernd in Bewegung, kann er sich durch unsichtbare Kanäle von einem Organ zum anderen graben. Er ist tatsächlich, wie von Galen einst vermutet, eine Krankheit des Systems.«²⁸

Steht so Krebs als Zellmutation im Körperschema zwischen dem Eigenen und dem Fremden, artikuliert sich hierin auch die Frage, wie der menschliche, an Krebs erkrankte Körper mit Umwelteinflüssen und -risiken, kurz: mit dem Außen, das über Nahrung, UV-Strahlung und Chemikalien aufgenommen wird, in Beziehung steht. Diese Beziehung wurde gerade in der Neuzeit, insbesondere im 20. Jahrhundert, problematisiert. Die Zunahme von Krebserkrankungen hängt nicht nur mit einer verlängerten Lebenserwartung zusammen, also mit der Tatsache, dass Menschen früher schlicht häufig nicht alt genug wurden, um Krebs zu entwickeln.²⁹ Es ist zudem ein Zusammenhang zwischen dem Aufkommen karzinogener Stoffe und der fortschreitenden Technologisierung und Industrialisierung offensichtlich: nicht als direkter Kausalzusammenhang, aber beispielsweise über die durch die Industrialisierung voranschreitende Verbreitung von Schadstoffen wie CO₂, Schwefelstoffen oder aber seltenen Metallen und radioaktiven Stoffen, wie sie natürlich

28 Siddhartha Mukherjee: *Der König aller Krankheiten. Krebs – eine Biografie*. Köln: DuMont 2012, S. 113.

29 So schreibt Mukherjee treffend: »Krebs ist ein wesentlicher Bestandteil unserer heutigen Gesellschaft: In dem Maße, wie wir unser Leben als Spezies verlängern, setzen wir unausweichlich auch bösartiges Wachstum in Gang (Mutationen in Krebsgenen nehmen mit dem Alter zu; demnach ist Krebs eine inhärente Begleiterscheinung des Alterns). Wenn wir nach Unsterblichkeit streben, so gilt dasselbe, in pervertiertem Sinn, auch für die Krebszelle.« Ibid., S. 22.

vor allem durch Atomwaffentests und Energiegewinnung freigesetzt wurden. Das fortschreitende Aufkommen der Krebserkrankung ist damit nicht als bloß natürliche – beispielsweise genetische – Tatsache zu erklären, im Gegenteil: Wie Nina Lykke beschreibt, läuft gerade eine kausale Reduktion von Krebsursachen auf bloß genetische Ursachen oder aber persönliche Lebensgewohnheiten Gefahr, bestimmte Formen von – vor allem westlichen – (Gesundheits-)Politiken und Dispositiven zu wiederholen, die (post)koloniale oder aber industrielle, biochemische Ursachen bewusst ausblenden.³⁰ Stattdessen entsteht und entwickelt sich Krebs in Wechselwirkungen zwischen menschlichen Infrastrukturen – Technologien, Umweltveränderungen – und dem menschlichen Körper. Krebs zeigt sich somit als besonderes, weil problematisches, pathogenes Symptom der Offenheit des Körperlichen gegenüber den in den letzten Jahrhunderten sich durch menschliches Handeln selbst verändernden Umwelteinflüssen; als pathogene Schwelle, die sich im und als Körper materialisiert und gleichzeitig in ihren auch politischen Bezügen vielfach strukturiert ist. »Is the human body an extension of the environment or/and the environment an extension of the body?«, fragt Le Roy in seiner Performance.

Krebs ist nicht einem klar menschlichen oder nicht-menschlichen, inneren oder äußeren, kulturellen oder natürlichen Bereich zuzurechnen; seine Verbreitung ist mit den soziotechnischen Entwicklungen menschlicher Infrastruktur in Zusammenhang zu setzen. Diese Verknüpfung beschreibt Anna Tsing als *feral*, als verwilderter Effekt der Interdependenzen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren und Umwelten und damit als eine zentrale Wirkkategorie des Anthropozäns. In ihrem *Feral Atlas* untersuchen Tsing und das *Feral Atlas Collective* den Effekt dieser Dinge und entwickeln gleichzeitig eine Methodologie, die es erlaubt, jenseits traditioneller Grenzen der Geistes- und Naturwissenschaften diesen Dingen, Tatsachen, Phänomenen und Ereignissen sowie ihrer Interaktion Platz zu geben. Tsing et al.: »Feral Atlas proposes that following the feral effects of imperial and industrial infrastructure is an approach that might lead to new kinds of research across the debilitating gap between the human and natural sciences.«³¹

»Feral« bezeichnet somit einerseits eine bestimmte Qualität der Dinge, nämlich die Tatsache einer gemeinsamen historischen Genese und Interdependenz zwischen Mensch und Nicht-Mensch, die weder natürlich noch kulturell ist. *Ferale Dinge* sind nicht wild im Sinne einer natürlichen, ungezähmten und frei vom

30 Nina Lykke schreibt: »[D]ominant epidemiological discourses on cancer are embedded in epistemologies of ignorance when it comes to questions of the present cancer epidemics as an effect of ›chemical modernity‹ and postcolonial capitalist conditions of poverty.« Nina Lykke: »Making Live and Letting Die. Cancerous Bodies between Anthropocene Necropolitics and Chthulucene Kinship«, in: *Environmental Humanities*, 11 (1). 2019, S. 108–136, S. 109.

31 Feral Atlas Collective: *Introduction to Feral Atlas*. <https://feralatlascupdigital.org/?cd=true&rr=true&cdex=true&text=introduction-to-feral-atlas&type=essay> [20.03.2021].

Einfluss des Menschen stehenden Eigenschaft. Sie sind verwildert – Effekt einer Entwicklung, die nicht vom menschlichen Einfluss getrennt werden kann, die aber gleichzeitig eben nicht jene geplanten, geordneten Bahnen beschreitet, die diesem Prozess zugesprochen werden könnten. Das *ferale Objekt* ist hierbei das Objekt, das durch bestimmte Infrastrukturen – materielle und immaterielle kulturelle, ökonomische und politische Einschnitte – gebildet wurde.

»Feral Atlas calls the material features of those projects, which actively remake land, water, and air, »infrastructures.« [I]nfrastructures do more than their designers and boosters care to anticipate. Various kinds of entities, living and nonliving, make accommodations with infrastructures. Wood-boring insects live in wooden shipping pallets and follow them to new places. Jellyfish polyps proliferate on underwater marine sprawl. The activities of such entities, in Feral Atlas, are »feral« because they emerge within human-sponsored projects but are not in human control.«³²

Dergestalt in Infrastrukturen eingelassen und aus diesen emergent hervorgehend, zeichnen sich *ferale Objekte* nicht nur durch ihre spezifische ontologische, sondern auch historische Eigenschaft aus. Gerade die Tatsache, dass ihre Feralität in Zusammenhang mit den historisch gewordenen – und nicht etwa natürlichen – Infrastrukturen steht, verweist auf den geschichtlichen Charakter dieser Objekte. Wenn Tsing et al. »watch the infrastructure«³³ als methodologische Prämisse ihres Feral Atlas beschreiben, dann verweisen sie damit nicht nur auf die Notwendigkeit der Beschreibung und Analyse von (*feralen*) Objekten, Dingen und Ereignissen durch den sie bedingenden Rahmen, durch die zu materiellen Infrastrukturen gewordenen politischen, technologischen und ökonomischen Faktoren. Sie bedeuten damit auch, dass diese Dinge nicht von ihrer historischen Genese zu trennen sind und dass jene Infrastrukturanalyse eine historische, eine prozessuale Perspektive mit einnehmen muss. Ferale Objekte sind Produkte menschlicher und nicht-menschlicher, in materieller Umwelt als Infrastruktur niedergeschlagener Geschichte. Sie sind geschichtlich, technologisch, sozial und kapitalistisch gewordene Dinge zwischen Kultur und Natur, zwischen materiell-biologischer Eigenschaft und technologisch-historischer (Infra-)Struktur und dennoch durch diese nicht vollkommen determiniert. Sie sind emergent und können nicht als bloß prä-determiniert beschrieben werden.

»I was learning that research has to follow and use the methods of capitalism (Or every other name that you like to give to the process that dominate the actual world

32 Ibid.

33 Feral Atlas Collective: *Feral Atlas and the More-than-Human Anthropocene*. <https://feralatlans.supdigital.org/?cd=true&bdtext=feral-atlas-and-the-more-than-human-anthropocene> [20.03.2021].

history). I was asked to produce science, and not to search«, kommentiert Le Roy seine damalige Forschungssituation. Forschung ist durch historische Prozesse bedingt und dennoch sind ihre Objekte, ihre Dinge und auch ihre Subjekte nicht vollkommen prädestiniert. Sie entstehen zwar in bestimmten Milieus, in bestimmten Infrastrukturen und doch sind sie durch die geschichtlichen – und auch kapitalistischen – Strukturen nicht vollkommen vorbestimmt, sondern haben – so die bei Le Roy dargestellten Onkogene, so der metastasierte Krebs – ihre eigene Expressivität. Tanz wiederum, so zeigt Le Roy, ist nicht nur körperliche Praxis, sondern auch Verweis auf die Beziehungen von Produkt und Prozess, diesen Prozessen zugrundeliegenden sozialen und politischen Strukturen, wie auch gleichzeitig kulturelles Archiv. Le Roy in *Product of Circumstances*: »I had integrated the economical dynamics of dance production because I wanted to be able to make a living with what I had decided to do. [...] I found myself in a blurred field of similarities between the social and political organizations of science and dance.« Le Roys Körper bleibt an die ökonomischen, historischen und politischen (Infra-)Strukturen gebunden – und überschreitet beziehungsweise unterläuft diese gleichzeitig: durch seine Imperfektion, durch eine Aktivität, eine Feralität, die Produkt der Umstände bleibt und dennoch nicht von diesen determiniert ist.

Metapher, Körper und Materie

Die bisherige Beschreibung von *Product of Circumstances* nahm die Praxis der Wissenschaften sowie die im Rahmen der Darstellung von Le Roys Dissertation thematisierte Krebserkrankung zum Anlass, die Performance als Auseinandersetzung mit der Annäherung, Lokalisierung und Darstellung des (Mehr-als-)Menschlichen als Problem zu beschreiben. Als materialgebundener Prozess einer Übersetzung als Annäherung einerseits, als emergentes, sich einer vollständigen Kontrolle entziehendes Objekt andererseits, schließlich als Ort eines blinden Flecks der theater- und tanzästhetischen Rezeption, der den Fokus von einer Kritik von Subjektivierungsmechanismen und kapitalistischen Produktionsdispositiven hin zu einer medialen Theorie der Verschränkung mit Agentien, wissenschaftlichen sowie theater- und tanzästhetischen (Körper-)Apparaten verschiebt. Suggestiv wurde hierbei nicht nur eine Parallele zwischen den Institutionen Tanz und Wissenschaft sowie zwischen Le Roys Tänzer- beziehungsweise Wissenschaftskörper und der im Rahmen seiner Studie untersuchten Krebserkrankung behauptet, also die Möglichkeit einer Übersetzung von Wissenschaft zu Tanz. Ebenso wurde auch die Möglichkeit einer Parallelität und Übersetzung von Tanz zu Wissenschaft, der szenischen Situation zum Themenkomplex des Anthropozäns, suggeriert. Diese Formen der Übertragung sind voraussetzungsreich, implizieren sie doch immer mindestens zwei spezifische Leitungen, von denen erstere eine Übertragung hinsichtlich der Größe, letztere eine Übertragung hinsichtlich der Art darstellt. Den Fragen der Übertragung hinsicht-

lich der (numerischen) Größe – den Vorgängen der Skalierung – werde ich mich im kommenden Kapitel widmen, hier soll zum Abschluss der Gebrauch der Übertragung hinsichtlich der Art, also der Metapher, entscheidend sein.

Zuerst eine Einordnung: Das Anthropozän ist voller Metaphern – so beispielsweise die Menschheit als *geologische Kraft*, die Tatsache einer *Tiefenzeit der Erde* oder aber die Formulierung des ethischen Gehalts des Anthropozäns über jene folgenreiche Beschreibung der *Menschheit als Krankheit* oder aber als *Krebs des Planeten*. Die explizite Nähe des Anthropozäns zum naturwissenschaftlichen Diskurs mag dazu verleiten, ebenjene Metaphern als sekundär und bisweilen als ubiquitär zu behandeln und ein Verständnis des Nicht-Menschlichen gerade in einer möglichst genauen Beschreibung der nicht-sprachlichen Realität selbst zu suchen. Dem widerspricht der Geograf Paul Robbins hingegen. Eine Metapher, so Robbins, sei »a core concept or image that stands in place of the complex, indeterminate, and myriad relationships people have with one another and with non-humans«, ihre Benutzung zudem sei »in this role [also zur Beschreibung der komplexen Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch] not only ubiquitous but ultimately necessary«. ³⁴ Robbins sieht die Notwendigkeit der metaphorischen Übertragung in der sprachlichen und damit kulturellen Verfasstheit jedes menschlichen Weltverständnisses begründet und erklärt ebenso den grundlegend politischen Charakter auch naturwissenschaftlicher Äußerungen. ³⁵ Dem kann hier noch hinzugefügt werden, dass – obgleich jedes Sprechen über Natur als kulturelle Leistung im Sinne Robbins' als Metapher verstanden werden kann – die spezifische Leistung der Metapher in der Ästhetik nochmals gesondert beschrieben werden kann, da ihre Leistung über die Tatsache der bloß sprachlichen Approximation hinausgeht. Denn während die Metapher als sprachliche Approximation zur durch sie abgebildeten (nicht-sprachlichen) Realität in einem referentiell-binären Verhältnis verbleibt, verweist der Gebrauch der Metapher in der Ästhetik auf eine Latenz, die die Referenz übersteigt: Sie impliziert nicht nur

34 Paul Robbins: »Choosing Metaphors for the Anthropocene: Cultural and Political Ecologies«, in: Nuala C. Johnson et al. (Hg.): *The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography*. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell 2013, S. 307–319, S. 308.

35 »[O]ur understanding of nature is always approximated through culture, by the invocation and graphing[?] of meaning on our place in the world. This is not to say, however, that our relationships with the world are unknowable and cannot be sorted by experiment, experience, or empirical measurement. Rather, it simply must be admitted that the history of ideas shows the significance of culture in setting the terms for how we interpret and understand this relationship. More than this, as I will suggest here, each such metaphor – by obscuring and revealing parts of these complex relations – has profound implications for the adjudication of disputes, the imposition of power, and the justification of control. As such, each metaphor is also inevitably and profoundly political.« Ibid.

eine bestimmte, auf ihren Ursprung aus der Rhetorik verweisende Wirkkomponente, sondern auch eine Bedeutungsvielfalt, die sich nicht auflösen lässt, und die auf ein Uneigentliches, ein sich der Logik Entziehendes verweist: »Dann aber können Metaphern, zunächst rein hypothetisch, auch Grundbestände der philosophischen Sprache sein, »Übertragungen* [sic!], die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen«³⁶, schreibt Hans Blumenberg.

Gaia, geologische Kraft, Krebsgeschwür Mensch, ferale Objekte: Diese Metaphern sind mehr als bloße Verlegenheitslösungen, mehr als Ausdruck der Notwendigkeit einer Approximation von Nicht-Menschlichem durch Sprache. Sie verweisen nicht nur auf einen nicht-sprachlichen, jenseitigen Raum. Sie sind in ihrer ästhetischen Kraft, in ihrer Beziehung zur Phantasie eigenständige Gebilde – absolute Metaphern, die sich eben nicht rückübersetzen beziehungsweise in andere Begrifflichkeiten auflösen lassen und denen immer auch eine Geschichtlichkeit eigen ist, und zwar »in einem radikaleren Sinn als Begriffe, denn der historische Wandel einer Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb deren Begriffe ihre Modifikationen erfahren.«³⁷

So auch in diesem speziellen Fall: Susan Sontag verfolgt die Analogie zwischen dem Krebs als Krankheit des 20. Jahrhunderts, der Tuberkulose als Krankheit des 19. Jahrhunderts sowie Aids. Allen drei Krankheiten ist gemein, dass persönliche Lebensumstände nicht nur als kausal für die Erkrankung verantwortlich gemacht werden, sondern dass diese in Verbindung mit dem Charakter des Erkrankten gesetzt werden. Es sind Pathologien, die in einer bestimmten Weise den Charakter und die Umstände des Betroffenen begreifen und gewissermaßen damit auch ein Narrativ anlegen, das die jeweilige Krankheit mit den Lebensumständen des Betroffenen in eine kausale Beziehung bringt:

»With the modern diseases (once TB, now cancer), the romantic idea that the disease expresses the character is invariably extended to assert that the character causes the disease — because it has not expressed itself. Passion moves inward, striking and blighting the deepest cellular recesses.«³⁸

Damit werden die von Sontag untersuchten Pathologien zu »Master Illnesses«³⁹, zu Krankheiten, die als Metaphern nicht nur eine individuelle, sondern eine gesellschaftliche und soziale Deutung implizieren. Die untersuchten Krankheiten sind damit nicht nur biologische Tatsachen, sondern stellen je bestimmte Kreuzungen

36 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 10.

37 Ibid. S. 13.

38 Sontag 1978a, S. 46.

39 Ibid., S. 72.

von Pathogenen, Habitus sowie Individualität des Betroffenen heraus und werden schließlich zu je bestimmten Zeichen eines weiteren – auch politischen – Zusammenhangs. Sontags Untersuchung ist damit nicht nur eine Kulturgeschichte der beschriebenen Krankheiten, also eines je kulturellen Verständnisses von pathologischen Konditionen, sondern beschreibt, wie pathologische Subjektivitätsformen in einem Zusammenspiel zwischen Körperlichkeit und kulturellem Kontext konstruiert und schließlich hyperbolisch genutzt werden. Damit werden diese Krankheiten nicht nur metaphorisch im Sinne ihrer Übertragungsleistung von Charakter und Krankheit, Physiologie und Psychologie, sondern nehmen auch einen je bestimmten Platz in der Kultur- und Geistesgeschichte ein, bilden eine bestimmte Repräsentationsgeschichte qua metaphorischem Gebrauch in der Kunst und insbesondere der Literatur.

Doch was Sontag für die Literatur- und Kunstgeschichte beschreibt, gilt vice versa auch für die Medizin: Die Beschreibung einer Krankheit – so auch des Krebses – lässt sich nicht von einem auch metaphorischen Gebrauch trennen. Ja, das – auch metaphorische – Sprechen, Schreiben und Erzählen über eine Krankheit steht, wie Mukherjee ausführt, notwendigerweise sogar vor seiner medizinischen Klassifizierung. Die Geschichte der Pathologien muss daher auch als Kultur- und Sprachgeschichte verstanden werden, da Krankheiten, mit bestimmten Bedeutungen und Ahnungen belegt, in bestimmte narrative Kontexte eingebettet und damit auch sinnhaft gedeutet werden. Während eine Metaphorisierung und die damit einhergehende Ästhetisierung von Pathologien Elemente der Realität der Krankheit als »Metaphernfalle«⁴⁰ notwendigerweise ausspart, gilt gleichzeitig, dass die Realität der Krankheiten selbst von seiner sprachlichen und implizit auch ästhetischen Sphäre durchdrungen ist. In der Übertragung zwischen Kunst und nicht-künstlerischem Raum dient die Metapher damit als Scharnier zur Generierung von Bedeutung. Diese Tatsache einer die Ästhetik wie die außerästhetische Realität gleichsam durchziehenden, beidseitig von Über- und Unterbestimmtheit geprägten metaphorischen Zone lenkt den Blick daher nicht auf je einen der beiden Bereiche, sondern verdeutlicht gerade die Bedeutung und Kraft zur Generierung von Sinn- und Deutungspotenzialen, die der Metapher zwischen Medizin und Rhetorik beziehungsweise Ästhetik innewohnt. Dies zwingt einerseits zur Genauigkeit im Hinblick auf das die Metapher bedingende Feld des (medizinischen) Wissens, aber auch der Wirkerwartung, die mit jedem Gebrauch einer Metapher einhergeht. Und dies bedeutet auch, dass die sowohl in der Medizin wie in der Ästhetik wirksamen beziehungsweise beide Bereiche verschränkenden Metaphern eine historische, also auch

40 Mirjam Schaub & Nicola Suthor: »Einleitung«, in: Mirjam Schaub et al. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. 2005, S. 9–22, S. 10.

wandelbare Bedeutung tragen.⁴¹ Das Denken über den medizinischen Diskurs wie auch die Nutzung medizinischer Metaphern in und für die Künste ist daher von einem je zeitgebundenen Horizont abhängig, über die die Metaphern ihre je spezifische Bedeutung erhalten.⁴²

Die drei bei Sontag beschriebenen Krankheiten – TB, Krebs und HIV – eint der metaphorische Bezug, der zwischen Pathologie und dem Charakter des Betroffenen gesetzt wird. Dennoch sind es verschiedene Zugänge und metaphorologische Deutungen, die die Krankheiten voneinander unterscheiden. So wird in Sontags Typologie die Tuberkulose als geistige Krankheit begriffen, als Krankheit, die den Körper aufzehrt, ihn dematerialisiert und damit in die Nähe einer seelischen Hypostasierung bewegt.⁴³ In der Tuberkulose, der Schwindsucht, schwindet der Körper – er dematerialisiert sich, wird weniger. Krebs hingegen zeichnet sich durch eine Zunahme an Körperlichkeit aus: Die weithin sichtbaren Tumore werden als Geschwülste wahrgenommen; die harte Oberfläche und die sternförmige Ausbreitung der Tumore des Brustkrebses ähneln dem tierischen Namensgeber; schließlich werden Krebstumore auch als eigenständige Körperorgane innerhalb des Körpers wahrgenommen, »Pathologie des Übermaßes.«⁴⁴ Krebs ist eine Krankheit, die sich in spezifischer Weise als Konflikt mit der (körpereigenen) Materie expliziert. In diesem materiellen Bezug – so Sontag – liege der kulturgeschichtliche Unterschied zur Tuberkulose: Während jene durchaus in ästhetisierter Form als Topos der Literatur, der Kunst und der Poesie erhalten kann, dient der Krebs nur in abwertender Form. Denn, so Sontag: »Cancer is a rare and still scandalous subject for poetry; and it seems unimaginable to aestheticize the disease.«⁴⁵ In Sontags kulturgeschichtlicher Typologie fungiert Krebs also nicht nur als Krankheit des Körpers, sondern ist als körperhafte Krankheit aufgrund ihrer Materialität aus der sublimen Kultur- als

41 So vermutet Sontag: »As the language of treatment evolves from military metaphors of aggressive warfare to metaphors featuring the body's ›natural defenses‹ (what is called the ›immunodefensive system‹ can also – to break entirely with the military metaphor – be called the body's ›immune competence‹), cancer will be partly de-mythicized; and it may then be possible to compare something to a cancer without implying either a fatalistic diagnosis or a rousing call to fight by any means whatever a lethal, insidious enemy. Then perhaps it will be morally permissible, as it is not now, to use cancer as a metaphor.« Sontag 1978a, S. 87.

42 Dies ist im besonderen Maße für den Krebs entscheidend, da seine spezifische *Materialität* in bedeutender Weise nicht für seine Resistenz gegenüber einer Eingliederung in die Sphäre von Kultur und insbesondere Literatur verantwortlich war, sondern auch als resistent gegenüber der Historizität, der Wandelbarkeit, aber auch einer Performativität selbst verstanden wurde. Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

43 »TB is a disease of time; it speeds up life, highlights it, spiritualizes it.« Sontag 1978a, S. 14.

44 Mukherjee 2012, S. 66.

45 Sontag 1978a, S. 20.

Geistesgeschichte verbannt beziehungsweise stellt – vice versa – gerade in ihrer Materialität einen Platz zur Beschreibung des Obszönen als politisches Skandalon.⁴⁶ Als der zur Krankheit gewordene Konflikt eines in Dualität behafteten Verhältnisses zwischen Leib und Seele erscheint Krebs als Manifestation einer feindseligen Latenz, die im (obszönen) Eigenen liegt. Paradoxerweise entzieht sich der Krebs einer künstlerischen Manifestation und seinem Umgang in Medien des metaphorischen Gebrauchs gerade aufgrund der Tatsache, dass er eine dergestalt distinkte metaphorische Konnotation als das körperlich, materiell (mutierte) Eigene erhielt. Das Ästhetische – so kann mit Sontag geschlossen werden – schließt Krebstumore nicht aufgrund ihrer pathologischen Wirkung aus, sondern aufgrund der metaphorischen und damit kulturellen, sozialen und politischen Bedeutung als Wucherung, als unaufhaltsame Vermehrung des im eigenen Körper liegenden Materiellen.⁴⁷

Doch die Überlegungen zur *Feralität* des Krebses erfordern es, dieses Verhältnis zu überdenken. Denn in dem Moment, wo der Krebs als Krankheit nicht mehr als das Andere, das Obszöne des Körperlichen im Körperlichen – als tabuisierte und damit monströs gewendete Form des Körpers – betrachtet werden kann, sondern als eine Form einer feralen, mehr-als-menschlichen, kulturell-natürlichen, technologisch-sozialen Körperlichkeit, verschiebt sich auch das Register seiner Darstellung: nicht mehr als Schock der Obszönität, die normative und körperliche Grenzen überschreitet und gleichzeitig in Frage stellt, sondern als (mitunter wesentlich obszönere) Vermittlung der Tatsache, dass diese Feralität fundamental in uns und mit uns ist, und zwar in einer Weise, die es nicht mehr erlaubt, eine klare Unterscheidung von Innen und Außen zu treffen, nicht einmal in unseren eigenen Körpern.

Daher beruht die Komplexität des Verständnisses dieses medialen wie *feralen Objekts* in Le Roys Performance nicht nur auf der Tatsache, dass der Krebs diesen Platz zwischen Mensch und Umwelt im Körperlichen annimmt. Die für die Rezeption entscheidende Schwierigkeit liegt auch darin begründet, dass Le Roy diese Tatsache auf die Ebene der Darstellung überträgt und sich damit weigert, den Krebs in einem offensichtlicheren Register der Kritik auszustellen: Der Krebs ist bei Le

46 Ibid., S. 74.

47 Sontags Untersuchungsgegenstand ist die Literatur, deren mediale Verfasstheit sich von den performativen Künsten und insbesondere von der einen Fokus auf Körperlichkeit und Materialität legenden Performance Art unterscheidet. Während jedoch Aids als Motiv der – auch queeren – Geschichte der Performance Art sowie des zeitgenössischen Tanzes eine bedeutende Rolle spielt und die Theatergeschichte voller Beispiele von psychischen Erkrankungen ist, ist Krebs weiterhin nur marginales Thema der performativen Künste. Eine Ausnahme stellt sicherlich das monumental-biografische Werk *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* von Christoph Schlingensiefel, uraufgeführt am 21.09.2008 im Rahmen der Ruhrtriennale dar. Vgl. auch David Gere: *How to Make Dances in an Epidemic. Tracking Choreography in the Age of AIDS*. Madison: University of Wisconsin Press 2004.

Roy nicht monströs noch obszön: weder in einer direkten Zurschaustellung einer entstellten Körperlichkeit noch etwa in der Beschreibung der mit der Krankheit unweigerlich in Zusammenhang stehenden subjektiven, körperlichen, sozialen, familiären Lebenserfahrungen. Der Krebs erscheint hier stattdessen als Schaubild, als rot bzw. schwarz eingefärbte Punkte, als Zahlen und Buchstabenfolgen, die in Le Roys Sprechen immer auch eine szientistische Komik und Abstraktion tangieren. Der Krebs steht als szenisches Ereignis nahe am bloßen Gag und berührt die Grenze der Virtualität. Doch eben nur fast: Denn obgleich das Schmunzeln und Kichern des Publikums ob der wissenschaftlichen Ausführungen von Le Roy kalkuliert sind, reduziert er jene Tatsachen nicht allein auf Komik: Der durch Le Roys Performance vermittelte Ernst, die Tatsache schließlich, dass ebenjene Fakten nicht nur bloße Wissenschaft, sondern Teil seiner Biografie darstellen, hält diese Tatsache in der Schwebelage; die Informationen über die Krebszellen sind – obgleich in den Rezensionen und Analysen eben häufig in den Hintergrund gestellt – ebenso entscheidende Tatsachen und Fakten wie Le Roys Lebensweg in der Wissenschaft und in den Künsten, die kapitalistischen Regularien unterliegende Festivalkultur oder aber die auf Publikationszahl schielende Laborleitung. Sie sind Anlass, Ereignis und Objekt, das ebenjenes Netz von Geschichten, Erfahrungen, Normen, Ökonomien und Wissenskulturen auf der Bühne in Gang bringt.

Abb. 6: *Le Roy: Product of Circumstances* © Kleinbach



Deutet sich so bei Le Roy ein veränderter Gebrauch des metaphorischen Wertes des Krebses an, so kann damit auch die Veränderung eines metaphorischen Zugriffs auf *Product of Circumstances* beschrieben werden. So wurde das Stück in seiner Uraufführung im Rahmen der Wiener Festwochen 1998 unter dem Motto *Body Currency* programmiert.⁴⁸ Der Titel der Festivaledition verweist nicht nur auf die Verbindung zwischen Körper und/als Ökonomie, sondern impliziert auch eine methodologische Verschränkung zwischen dem Körper und einem den Körper bestimmenden System, einem Dispositiv wie dem der Ökonomie, das einen Körper in je bestimmter Weise formt, verändert und schließlich vor dem Hintergrund einer Theorie der Subjektgenese als Rest befragt oder in Aussicht stellt. *Body Currency* verweist darin aber auch auf eine positive/negative Wechselwirkung zwischen Körper und (s)einem Außen – auf die produktive/destruktive Möglichkeit der Kontamination, die zwischen diesen beiden – in ihrer Anlage durchaus dichotom zu verstehenden – Sphären liegt.⁴⁹ Die dieser Analyse zugrunde liegende Videoaufzeichnung wiederum beruht auf einer Aufführung von *Product of Circumstances* vom 08.04.2016 im Rahmen der Konferenz *Bots, Bodies, Beasts – The art of being Humble* an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Das Programm der Konferenz liest sich folgendermaßen:

»This year's conference is about bots, bodies and beasts. It focuses on the notion of the posthuman and the blurring of the traditional distinctions between the human and its others – be these bots or beasts. How can a notion of the posthuman be a tool for understanding the present? How can it help us make sense of our flexible and multiple identities? Can it redefine humanity's place in the technological and biological continuums we are part of? [...] It is explicitly not about the

48 Kuratiert von Hortensia Völkers unter Zusammenarbeit mit Mårten Spångberg, Christophe Wavalet und Silvia Eiblmaier in der Spielstätte *Sophiensäle/Blauer Salon* am 06./07.06.1998.

49 In dieser Weise liest auch Petra Sabisch Le Roys *Product of Circumstances* als Prozess der Kontamination. So schreibt sie bildlich: »Ich bin kontaminiert. Der Moment: eine schlichte Berührung ohne Vorwarnung. Ein *Product of Circumstances*. Die Berührung, von der ich sprechen möchte ist gewissermaßen unfaßbar und doch materiell wie ein Händedruck, ein *bisous*. Sie affiziert den Körper irreversibel, zieht ihn in seinen Bann und führt ihn auf Umwege, auf *déviations*, welchen keinem Warenverkehr, keiner Tauschlogik entsprechen und sich jeder ökonomischen Topographie verweigern. Sie ist eine materielle Bewegung, die zwischen dem Innen und Außen des Körpers nicht mehr zu unterscheiden weiß, die ihn durchdringt, desorganisiert und mit anderen Körpern unwiderstehliche Beziehungen eingehen läßt.« Sabisch 2002, S. 322. In dieser Linie lesen sich auch theater- beziehungsweise kulturwissenschaftliche Begriffe der Ansteckung oder auch Kontamination. Obgleich auch diese Bilder in eine Wirkästhetik des Liminalen – eines Zwischenraums zwischen Innen und Außen, aber auch zwischen verschiedenen sozialen, kulturellen und politischen Zuständen – beschreiben, so gilt doch für ihre Wirklogik, dass es sich hierbei um einen unmittelbar auf den Körper wirkenden Mechanismus *von außen* handelt. Siehe zum theatertheoretischen Begriff der Ansteckung u.a. Mirjam Schaub et al. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005.

production of suprahuman beings, but about being humble within the current entanglements of (digital) culture and nature.«⁵⁰

Körperlichkeit, Materie und Subjektivität sind, so legt der Ankündigungstext nahe, nicht in einer Dualität zwischen einem Innen und Außen, einer Sphäre des Körperlichen und einer diesen Körper umfassenden, auf diesen Körper wirkenden Sphäre eines wirtschaftlichen oder auch viralen Dispositivs zu begreifen; sie sind in sich multipel und von einer Vielzahl von Körperformen und -mutationen bevölkert. *Product of Circumstances* ist nicht nur Beispiel einer wissenschafts- und tanzhistorischen Offenheit gegenüber Systemen und ihren Einflüssen. Am Beispiel des Krebses zeichnet sich auch eine Figur ab, die ein besonderes metaphorisches Verständnis einer anderen Form von Körperlichkeit bedeutet: weniger als Mutation, auf die mit Abwehr reagiert wird, die als Obszönität ausgestellt oder aber tabuisiert wird, denn als Form einer den Verflechtungen von Umwelt und Kulturen ausgesetzten Körperlichkeit, ihrer Anteilnahme und – auch wissenschaftlichen – Sorge.

Prozessualität und Hinwendung

Leroy führt nicht nur eine (De-)Konstruktion wissenschaftlicher Objektivität sowie einer idealiter verstandenen Kunst durch, sondern etabliert und performt gleichzeitig auch auf der Bühne das Mehr-als-Menschliche selbst als eine an die Bedingungen medialer (Re-)Präsentation und Iteration gebundene Form von Materialisierung. Die methodologischen Konsequenzen sind wichtig für die Frage, in welcher Weise Performance, Tanz und Theater auf einen Bereich der (Natur-)Wissenschaften zugreifen und wie sich folglich mehr-als-menschliche Objekte – in diesem Fall der Krebs – durch die performativen Künste konstituieren und konstruieren lassen. Denn wenn nicht nur Objektivität im wissenschaftlichen Labor, sondern natürlich auch Tanz und Ästhetik immer an die Rahmenbedingungen ihrer Entstehung gebunden bleiben, so muss das natürlich auch für die Darstellung ebenjener Beziehungen gelten, die einen nur menschlich definierten Raum überschreiten.

Erst die Beschreibung der Wissenschaften hin zu einer situierten, einer netz- und prozessorientierten Institution ermöglicht es, den Dingen, die hier sichtbar und wahrnehmbar gemacht werden, eine *andere* Art der Aufmerksamkeit zukommen zu lassen: So wird das Objekt der Wissenschaften, der Krebs, eben nicht nur referentiell wahrnehmbar gemacht, sondern zuallererst durch bestimmte wissenschaftliche Mechanismen im Labor respektive künstlerische Mechanismen auf der

50 De Brakke Grond: *Bots, Bodies and Beasts*. [https://botsbodiesbeasts.rietveldacademie.nl/\[02.02.2021\]](https://botsbodiesbeasts.rietveldacademie.nl/[02.02.2021]).

Bühne als *bedeutendes* Element performativ hergestellt. Zudem lenkt die Vorführung dessen, wie Krebs als wissenschaftlicher Gegenstand hier nicht nur beschrieben und referentiell kontextualisiert wird, sondern durch ebenjene medialen Prozesse der Sichtbarmachung sowohl im Kontext der wissenschaftlichen Studien wie natürlich auch im Rahmen der Bühnenhandlung immer erst in bestimmter Weise hergestellt wird, die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der Akt der performativen wissenschaftlichen und künstlerischen Herstellung das Ergebnis miteinander verschränkter medialer Handlungs- und Wirkketten ist. Was somit für die Prozesse der Sichtbarmachung als wissenschaftliche Herstellung gilt, lässt sich durch die Darstellung des *feralen Objekts* Krebs extrapolieren: Die Tatsache, dass Le Roys Performance den Krebs nicht nur als wissenschaftliches Objekt, sondern eben als *Product of Circumstances* konturiert, kennzeichnet das Verhältnis und eine doppelte Invertierung des (Mehr-als-)Menschlichen: Einerseits erscheint der Krebs als das fremde Objekt im Körper des Menschen. In seiner Materialität zeigt sich die Krankheit nicht nur als *pathologischer Zustand* der Erkrankten, sondern als Genese und prozessuale Ausweitung eines Fremdkörpers durch den schädlichen Effekt von Umwelteinflüssen, Radioaktivität und die zunehmende Industrialisierung bereitgestellter Schadstoffe in den menschlichen Zellen. Andererseits zeigt sich der Krebs sowohl begünstigt und beeinflusst durch die eigenen Körper- und Zellreaktionen, wächst also eben nicht *als Fremdes* im Eigenen, sondern stellt eine *fremde Art* des Eigenen dar und ist als Zivilisationskrankheit Effekt eines Außen, das immer schon durch den Menschen geprägt und beeinflusst war. Der Krebs wird zum Eigenen, das durch das Außen in das Innen des Körpers zurückwirkt. Das *ferale Objekt* Krebs ist damit im Kontext einer prozessual und situativ gedachten Wissenschaft ein Scharnier, ein Ort einer Vermittlung und Verdichtung. Von außen nach innen und von innen nach außen kennzeichnet der Krebs dabei nicht nur eine sich durchdringende Topologie, sondern auch ein Kräfteverhältnis als Wirkvektoren, die das *Product of Circumstances* kreieren. Für Le Roy wird die Bühne damit nicht nur der Ort, um die spezifische ferale Medialität des Krebses darzustellen. Es ist – gerade für eine Beschreibung der Verflechtungen von Mensch und dem Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen im Rahmen der performativen Künste – eine bezeichnende Leistung und methodologische Notwendigkeit, die situativ gebundenen und prozessualen Wirkbezüge im Feld des Tanzes zum Ausdruck zu bringen und darzustellen, in welcher Weise sich individuelle Ästhetiken nicht trotz, sondern durch das Netz der finanziellen, kulturellen, ökologischen Ansprüche, Bedürfnisse und auch Restriktionen entwickeln. Und ebenso wie der Krebs sich als ferales Objekt *zwischen* Innen und Außen zeigt, so zeigt sich auch Le Roy hier als Objekt/Subjekt *zwischen* und *durch* die verschiedenen an ihn und durch ihn wirkenden Dispositive, Restriktionen und Ansprüche.

Doch mit einer bloßen Parallelisierung der Sphären von Wissenschaft und Tanz durch eine beidseitige Dekonstruktion und situative Öffnung ist noch nicht hin-

reichend erklärt, was mit *Product of Circumstances* auf dem Spiel steht und was sich insbesondere als genuines Problem in der Transversalität der beiden Sphären zueinander manifestiert: Denn sowohl der Tanz wie auch die Wissenschaft sind von der Notwendigkeit getroffen, eine *Prozessualität* der Produktion unweigerlich in die Präsentation eines Produkts umzuwandeln und damit notwendigerweise die Dimension einer netz- und praxisorientierten, auch mehr-als-menschlichen Performativität zugunsten einer Darstellung ihrer Effekte zu verkürzen. Gerade hier setzt *Product of Circumstances* an. Indem eine netzgebundene Prozessualität die auch unbeachteten Formen mehr-als-menschlicher Performativität fokussiert, macht sie das Problem der Darstellungs(un)möglichkeiten des Mehr-als-Menschlichen virulent. Offenbar wird die Unmöglichkeit einer tatsächlich objektiven – im Sinne einer epistemisch eindeutigen – Repräsentation des (natur)wissenschaftlichen, mehr-als-menschlichen Objekts, seiner Wirkkraft beziehungsweise seiner Wechselwirkungen. Diese nämlich bleiben an bestimmte mediale Bedingungen sowie auch institutionelle Interessen und Konflikte gebunden und verweisen damit immer auch auf seine Umstände, ebenjene *Circumstances*. Doch anstatt diese epistemische Crux der Repräsentation, die aufgrund des Versprechens einer vermeintlichen Objektivität eines äußeren Objekts das mehr-als-menschliche Objekt umso deutlicher betrifft als das menschliche, als einfach fehlerhaft und subjektivistisch anzuzeigen, verweist Le Roys Performance gerade auf den Eigensinn dieser stets imperfekten, stets gebundenen und damit vielleicht auch stets misslungenen Formen der Wiedergabe: nicht im Anzeigen eines Abstands und einer kritischen Differenz zur erwarteten Norm, sondern in der Akzeptanz der vielen Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlichen Institutionen, Pathogenen und Marktmechanismen.

Product of Circumstances kann somit entgegen einer repräsentationskritischen Haltung als eine Form des Engagements gelesen werden, als Manifestation eines *Trotzdem* – eines Festhaltens an den Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Repräsentation gerade im Verständnis von Objektivität, die ihre mediale, materielle, institutionelle und kulturelle Gebundenheit beibehält und damit im gewissen Sinne auch offenhält. Dieses *Trotzdem* ist bei Le Roy nicht nur Kommentar einer epistemischen Haltung, sondern ebenso biografischer, vor allem aber ästhetischer Anspruch: Die Differenzen zwischen tänzerischem Körperideal und Ausführung, zwischen Score und Enactment, zwischen den formierenden Dispositiven und den performten Abweichungen verweisen eben nicht nur auf den innewohnenden Ab- und auch Widerstand zwischen dem individuellen Körper und einer diesen Körper strukturierenden Norm. Sie zeigen auch eine Art des Tuns an, die sich stetig, *trotz(ig)* und insistent durch und anhand dieser Normen bewegt und handelt. Als ein Aushalten von, eine Darstellung trotzdem, eine Vorführung obgleich. Eine Ästhetik, deren Einsatz sich weder auf die *Darstellung* eines Perfekten noch des Imperfekten – also nicht auf ein bestimmtes Abbild –, sondern eben auf die

iterative Prozessualität der Darstellung selbst besinnt; im Wissen darum, dass keine Repräsentation eine Norm tatsächlich ausfüllen, dieser Norm genügen wird und dass die Tatsache des *Repräsentierens*, des Herstellens und des wiederholten Darstellens dennoch notwendig bleibt.

Während *Product of Circumstances* so auf die Verbindungen und epistemischen Übersetzungsprozesse zwischen Mensch, dem Mehr-als-Menschlichen, Materie und Medialität in den Wissenschaften respektive dem Tanz verweist, zeigt sich gerade das Zusammenstellen und wiederholte Querlesen von Wissenschaft und Tanz außerdem auch als ein Plädoyer für ihr insistentes Zusammendenken, für eine Neugier des Tanzes für Prozesse der Wissenschaft und ihre Dinge als Form einer Erweiterung von (Bühnen-)Realität: ein Insistieren auf dem Prozess des Über-Setzens aus der Wissenschaft in den Tanz, auf dem Festhalten und dem wiederholten Prozess des Nahebringens, des Referierens, des Sichtbar- und Wirklichwerdens der wissenschaftlichen, der mehr-als-menschlichen Dinge; und das trotz der Tatsache, dass die Sprache der (Natur-)Wissenschaft und ihrer Dinge gerade im kulturellen Raum des Theaters mitunter als bloßes Rauschen, als scheinbar falsch codierte Botschaft erfahrbar wird. *Product of Circumstances* ist damit nicht nur eindringliches Beispiel für die Rezeption und die Durchdringung von Wissenschaft und Tanz, sondern bereitet auch einen methodologischen und ästhetischen Boden für die Entwicklungen zwischen Performance, Theater und Tanz sowie Wissenschaft, wie sie im Zuge der Rezeption des Anthropozäns mehr als eine Dekade später akut werden sollten: Wie kann zwischen Diskursen der Wissenschaft und des Theaters vermittelt werden? In welcher Weise können Prozesse der (Natur-)Wissenschaften wie auch naturwissenschaftliche Prozesse auf der Bühne passend repräsentiert werden? In welcher Weise kann das Mehr-als-Menschliche hier einen Platz finden?

Product of Circumstances zeigt, dass die Antworten auf solche Fragen untrennbar mit der Zirkularität und der Iteration in den fortwährenden Prozess der medialen Übersetzung zu finden sind. Mit der Lokalisierung der Darstellung des Prozesses der wissenschaftlichen Abbildung sowohl in den Raum seiner eigenen Biografie wie auch in den Innenraum des Körperlichen qua feralem Objekt *Krebs* bestimmt Le Roy zudem den Körper als einen Nahbereich, als ›Zoom-in‹ für funktional analoge Prozesse, die wesentlich größer und weitreichender sind, als es der Untersuchungsgegenstand selbst behauptet. Entscheidend werden hier Fragen von Größen und ihren Verhältnissen und davon, welche Wahrnehmungs- und Wissensordnungen mit welchen Skalen und Skalierungen verbunden sind.

Performative Skalierungen: Zwischen Episteme und Biopolitik

Einleitend: Unterschiede der Größe

Die Sprünge, Durchgänge und Verflechtungen zwischen dem Nächstbereich der Körperzelle, dem Begegnungsraum der Bühnensituation und einem durch das menschliche Handeln veränderten Erdsystem deuteten es an: Eine Situierung im/des Anthropozäns erfordert es zu bestimmen, wie Größen und Rahmen wahrgenommen und auch kreierte werden, wie Größen und Größenordnungen zueinander stehen und wie durch eine Veränderung der Größe oder aber der Größenordnung – der Skala – auch die betrachteten Gegenstände anders erscheinen oder sich sogar direkt verändern. Diesem Aspekt soll das folgende Kapitel gewidmet sein. Es soll den in den Theater- und Performancewissenschaften bisher wenig beachteten Aspekten von Skalen und Skalierungen gelten. Dies ist umso relevanter, da die Frage der Skalierung nicht nur in der Bestimmung des Anthropozäns – so in den Figuren um *Gaia* oder auch in der *geologischen* Wirkkraft der Spezies Mensch – von besonderer Bedeutung ist, sondern sich auch auf Fragen der ökologischen Entwicklungen sowie der politischen Verantwortlichkeiten und Handlungsmöglichkeiten des Anthropozäns bezieht: Ist das Handeln der Einzelnen so in bewussten oder unbewussten Entscheidungen zu Konsum- oder Reiseverhalten für den Klimawandel verantwortlich zu machen oder sind es die Nationalstaaten oder vielleicht die global agierenden Konzerne? Und auf welcher Ebene wiederum scheint eine Veränderung, ein Widerstand notwendig oder machbar? Schließlich: Auf welche Weise können das Anthropozän und die erdsystemischen Prozesse abstrahiert, dargestellt, besprochen werden?

Skalierungen möchte ich im Folgenden sowohl als epistemische Wahrnehmungstechniken wie auch als biopolitische Regierungstechniken verstehen, die nicht nur die Arten verändern, wie wir auf die Welt und ihre Umwelten schauen, sondern die auch ein mächtiges Werkzeug darstellen, diese (Um-)Welten zu verändern. Ich möchte argumentieren, dass diese Techniken der skalaren Wahrnehmung und Veränderung immer auch performative Ausschlüsse herstellen, derer sich die performativen Künste annehmen, diese aus- und darstellen und damit als ihren besonde-

ren ästhetischen Einsatz hervorheben. Dies soll folgendermaßen geschehen: Im ersten Teil möchte ich einleitend die epistemische Funktion von Skalierungen unter dem Aspekt der Herstellung von (Un-)Sichtbarkeiten diskutieren, auf die im Theater wirksamen Mechanismen von Skalierungen in der ästhetischen Darstellung hinweisen und anhand der Performance beziehungsweise Live-Art als Beispiel einer Skalierung im *Maßstab 1:1* problematisieren. Anschließend möchte ich anhand von Dries Verhoevens performativer Installation *Homo Desperatus* sowohl die epistemische wie auch biopolitische Potenz der Skalierung im Kontext einer performativen Ästhetik im Anthropozän beschreiben. Zum Abschluss möchte ich die besonderen Möglichkeiten eines performativen Widerstandes der Künste diskutieren und auf die besondere Stellung und Rolle der performativen Künste im Anthropozän verweisen, zwischen Wahrnehmungs- und Regierungstechniken der Skalierung zu vermitteln.

Skalierungen I: Produktion von (Un-)Sichtbarkeit

Was Skalierungen können

Skalierungen sind Veränderungen von Dingen, Kontexten, Ereignissen oder Prozessen entlang einer Skala. Skalierungen können Dinge sichtbar machen. Sie sind epistemische Techniken, die uns erlauben, Dinge anders zu sehen: näher, weiter, größer, kleiner. Skalierungen machen Dinge deutlich, die zuvor nicht oder nur undeutlich sichtbar waren. So führen sie uns an Details heran, die nicht oder nicht deutlich wahrnehmbar, ja bisweilen nicht bewusst waren. Sie erlauben uns damit, auch andere und neue Zusammenhänge zu sehen. Kurz: Sie erhöhen die Sichtbarkeit durch eine Erhöhung der relativen Auflösung und damit auch der Komplexität des Gegenstandes. Skalierungen können andererseits auch helfen, größere Kontexte wahrzunehmen: Sie erlauben eine Entfernung vom Gegenstand und damit eine bessere Übersichtsdarstellung – räumliche und zeitliche Zusammenhänge können auf diese Weise anders zur Ansicht kommen. Skalierungen verändern Sichtbarkeit oder, allgemeiner, die Wahrnehmbarkeit von Dingen, Ereignissen und Zusammenhängen. Während sie so bestimmte Dinge skalierend in den Fokus rücken, werden damit gleichzeitig andere Dinge und Eigenschaften ausgeblendet: Eine Erhöhung der Nähe zum Gegenstand erschwert es, den Überblick zu bewahren. In einer Übersichtsdarstellung wiederum verschwindet das womöglich auch konstitutive Detail. Skalierungen machen sichtbar und können gleichzeitig unsichtbar machen.

Während so Skalierungen epistemische Techniken bezeichnen, Weisen der (Un-)Sichtbarmachung, Arten, wie auf Dinge, Kontexte und Ereignisse geblickt werden kann, so bezeichnen Skalierungen gleichzeitig auch den Prozess der skalaren Transformation von Dingen, Kontexten und Ereignissen: Ein Projekt oder ein Unternehmen wird skaliert und kann somit einen größeren Raum einnehmen,

eine größere Wirkung entfalten, ohne dabei seine grundlegende Geschäftsstruktur zu verändern. Ein Produkt wird skaliert und kann unter Beibehaltung der Proportionalität von Produktionskosten auf andere, globale Märkte ausgeweitet werden. Ist ein Businessmodell, ein Produkt oder ein Unternehmen skalierbar, zeigt es sich nicht nur als adaptiv für andere Kontexte. Es zeigt, dass bestimmte Größen – beispielsweise die Anzahl der produzierten Güter, die Dienstleistungen, die ein Unternehmen erbringt – von anderen Größen, etwa den Produktionskosten, entkoppelt werden können, dass eine exponentielle Expansion möglich ist. Schließlich können Skalierungen nicht nur als Weisen einer Sichtbarmachung und Transformation von Dingen, sondern auch gleichzeitig als das Produkt dieser Transformation begriffen werden und liegen damit zwischen wahrnehmen und verändern: (Architektonische) Modelle, aber auch Landkarten, Zeichnungen, Skizzen etc. sind als besondere Formen der Skalierung zu begreifen, die sowohl eine veränderte Sichtbarkeit auf die Dinge, die sie bezeichnen, ermöglichen wie auch gleichzeitig jeweils eigenständige Artefakte der skalierten Wahrnehmung sind.¹ Skalierungen unterscheiden sich in ihrer jeweiligen Identität von dem Gegenstand, den sie skaliert darstellen. Darin sind sie Theorien der Referentialität eigen; sie konstatieren eine genuine Differenz zum skalierten Objekt, die eine Verwechslung mit diesem Kontext unterbindet. Gleichzeitig zeitigen sie auch bestimmte Eigenschaften der skalierten Sache, die im Rahmen der Skalierung unverändert bleibt. So kann Modellen und Skalierungen eine bestimmte Art von Intentionalität zugesprochen werden, die in einer komplexen Handlungsfolge verstanden werden

1 Damit stehen Modelle als besondere Produkte der Skalierung nicht nur zwischen Wahrnehmung und Handlung, sondern bezeichnen auch eine bestimmte Zeichenbeziehung zwischen dem Modell als Signifikant und dem Modellierten als Signifikat. So sind beispielsweise Karten nicht identisch mit der Realität, die sie abbilden. Verstehen wir jedoch Karten als skalierte Übersetzungen von bestimmten Raumverhältnissen, so impliziert der Begriff, dass jene Verhältnisse in diesen Karten nicht bloß zeichenhaft wiedergegeben wurden, sondern dass ebenjene Verhältnisse der Distanz, der Nähe, der Topografie etc. – in veränderter Form – in der Karte selbst (nämlich als Abbildung eines Verhältnisses, einer Topologie) enthalten sind. Karten wiederholen die Realität nicht und bilden sie nicht ab; in Karten wurde stattdessen Realität skaliert, das heißt transformiert. Damit können Karten, wie Bruno Latour beschreibt, als Markierungen einer Korrespondenz beschrieben werden, die auf einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz beruht. So beschreibt Bruno Latour anhand eines Ausflugs in den Alpen: »So it is possible to establish an itinerary (I am not forgetting that this has required three centuries of geographers, explorations, typographical inventions, local development of tourism, and assorted equipment) thanks to which one can maximize both the total dissimilarity – nothing looks less like Mont Aiguille than the map of Mont Aiguille – and the total resemblance – the angle that I am targeting with my compass is indeed the same as the one printed on the map.« Latour 2013, S. 76.

muss und dabei nicht nur als »Muster und Ermutigung«, sondern mitunter auch als Idealvorstellung von Wirklichkeit gelten kann.²

Eine hochskalierte Computergrafik, ein hochskaliertes Unternehmen, ein skaliertes Modell: Skalierungen verändern Sichtbarkeiten auf Dinge, können Transformationen an den Dingen selbst sein und stellen gleichzeitig intermediale Formen – Modelle, Artefakte – dar, die Wirklichkeit intentional transformiert darstellen. In allen drei Fällen geschehen Skalierungen, indem sie relativ verändern, Dinge in andere Bezüge setzen. Skalierungen sind damit Veränderungen *zweiten Grades*. »Skalieren« bedeutet nicht, etwas einfach kleiner oder größer zu machen; es heißt die Größenrelationen *zwischen* zwei Positionen – zumeist zwischen Objekt und Betrachter, aber auch zwischen zwei Objekten zueinander – zu verändern: »Size, as an attribute of an object, is bound up with its difference in nature from other objects, whereas a measurement of scale focuses upon a difference in degree between at least two similar objects«³, erklärt Rachel Wells.

Die Vergrößerung eines Objekts gegenüber seinem Kontext führt – obgleich sich fundamental andere Dinge verändern – zur selben Skalierung wie eine Verkleinerung des Kontexts gegenüber dem Objekt. Nicht absolute, sondern relative Werte sind für Skalierungen entscheidend. Skalierungen sind damit an einen äußeren epistemischen Rahmen gebunden, der erst diese Relation stabilisiert und somit eine Skalierung erlaubt, einen äußeren Referenzrahmen, eine Skala, entlang welcher die Veränderung dieses Größenverhältnisses erst möglich wird und die den bei der Skalierung im Verhältnis zueinander stehenden Elementen gemein ist. Diese Skala ist eine Größe, die von der Skalierung nicht betroffen wird, sondern außerhalb des Aktes der Skalierung steht. Als eine solche, dem Akt der Skalierung äußere, verweist sie nicht nur auf den Akt der Skalierung sowie auf sich selbst, sondern impliziert ein ganzes Ordnungsgefüge, das die Wertigkeit der Skalen selbst erst bestimmt hat. Dies kann der (geo)metrische Raum sein, die Zeit im Internationalen Einheitensystem, das System der (natürlichen) Zahlen, schließlich Ordnungen, die auch Ausgang nehmen von der phänomenologischen, leiblichen Präsenz des Menschen und den hier zugrundeliegenden Größenrelationen.

2 Horst Bredekamp: »Modelle der Kunst und der Evolution«, in: Präsident der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Modelle des Denkens*. Berlin: 2005, S. 13–17, S. 13f.

3 Rachel Wells: *Scale in Contemporary Sculpture. Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. Farnham & Burlington: Ashgate 2013, S. 6.

Theater und Performance: *Live-Art*

Obleich die Frage nach Skalierungen in der theaterwissenschaftlichen Betrachtung so gut wie nicht existent ist, scheint dieser Aspekt dem Theater fundamental eingeschrieben, ja erfuhr womöglich gerade deswegen bisher keine Beachtung, weil auch hier gilt, was Carlos Spoerhase über die Geisteswissenschaften in toto schreibt:

»Skalierung ist ein Schlüsselproblem der Geisteswissenschaften, die sich mit den Künsten befassen. Weshalb ist man ihm bislang ausgewichen? Vielleicht ist es gerade der Offensichtlichkeit dieses Problems geschuldet, dass es an einer systematischen Behandlung von Skalierungsfragen im Bereich der Ästhetik fehlt.«⁴

Wird Skalierung unter den Aspekten des (Un-)Sichtbarmachens, der Modellierung sowie der Transformation von Wirklichkeit in Bezug auf eine als Ordnungssystem zu verstehende Skala beschrieben, so lassen sich die für das Theater relevanten Fragen folgendermaßen umformulieren: In welcher Weise kann Theater Wirklichkeit(en) durch Skalierung *anders* darstellen? Welche Aspekte werden durch Skalierung hervorgehoben, sichtbar gemacht? Welche Aspekte wiederum werden durch die ästhetische Skalierung von Dingen, Ereignissen und Kontexten unsichtbar, welche werden zum Verschwinden gebracht? Welche Skala, welches zeit-räumliche Ordnungssystem ist den ästhetischen Skalierungen eigen? Werden womöglich mehrere Skalen angewandt und wenn ja, konfliktieren diese? Werden die Skalen selbst benannt, sichtbar gemacht oder handelt es sich um bloß implizite, um latente Ordnungen?

Prozesse der Skalierung sind relevant sowohl für Fragen der bühneninternen Darstellung und der ›techné‹ der Performer*innen, auf der Ebene der bühnenräumlichen Organisation und der darin impliziten Ordnungsverfahren, die beispielsweise in der Ausrichtung einer Zentralperspektive Fragen der Proportion und geometrischen Skalierung mit inhärenten Fragen der politischen Repräsentation verbinden.⁵ Schließlich betrifft dies auch die Fragen zwischen dem Bühnenraum und dem außerästhetischen Raum: So sind künstlerische Prozesse der Selektion, der Organisation und der anschließenden Darstellung von Realitäten im Bühnenraum nicht nur durch Fragen der Grenzziehung bestimmt,⁶ sondern implizieren

4 Carlos Spoerhase: »Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart«, in: Carlos Spoerhase et al. (Hg.): *Ästhetik der Skalierung*. Leipzig: Felix Meiner Verlag 2020, S. 5–16, S. 11.

5 So beispielsweise die dem theatralen Raum impliziten Sichtachsen als symbolische Machtgefüge. Vgl. Siegmund 2006, insbesondere S. 173–182.

6 Ich beziehe mich hierin auf Benjamin Wihstutz' Vorschlag, theatrale Ästhetiken unter den Aspekten einer topologischen Räumlichkeit sowie den damit verbundenen künstlerischen

auch eine Bestimmung hinsichtlich des skalaren Verhältnisses zwischen Darstellung und Dargestelltem, zwischen Bühne und außertheatralen Raum. Dabei zeigt sich eine explizit ästhetische Rolle des Theaters insbesondere dort, wo die Spannung zwischen verschiedenen Größenordnungen zur Disposition steht beziehungsweise damit spielerisch umgegangen wird: in der Vervielfältigung von Bühnenbilddelimitationen, in der Dehnung oder der Streckung von Zeit, in Szenen des chorischen Sprechens – wenn viele für eine*n sprechen –, in Szenen der Typisierung – wenn eine*r für viele spricht oder handelt –, in der choreografischen Vervielfachung des Gestischen oder auch in der seriellen Wiederholung von Ereignissen. Konstitutiv für dieses Verständnis von Skalierung ist das als Übertragungsleistung zwischen dem referentiellen Verhältnis von Skaliertem hin zur Skalierung. Insofern Theater über seinen mimetischen Bezug gedacht wird, betreffen diese Fragen nicht nur fundamentale Fragen der Rezeptionserfahrung theatraler Abbildungsverhältnisse, reflektieren offensichtliche Erfahrungen aus der theatralen Produktionspraxis, in der nicht selten nach einem Größer und Deutlicher der Darstellung gefragt wird, das Darzustellende also größer skaliert auf der Bühne gezeigt werden soll, sondern können in und durch diese Methoden der Vergrößerung bzw. Verdeutlichung durch Skalierung auch unter Aspekten eines politischen beziehungsweise pädagogischen Modells der Realität verstanden werden: Etwas wird auf der Bühne größer skaliert angezeigt und verweist damit auf eine bestimmte Intentionalität dieser Darstellung.

In einem Verständnis des Theaters spezifisch als *Performance* wird dieser Begriff von Skalierung zumindest fragwürdig. So fragt eine Theorie der Performativität nicht nach den Formen der Abbildung, sondern beschreibt ein Verhältnis der Selbstreferentialität sowie Selbstidentität von Bedeutetem und Bedeutendem, verweist also auf eine Situation, in der »Signifikat und Signifikant in sich zusammenfallen«⁷ und folglich auch zwischen der Skalierung und dem Skalierten beziehungsweise zwischen Modell und Modelliertem nicht mehr klar getrennt werden kann. Damit muss die Frage der Skalierung unter dem Aspekt der Performativität anders formuliert werden: Denn obgleich sich der Anspruch und die Zielsetzungen des – natürlich sehr vereinfacht dargestellten – mimetischen Realismus und der performativen Kunst unterscheiden, treffen sich beide in ihrer Zielsetzung, nämlich dem Anspruch, Realität(en) – in einem Fall durch Abbildung, im anderen über Wiederholung – auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Sie bezeugen mitunter eine Doppelung, die mit dem Begriff einer Skalierung im *Verhältnis 1:1* bezeichnet

Strategien der Grenzziehung und -verhandlung zu begreifen. Denn gerade eine topologische – also an räumlichen *Verhältnissen* orientierte – Lesart des theatralen Raums bietet eine große Nähe zu Fragen der Skalierung. Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich [u.a.]: Diaphanes 2012.

7 Fischer-Lichte 2004, S. 245.

werden kann, der Wiederholung einer Realität, die weder mit dieser gänzlich identisch wird noch von dieser klar getrennt werden kann. Während die performativen Künste häufig auch mit dem Begriff der *Live-Art* gefasst werden, so könnten sie – unter dem Aspekt der Skalierung – auch als *Live-Size* bezeichnet werden, als Formen der Abbildungen in Lebensgröße: einer Skalierung also, die nicht als Verkleinerung oder Vergrößerung, sondern prinzipiell als Verdoppelung verstanden werden kann.⁸

Im Maßstab 1:1

In der Literatur findet sich das Motiv einer Skalierung im *Verhältnis 1:1* unter anderem bei den Erzählungen *Sylvie and Bruno Concluded*⁹ und *Von der Strenge der Wissenschaft*¹⁰ von Lewis Carroll respektive von Jorge Borges: Carrolls fantastische

8 »Live-Art« konnotiert mit dem Begriff des Lebendigen somit nicht nur die Tatsache einer ko-präsentischen Präsentationsform – eben »live« –, sondern kann auch die Differenz von Original und Abbild gerade über den Begriff des Lebens meinen, die hier fragwürdig wird. Denn wenn dergestalt das Skalierte mit dem zu Skalierenden in derselben Größenrelation steht, erscheint es nicht nur problematisch, eine spezifische Differenz des Skalierten zu entdecken, sondern folglich überhaupt eine Differenz zwischen Skalierung und Skaliertem aufzustellen. Andererseits kann gefragt werden: Wird die Größendifferenz zwischen Skaliertem und Skalierung offensichtlich, kann dann überhaupt noch von einer Skalierung – einer quantitativen Differenz – gesprochen werden oder handelt es sich nicht um eine Differenz in der Art, also um ein komplett *anderes* Objekt? Dies entspricht der Frage, die Deleuze in Anschluss an Bergsons Gedanken zur Multiplizität stellt und in *Differenz und Wiederholung* ausführt. Die Tatsache einer für Bergson notwendigen räumlichen homogenen Matrix, die erst Unterschiede in Größe und Art zu denken erlaubt, führt, so Deleuze, zu zwei verschiedenen Arten der Multiplizität:

»One is represented by space (or rather, if all the nuances are taken into account, by the impure combination of homogeneous time): It is a multiplicity of exteriority, of simultaneity, of juxtaposition, of order, of quantitative differentiation, of *difference in degree*; it is a numerical multiplicity, *discontinuous and actual*. The other type of multiplicity appears in pure duration: It is an internal multiplicity of succession, of fusion, of organization, of heterogeneity, of qualitative discrimination, or of *difference in kind*; it is a *virtual and continuous* multiplicity that cannot be reduced to numbers.« Gilles Deleuze: *Bergsonism*. New York: Zone Books 1991, S. 38. Rachel Wells führt überzeugend aus, dass sich an diese Frage auch der Unterschied zwischen *Größe* und *Skalierung* (size & scale) prägnant zeigt. So sei gerade die Möglichkeit einer klaren *Größen*ordnung ein Anzeichen einer *Differenz der Art*, während sich Skalierungen gerade in der Deleuze'schen *Differenz des Grades*, der skalierten *Wiederholung* zeigen. Siehe Wells 2013, S. 6f.

9 Lewis Carroll: *Sylvie and Bruno concluded*. London & New York: Macmillan and Co. 1893, abgerufen unter: <https://archive.org/details/sylviebrunoconclooarriala/mode/2up> [17.02.2021].

10 Jorge Luis Borges: »Von der Strenge der Wissenschaften«, in: Jorge Luis Borges (Hg.): *Die Unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2013, S. 288–289.

Geschichte beschreibt das Treffen zwischen den Protagonist*innen der Erzählung, den beiden von einer langen Wanderung mit einer Taschenkarte kommenden Kindern Sylvie und Bruno und der Gestalt des Mein Herr, einer Person, die vom Mond kommt. Mein Herr ist begeistert von der technologischen Finesse der Erdenbewohner und berichtet, dass gerade das Kartografieren eine Fähigkeit ist, die die Mondbewohner zur Perfektion gebracht hätten; bis hin zu dem Punkt, dass eine Karte im Maßstab 1:1 angefertigt wird, die jedoch – aus sehr praktischen Gründen – niemals ausgebreitet wird: »It has never been spread out, yet«, said Mein Herr: »the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.«¹¹

Die Karte im *Maßstab 1:1* in Borges' fiktivem Reich wiederum ist das Meisterstück der Gilde der Geografen, deren Streben nach Exaktheit zu immer größeren – weil genaueren – Karten führt, bis sie eben das ganze Land einnimmt. Doch diese Karte bleibt historisch: Denn mit der Auflösung der Gilde der Geografen schwindet auch das Interesse an der Karte selbst, bis die Karte unter dem Einfluss von Wind und Sonne vergeht. Allein: »In den Wüsten des Westens haben sich bis heute zerstückelte Ruinen der Karte erhalten, von Tieren behaust und von Bettlern; im ganzen Land gibt es sonst keinen Überrest der geografischen Lehrwissenschaften.«¹²

Eine dritte, weitaus weniger bekannte Variante der Parabel von der Wiederholung der Welt in ihrer kartografischen Darstellung bietet die 1966 vom polnischen Philosophen Leszek Kołakowski verfasste Sammlung von Kurzgeschichten *13 Geschichten aus Lailonien*.¹³ In der vierten Geschichte lernen wir vom Kaufmann Pigu, der mit seiner Tochter Memi ein besonderes Hobby teilt: nämlich Löcher in Globen zu machen. Von einer Geschäftsreise heimgekehrt, erfährt Pigu, dass Memi einen Globus bestellt hat, und zwar einen in natürlicher Größe, sprich im Maßstab 1:1. Als dieser nun geliefert wird, wird Pigu bewusst, dass er diesen Globus nicht bezahlen kann. Er lässt ihn zurückschicken, doch als Memi mit Tränen und Frust reagiert, erlaubt er ihr einfach, die echte Erde zu durchlöchern. Nachdem die Erde so vollkommen durchlöchert wurde, erreichen Pigu Entschädigungsforderungen aus der ganzen Welt.

Was alle drei Erzählungen verbindet und mit dem Topos einer Karte im *Maßstab 1:1* offensichtlich wird, ist eine bestimmte Weise eines referentiellen Bezugs, der für Fragen der (kartografischen) Skalierung konstitutiv zu sein scheint: Mit der kartografischen Skalierung steht nicht etwa ein diskretes Bildelement zur Disposition, sondern ein Ausschnitt eines größeren Ganzen. Die Karte ist konstitutiv

11 Carroll 1893.

12 Borges 2013, S. 288.

13 Leszek Kołakowski: *13 bajek z królestwa Lailonii: dla dużych i małych oraz inne bajki*. Krakow: Wydawnictwo Znak 2015, S. 29–35.

ausschnitthaft. Karten verweisen auf die durch sie bezeichneten Flächen; gleichzeitig verweisen sie in besonderer Art auf das Jenseitige der Karte; ihre Ränder sind nicht die des Rahmens, der das Bildmotiv umschließt, sondern Säume, über die die bildlichen Referenzen hinaus verlängert werden können und dabei einen medialen Sprung durchführen. Die Karte impliziert die Darstellung der ganzen Welt. Dies gilt in besonderer Weise für die Karte im *Maßstab 1:1*. Denn verweist sie topologisch auf eine den kartografischen Ausschnitt immer übertreffende Ganzheit (von Welt), so wird die Frage der Welt als Totalität im Rahmen einer Theorie der Mimesis wiederholt. So steht die Karte im *Maßstab 1:1* paradigmatisch für die Idee der im *Trompe-l'œil* zur Perfektion gebrachten mimetischen Wiederholung von Realität. Die Karte bildet nicht nur ab, sondern – und darauf weist das Streben der Mondbewohner sowie der Geografen bei Carroll und Borges hin – zielt auf deren bildliche Übertreffung, auf den technischen Fortschritt. Nicht mehr steht der bildnerische Wettstreit zwischen zwei Malern wie im Fall des antiken Wettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios zur Disposition; die Frage der »*aemulatio*«, der wetteifernden Nachahmung, betrifft stattdessen die Wiederholung und Überbietung der Welt selbst. Damit wiederholt der Topos der Verdoppelung, was seit dem antiken Wettstreit in Theorien der Mimesis auf dem Spiel steht, nämlich die Infragestellung der mimetischen Kunst durch die Kunst der Mimesis selbst. So schreibt Johanna Zorn: »Wenn Mimesis den Vorgang der Nachahmung zu einer totalen Darstellung von Welt zuspitzt, wie es die Technik der Kartografie im Maßstab 1:1 leistet, dann fällt sie in sich zusammen.«¹⁴

Werden Abbild und Realität deckungsgleich, erübrigt sich die mimetische Repräsentation per se: Wozu sollte eine Karte als Abbild der Realität gut sein, wenn sie ebenjener Realität weder etwas hinzufüge oder wegnähme, also keinerlei semiotische oder auch ästhetische Differenz aufweise? Und gleichzeitig verweist die Verdoppelung der Welt in der Karte im *Maßstab 1:1* auf nichts Geringeres als die Brüchigkeit des Konstrukts der Realität selbst. Denn wenn die Karte einfach auf die Realität gelegt wird und somit als Realität genutzt werden kann, so stellt sich zu Recht die Frage, in welcher Weise denn überhaupt zwischen Realität und Karte unterschieden werden kann, ja, mit welcher Sicherheit überhaupt beurteilt werden kann, dass die Realität selbst nicht schon Karte, also kartografisches Abbild einer anderen Realität sei? Der Topos der Ununterscheidbarkeit von Dargestelltem und Darstellung in der kartografischen Wiederholung der Welt führt somit sowohl zu einer Thematisierung der Spezifität und Funktionalität der künstlerischen Darstellung, ihrer Notwendigkeit, ihrer Möglichkeit, eine spezifisch erhöhte, verdichtete Darstellung

14 Johanna Zorn: »Dasselbe noch einmal? Zur kartographischen Technik der künstlerischen Erzeugung von »Duplikaten der Welt«, in: Kathrin Dreckmann et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 159–168, S. 161.

der Realität zu präsentieren. Und gleichzeitig steht damit auch die diese Darstellung erst ermöglichende Realität in Frage. Betrifft Skalierung das epistemische Problem der (Un-)Sichtbarmachung, zeigt sich hier am Beispiel der Karte im *Maßstab 1:1*, dass dies nicht nur Fragen der Wahrnehmung – der Aisthesis und der Episteme – betrifft, sondern damit auch solche des ontologischen Grundes der durch die Skalierung implizit erfahrbar gemachten Ordnungen. Ist mit der kartografischen Skalierung eine Totalität der Welt implizit, so zeigt sich an der Skalierung im Maßstab 1:1, dass diese als für die Skalierung konstitutive Bezugsordnung hinfällig wird.

Worauf jedoch diese Parabeln implizit ebenso hinweisen – und das wird insbesondere bei Kolakowskis Erzählung deutlich –, ist die Tatsache, dass jedes dieser Beispiele die Geschichte der Karte im *Maßstab 1:1* nicht nur als Frage nach den (Un-)Möglichkeiten der Darstellung und Reproduktion von Welt und mitunter als Kritik an übergeordneten Ordnungsmustern begreift, sondern dass sich in jeder Geschichte ein bestimmtes ökologisches Verhältnis der Relation von Welt und Organismus abzeichnet. Quasi als Umschlag der bildkritischen Pointen der Erzählungen können diese jeweils auch als Kommentare einer Zugewandtheit, ja eines Engagements an der (Um-)Welt gelesen werden: Bei *Sylvie and Bruno Concluded* verunmöglicht die stoffliche Grundlage der Karte – quasi als materielles Fundament der Repräsentation¹⁵ – das Wachsen und Gedeihen der Pflanzen; bei Borges wiederum bieten – gleich einem Kommentar zur Ökonomie der Authentizität – allein die ruinenhaften Reste der Karte denjenigen ein Zuhause, die aus der Gesellschaft der Bürger*innen ausgeschlossen sind: Bettler*innen und Tieren; während alle anderen die Realität selbst vorziehen. Bei Kolakowski schließlich führt wiederum der Mangel eines Globusses in natürlicher Größe – eines Duplikats der Erde, eines *Planeten B*¹⁶ – die Tatsache einer Abwesenheit von Repräsentation gerade zur Zerstörung der eigenen, der wirklichen Erde. Eine solche Lesart des Topos der deckungsgleichen Karte verweist nicht nur auf die Verankerung jeder Form von Repräsentation in einer bestimmten materiellen und ökologischen Umwelt, sondern spezifischer auf die Tatsache, dass gerade jene materielle Situierung der Repräsentation durch die spezifische Form der Skalierung in besonderer Weise akzentuiert wird. Skalierungen sind nicht nur bestimmte Weisen relationaler epistemischer Sichtbarmachung. Sie sind

15 Analog ist im Kontext des Anthropozäns und der technischen Entwicklungen die Tatsache entscheidend, dass auch zeitgenössische Medien und Technologien – Computer, Smartphones etc. – ihrerseits auf eine materielle Basis angewiesen sind. Dies betrifft nicht nur die zur Herstellung von Computern notwendigen Mineralien wie z.B. Seltene Erden, sondern auch die materiellen Kosten des Digitalen selbst, die »materielle Basis von Bits und Bytes«, wie Steffen Lange und Tilman Santarius passend schreiben. Vgl. Steffen Lange & Tilman Santarius: *Smarte Grüne Welt? Digitalisierung zwischen Überwachung, Konsum und Nachhaltigkeit*. München: oekom Verlag 2018, v.a. S. 24–33.

16 Siehe Mike Berners-Lee: *There is no Planet B. A Handbook for the Make or Break Years*. Cambridge & New York: Cambridge University Press 2021.

gleichzeitig auch Techniken, die in konkreten Umwelten verankert sind und diese potenziell verändern.

Dies wird im Anthropozän akut: Das Anthropozän konfrontiert uns genuin mit Sachverhalten, die eine bestimmte Schwelle der Größe, der Dauer oder aber einer kausalen Logik über- beziehungsweise unterschreiten, also mit Problemen der Dimensionalität, der Kausalität und ihrer Wahrnehmung durch verschiedene Skalen der Größe von Handlung, Raum und Zeit. Dabei werden wir im Anthropozän auf unterschiedliche Weise mit unterschiedlichen Skalen konfrontiert: Die Leitmetapher des Anthropozäns, die geologische Kraft des Menschen, weist auf die Skala der geologischen Tiefenzeit hin. Historisch relevant werden im Diskurs des Anthropozäns nicht nur die Umstände der jüngeren oder jüngsten Geschichte, denn es beginnt – je nach Lesart – 1950, um 1800, 1610 oder auch 10000 v. Chr. Zur differentiellen und damit zur qualitativen Bestimmung ist ein Vergleich des erdsystemischen Zustandes und damit eine Extrapolation von verschiedenen Zeitmomenten auf längere Dauern erforderlich. Ihre Auswirkungen wiederum werden selbst in ferner Zukunft im Profil der Erde erhalten und sichtbar werden. Menschliches als geschichtliches Handeln hat nicht nur Relevanz im Kontext einiger Jahre, Jahrzehnte oder Jahrhunderte, sondern muss auf der Skala von Jahrhunderttausenden oder sogar Jahrmillionen verstanden werden. Die Perspektive der Erdsystemwissenschaften wiederum verweist auf eine räumliche Entgrenzung und die planetarischen Wechselwirkungen von (lokalen) Ursachen.

Die Klimakrise zeigt sich nicht etwa als Krise des Wetters [und damit]als lokales Phänomen, sondern eben des Klimas – eines wissenschaftlichen Gegenstands, der nicht ohne Rekurs auf globale Skalen gebildet werden kann.¹⁷ Schließlich zeigt sich der Anthropos selbst als an eine bestimmte Skala gebundene Figur: Bleibt er in seiner auch politischen Vieldeutigkeit eine Funktion des tropischen, des metaphorischen – oder genauer: des metonymischen – Sprechens, so ist die diese Trope erst ermöglichende Operation der Transfer, die Skalierung, der konstitutiven Subjektposition des Anthropozäns vom Menschen als individuelle und biologische Entität zur Figur des Anthropos als neuer Leviathan, als neue Kollektivfigur: Nicht eigentlich Spezies – denn Crutzen et al. argumentieren nicht spezieszistisch – ist der Anthropos hier skalare Figur.

Skalen lassen Dinge erscheinen: Sie sind deren raumzeitliche, numerische, quantitative Verortung. Sie sind epistemischer Referenzrahmen, der es erlaubt, eine Sache durch eine bestimmte Entfernung, einen bestimmten zeitlichen Bezug oder auch eine bestimmte Menge relational zu greifen. So erlaubt eine andere Skala, auf Din-

17 Birgit Schneider: *Klimabilder: eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2018.

ge anders zu sehen: aus größerer Distanz, aus größerer Nähe, über einen längeren oder auch kürzeren Zeitraum; und dadurch auf diese anders Bezug zu nehmen.

Doch damit ändert sich nicht nur der epistemische Rahmen, durch den auf etwas Bezug genommen wird. Denn bisweilen erlauben bestimmte Skalen bestimmte Weisen des Erkennens, die im Hinblick auf eine andere Skala so überhaupt nicht ersichtlich wären; mitunter lassen also bestimmte Skalen erst bestimmte Dinge überhaupt erscheinen: So erschließt sich das Anthropozän als Gegenstand nicht, wird der Anthropos hier als Individuum oder aber in Bezug auf eine lokale Gruppe und eben nicht auf seine numerische Größe hin verstanden. Der Gegenstand Klima kann nicht ohne die ihn konstituierende Skala einer globalen und über längere Zeit sich entwickelnden Raumzeit als die ihm eigene Skala beschrieben werden.

Skalen bieten somit einen bestimmten epistemischen Zugriff auf die Welt; eine Weise, Dinge und Tatsachen über eine Skala wahrzunehmen, zu rezipieren und zu verstehen. Und dadurch bieten Skalen als epistemische Referenzrahmen immer gleichzeitig die Möglichkeit, Dinge, Sachen und Ereignisse durch eine veränderte Weise ihrer referentiellen Rahmung nicht nur anders wahrzunehmen, sondern selbst zu verändern. So können Dinge in anderer Auflösung – näher, weiter – in anderem zeitlichen Bezug – länger, kürzer – in anderer Größe – mehr, weniger – auf eine Sache Bezug nehmen. Skalen sind als epistemische Bezugsgrößen immer differenzielle Ordnungen. Zwischen Beobachtenden, Beobachtetem und Skala impliziert der Verweis auf die Skala zumindest immer einen dritten – einen raumzeitlichen oder numerischen – Pol, der nicht nur die auf diesen bezugnehmenden Dinge strukturiert, sondern gleichzeitig damit auf eine spezifische Skalendifferenz verweist, auf eine bestimmte Schwelle der Größe, der Menge oder der Dauer, durch die Dinge für jemanden so oder anders erscheinen. Dies zeigt auch: Nicht verschiedene Skalen werden im Anthropozän problematisch, sondern verschiedene *Skalierungen*, das Phänomen der performativen Herstellung, Wiederholung, Differenzierung und Verschiebung von Skalen.

Spiegelbildlich erstreckt sich der Aspekt der Skalierung und der Skalierbarkeit auch auf die Frage der Wahrnehmung und des Wissens: Sind beispielsweise, wie Timothy Morton beschreibt, die Hyperobjekte des Anthropozäns – das Klima beziehungsweise der Klimawandel, Radioaktivität, Mikroplastik etc. – massiv über Raum und Zeit gestreckt,¹⁸ so stellt sich ihre Bestimmung, ihre räumliche, zeitliche und kausale Lokalisierung als epistemische Problematik heraus. Mit welchen Texten, Worten, Medien wird der erdsystemische Effekt menschlichen Handelns bestimmt und beschrieben? Welche Skala rechtfertigt es, welchen Effekt menschlichen Handelns als erdzeitlich zu beschreiben, und welche Handlungen bleiben ungeachtet?

18 Morton 2013, S. 1.

Schließlich stellt sich mit dem Anthropozän als (öko)politische Tatsache die Frage, in welcher Weise die Sphäre der Episteme mit derjenigen der Techné in Beziehung steht. Wie kann der Klimawandel angesichts seiner Dehnung in Raum und Zeit, vor allem aber auch angesichts seiner Multikausalität nicht nur bestimmt und dargestellt werden, sondern wie kann auf diesen auch politisch reagiert werden? In welcher Weise fügen die Handlungen des Einzelnen sich durch ihre skalare Wirkung in Bereiche, die dem Individuum selbst schwer zugerechnet werden können? Ist der Klimawandel auf der Ebene der individuellen Konsumententscheidungen, (supra)nationaler politischer Direktiven und Projekte oder doch nur eine Beschleunigung des wissenschaftlichen Fortschritts zu stoppen? In welcher Weise können plötzliche skalare Sprünge oder skalare Effekte¹⁹ – die Tatsache, dass eine massive Veränderung der Größe zu einer Veränderung der Art führt – bestimmt, beschrieben, dargestellt werden?

Zwischen Wahrnehmung und Darstellung, zwischen Handlung und Technik stehen im Anthropozän nicht nur Natur und Kultur, sondern auch ein Durchgang durch Skalen, die als epistemische Referenzrahmen Orientierung geben, die eine technische und handlungsbezogene zukunftsgerichtete Veränderung erlauben, sowie solche, die gerade angesichts der Vielzahl ihrer Bezüge konfliktieren und zusammenfallen. Mit anderen Worten: Das Anthropozän expliziert sich als ein mehrfaches Problem der Skalierung, sowohl auf der Ebene des technischen Handelns, der Wahrnehmung und des Wissens wie auch in der Frage einer politischen – oder auch ethischen – (Re-)Aktivität. Es konfrontiert uns mit der Art, wie verschiedene Dinge auf verschiedenen Größenordnungen wirken, wie die Dinge, Ereignisse und Handlungen verschiedene Skalen durchschreiten und schließlich wie diese Größenordnungen zueinander in Verhältnisse gesetzt werden können oder auch miteinander konfliktieren.

19 Mit dem Begriff des *scale effect* bezeichnet Timothy Clark die spezifisch auf zeitliche wie räumliche Größen wirksame Kontext- (oder eben Skalen-)varianz von Dingen und Ereignissen, die insbesondere im Anthropozän deutlich wird. Vgl. Timothy Clark: *Ecocriticism on the Edge: the Anthropocene as a Threshold Concept*. London; New York: Bloomsbury Academic 2015, S. 72.

Ameisen und Menschen

1954–2014: Ausschlüsse und Unsichtbarkeiten

Mit dem Beginn des Anthropozäns verändern sich unsere Monster. Und so tritt 1954 auch der amerikanische Horrorfilm in eine neue Phase: Bei *Them!* terrorisieren riesige, atomar mutierte Ameisen die Westküste der USA. Während die Ungeheuer der 30er und 40er Jahre als noch implizit menschliche Figuren einen dramatischen Konflikt austragen und den Raum des Privaten – die Herrenhäuser und Wohnungen der Bürger*innen – einnehmen, zeichnen die Science-Fiction-Filme der 50er Jahre ein durchaus unpersönlicheres Bild: Raum, in dem die Monster ihren Schrecken verbreiten, sind die Städte; ihre Konflikte sind öffentlich und national; ihr Entstehen weniger Ergebnis einer mythischen Phantastik denn der neuen technischen Möglichkeiten der amerikanischen Nachkriegswelt. So entwickelt sich das Genre der Horror-Science-Fiction als Reaktion und in Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Gefahren der Atomkraft nach den Atombombenabwürfen in Hiroshima/Nagasaki 1945 und den mehrfachen Atomwaffentests in New Mexico.²⁰ Die zerstörerische und unberechenbare Seite der Atomkraft übersetzte sich in die filmische Erfahrung von Natur, die selbst gigantische Proportionen annahm. Das Monster war nicht das Andere, das noch eine Verbindung mit dem Menschlichen unterhielt; es war die hyperbolische Antithese zum Menschlichen selbst: eine Natur, die Ausmaße annahm, die eine öffentliche, ja globale Ordnung und Existenz radikal bedrohen und damit die prometheische Parabel der menschlichen Ingenuität vom Schatten der nuklearen Auslöschung bestrahlen lassen.²¹ Die Atomkraft erforderte und ermöglichte das Denken in neuen Größenordnungen – sowohl im Hinblick auf ihre Destruktivität wie auch auf eine zivile Nutzung; erst die Atomkraft setzte als Technik ein Reservoir an Imagination frei, das erstmals den Menschen in ein geologisches Verhältnis setzte. Filme wie *Them!* reagierten auf diese Tatsachen und stellten

20 So schreibt Jonathan L. Crane: »It is truly ironic that what superseded our vision of the worst beings on Earth was of our own planning. The atomic bomb dwarfed any monstrous vision ever previously imagined and killed a portion of our fantasy life. Not that it mattered much against the real deaths that took place, but our ability to envision a certain type of monster was eradicated with the deadly flash over Hiroshima.« Jonathan Lake Crane: *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications 1994, S. 108.

21 »It is as if Darwin and Oppenheimer were fused and, as one, commandeered every major and independent studio in Hollywood to create bizarre exercises in evolution run amok. There was virtually nothing that went unaffected by radiation, although it took until the 1970s for a film to star giant rabbits drastically enlarged by exceptionally potent hormones.« Ibid., S. 106f.

ein Register bereit, die Gefahren dieser Größenordnung sichtbar zu machen; eine Erfahrung, die in das Denken des Anthropozäns hineinwirken soll.²²

Die Ameisen von 1954 wurden zwar als mutierte und riesengroße, doch als weiterhin lokalisierbare Bedrohung betrachtet. Obgleich ihre Körperlichkeit als Schwarm ein Körperbild vorzeichnet, das in seiner Organisation eine hybride wie auch ungreifbare Körperform darstellt²³, ist der (filmische) Umgang mit diesen Monstern weiterhin ein lokaler: Einzelne Ameisenindividuen stehen stellvertretend für den Schwarm, der selbst in seiner Körperlichkeit nicht zur Ansicht kommt. Scheint die Ameise zwar das passende Insekt, um auf die Gefahr der Atomkraft hinzuweisen, die sich auch dadurch manifestiert, dass sich ihre Wirkungen sowohl einer zeit-räumlichen wie auch einer einfachen kausalen Logik entziehen, so kommt dies bei *Them!* nicht zur Ansicht: Die Ameisen sind zwar groß, nicht jedoch ungreifbar; sie sind zwar gefährlich, nicht jedoch unbesiegbar; sie unterwandern zwar die Stadt, infiltrieren und infizieren jedoch nicht die Körper. Und so kann die Gefahr der riesengroßen Ameisen nochmals abgewendet werden. Die Welt wird zwar gerettet, ein Unbehagen jedoch verbleibt: das Bewusstsein um die nicht lokalisierbare und sich einfachen Logiken entziehende Wirkung des Hyperobjekts der Radioaktivität, die Jahrzehnte später zum Zeichen eines Paradigmenwechsels werden wird, in der nicht die Dimension der Größe Unbehagen verursacht, sondern die Unmöglichkeit, *Größenverhältnisse* adäquat zu beschreiben.

22 So schreibt Timothy Morton über das Anthropozän: »We are faced with the task of thinking at temporal and spatial scales that are unfamiliar, even monstrously gigantic. Perhaps this is why we imagine such horrors as nuclear radiation in mythological terms. Take Godzilla, who appears to have grown as awareness of hyperobjects such as global warming has taken hold. Having started at a relatively huge 50 meters, by 2014 he had reached a whopping 150 meters tall.« Morton 2016, S. 25.

23 Sebastian Vehlken: »Schwärme. Zootechnologien«, in: Anne Heiden & Joseph Vogl (Hg.): *Po-litische Zoologie*. Zürich; Berlin: Diaphanes 2007, S. 235–257; Brandstetter et al. 2007.

Abb. 7: Gordon Douglas/Warner Brothers: *Them!* (1954)

Und so ist auch 60 Jahre später die Gefahr der Riesenameisen nicht gebannt. Mehr noch, die Ameisen scheinen tatsächlich den gesamten Planeten besiedelt zu haben: Sie bevölkern die Strände der Inseln von Fidschi, legen ihre Eier in die Reaktortruinen von Fukushima. Ihre Kolonien befinden sich in den Fabrikhallen von *Apple/Foxconn* in Shenzhen, China, und in den Elektromülldeponien um Accra in Ghana. Sie durchziehen die Geflügelfarmen von *Ugachick Limited* in Magigy, Uganda, und die Champignon-Farmen von *Prime Champs* in der niederländischen Kleinstadt Horst. Ihre fortpflanzungsfähigen, geflügelten Männchen besetzen die Förderbänder der Coltan-Minen bei Rubaya, Kongo; ihre Königinnen nisten in den palästinensischen Autonomiegebieten um Bethlehem und im Gefangenenlager in Guantanamo. Ameisen ziehen über die Friedhöfe der USA und Mexikos, sind in den Urwäldern Perus, Brasiliens und Nigerias, kundschaften die großflächigen Wohnbauprojekte Irlands, Frankreichs, Deutschlands aus, sind in den Flüchtlingscamps auf Lampedusa und Jordanien, den unterirdischen Gewölben Russlands, den Ruinen archäologischer Stätten in Syrien, den Slums Mumbais und den von Tsunamis und Erdölbohrungen zerstörten Landschaften Indonesiens und der Philippinen. Ihre Armeen durchziehen zerstörte Gebäude, schreiten über Zäune und Mauern, klettern an Hochhäusern entlang, drängen sich durch enge Gänge und nisten in leeren, unterirdischen Kammern.

Dies ist kein Film aus Hollywood, im Gegenteil: Waren die Ameisen von *Them!* noch für die Zeit sehr geschickt gemachte, ja Oscar-prämierte, übergroße Puppen, so sind die Ameisen hier sehr, sehr real. Einzig: Während die Dreharbeiten zu *Them!* tatsächlich in der Nähe von Los Angeles und den kalifornischen Wüsten stattfanden, ziehen die Ameisen hier über Landschaften aus weißem Kunststoff, PVC und

Spanplatten, die allesamt von Glasvitrinen überspannt werden. Wuchsen 1954 die Ameisen auf mehrere Meter an, so schrumpfen 2014 die Landschaften auf die Fläche von einem Quadratmeter – die Vorzeichen haben sich verkehrt, doch das Verhältnis bleibt gleich: 44 solcher Schaukästen stellen jeweils verschiedene real existierende Orte dar, die maßstabsgetreu und ähnlich architektonischen Modellen mit größter Detailfülle nachgebaut und anschließend weiß bemalt wurden. Insgesamt bewohnen 77.000 Ameisen die zu Ameisenfarmen gewordenen Modelle, die zusammen die 2014 entstandene Installation *Homo Desperatus* des niederländischen Künstlers Dries Verhoeven darstellen. *Them!* lief in den Kinos, hier erscheinen die Ameisen in Galerien und in Theaterräumen; Besucher*innen bewegen sich frei durch den Ausstellungsraum und können zwischen verschiedenen Kästen und den dort jeweils porträtierten Orten hin- und herlaufen – sie blicken auf die Ameisen durch das geschlossene Glas herab oder schauen aus der »CNN-Perspektive«²⁴, aus Nanokameras, deren Bilder aus dem Inneren der Schaukästen groß an die Rückwand des Galerieraums projiziert werden. Texte informieren über die dargestellten Orte; über an jedem Schaukasten angebrachte Lautsprecher sind zudem O-Ton-Aufnahmen zu hören.

Abb. 8: Verhoeven: *Homo Desperatus*, Verbeke Foundation (BE) © Popelier



24 So benannt in der Videobeschreibung des Projekts, zu finden unter: Dries Verhoeven: *Homo Desperatus* (Projekthomepage). <https://driesverhoeven.com/en/project/homo-desperatus/> [18.11.2019].

Abb. 9: Verhoeven: *Homo Desperatus*, Pripyat, Chernobyl (Ukraine) © Popelier



Die Konstruktion von *Homo Desperatus* beruht auf einer Transposition von Kontexten und dem daraus produzierten Überschuss: Die Zuschauer*innen sehen Insektenkolonien, die in Glaskästen gesteckt wurden, wie sie zu wissenschaftlichen oder pädagogischen Zwecken genutzt und dort, abgekoppelt von einem natürlichen Habitat, »in vitro« zum Anschauungsobjekt werden. Gleichzeitig sehen sie maßstabsgetreue Modelle von Landschaften und Ortschaften, denen eine besondere Bedeutung als Orte von Verzweilungserfahrungen innewohnt: Orte, die von Naturkatastrophen gezeichnet waren, Orte, die Schauplätze tragischer menschlicher Ereignisse waren, oder auch Orte, die sich zwar nicht durch eine bestimmte Ereignishaftigkeit auszeichnen, deren Alltag jedoch eine bestimmte Dimension von Verzweilung ausdrückt (Minen, Fabriken, Massentierfarmen). In *Homo Desperatus* werden somit zwei Ebenen verschnitten, die beiderseits in je unterschiedlicher Weise Spielformen des Wirklichen betonen: einerseits der performative Einsatz von lebendigen, nicht-menschlichen Tieren, deren besondere Bewegungsqualität sich durch eine immanente Performativität auszeichnet. Zum anderen der Einsatz von wirklichkeitsgetreuen Modellen, die nicht nur als skalierte Abbilder von Realität, sondern auch durch die lexikalischen Informationen und die Tonspuren auf die

im Modell dargestellten Orte und die damit verknüpften Ereignisse verweisen und so als Elemente eines Dokumentarischen beschrieben werden können.²⁵

Dabei bietet die Installation es an, wie in einem Vexierbild jeweils eine der beiden Ebenen zu verfolgen und die andere dabei auszublenden: Verfolge ich die Bewegungen der Ameisen auf der weißen Oberfläche des Kunststoffmodells, so tritt die andere Ebene in den Hintergrund. Es verschwindet nicht nur der Ort, auf den die Installation verweist, sondern auch die materielle Eigenheit des Modellbaus selbst. Weder sehe ich Landschaften der Fidschi-Inseln, des ukrainischen Parlaments oder des Amazonasgebiets, noch fokussiere ich das Modell in seiner Materialität und Konstruktionsweise selbst; sehe nicht die glatten Oberflächen des PVC, das poröse Styropor oder die Klebekanten, bei denen sich verschiedene Materialien treffen. Die Oberfläche verliert mit ihrer indexikalischen auch ihre materielle Eigenheit und wird allein zum Trägerelement, das es erlaubt, die Ameisen in ihrer je individuellen wie kollektiven Organisation, Körperlichkeit und Bewegung wie unter dem Brennglas zu beobachten: Ich sehe die tastenden Bewegungen der Antennen, die den vor der Ameise befindlichen Raum taxieren und sich dabei arrhythmisch zu den Bewegungen der sechs Beine strecken und krümmen, als wären sie vom Organismus abgekoppelte Elemente, die eine andere Zeitlichkeit als der Rest des Körpers innezuhaben scheinen und die dennoch die Route vorfühlen, auf der die Ameise laufen wird. Ich beobachte, wie die kinetische Energie der Ameise sich aus ihrem hinteren, alternierend gesetzten Beinpaar entwickelt und so den restlichen Körper vorwärtsschiebt, während die vorderen Beine den Körper während des Vorwärtsschubs stabilisieren und die bisweilen plötzlichen Richtungswechsel ermöglichen. Die Ameise bewegt sich im Raum scheinbar ungeordnet; ein Stocken, ein beschleunigtes Innehalten und Fortgehen, als wären nicht nur die Bewegungen, sondern selbst die Entscheidungen, die zu diesen Bewegungen führten, Ergebnis eines Sensoriums, das nicht nur kleiner, sondern auch schneller agiert und damit die Umgebung direkter, konziser, entschlossener, ja produktiver liest, als ich es könnte. Offensichtlich werden auch Bewegungen des gesamten Ameisenstaates: Die von unsichtbaren Duftmarken vorgezeichneten Wege, entlang derer sich die Ameisen bewegen, wirken, als wären sie nicht da, um begangen, sondern um überbrückt zu werden; jedes Hindernis auf diesem Weg erscheint als bloße dreidimensionale Ausstülpung des Raumes, die ohne Weiteres von den mit Haftlappen bewehrten Fühlern überschritten und damit nivelliert wird.

25 Das Dokumentarische sollte – daran erinnert Janelle Reinelt – nicht als unhintergebares Abbild von Realität begriffen werden, sondern als mediale Struktur, die zwischen Aspirationen und Potenzial verortet werden muss und damit Realität als performatives *Versprechen* in sich trägt. Vgl. Janelle Reinelt: »The Promise of Documentary«, in: Alison Forsyth & Christopher Megson (Hg.): *Get real: Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 6–23.

Zonen, die wie lokale Zentren der Gravitation wirken – Orte, an denen Ameisen in Trauben zusammenkommen, es zu Stockungen kommt, bei denen die Ameisen gar bewegungsunfähig scheinen ob einer scheinbaren inneren Anziehungskraft, einer geheimen Kohäsion, die jede individuelle Regung unterbindet. Und Fluchtlinien, die durch den Raum schießen, diesen wie wahllos durchziehen und ihn damit als wahrhaft dynamisch auszeichnen: ihn zu einem (ar)rhythmischen Raum machen, einem rauschenden Raum, der die Wahrnehmung der Zuschauenden sowohl fesselt wie auch verwirrt. Ein flächiges Flirren, das zusammen mit den Ballungszentren die weiße Unterlage zu einer Leinwand werden lässt, zu einem kinetischen Bild, eine zur Fläche gewordene Bewegung.

Rückt der Blick wiederum auf die vorliegenden Modelle selbst, entzückt zuallererst ihre Machart: Die detailliert ausgearbeiteten Gebäude, kleinste Details wie einzelne, aus einem zerbombten Gebäude herausgebrochene Ziegelsteine, Stacheldraht, der die Mauern zierte, groß gewachsene Sträucher und Bäume: All dies ist deutlich erkennbar und perspektivisch akkurat verkleinert. Scheinbar achtlos am Ufer zurückgelassene Kanus, eine Straßenlaterne, bei der offensichtlich die eine von zwei Lampen zu Bruch gegangen ist, filigran gefertigte Leitersprossen. Der Reiz von Verhoevens Modellen liegt in der Sorgfalt und dem handwerklichen Geschick, mit dem die Gegenstände hergestellt wurden.

Abb. 10: Verhoeven: *Homo Desperatus, Pripyat, Chernobyl (Ukraine)* © Popelier



Deutlich wird, dass die Basis des von den Modellen angezeigten Illusionismus, also der Tatsache, dass sie gänzlich eine andere Realität darstellen sollen, ein präziser Realismus ist: Erst das detaillierte, auch auf unmotivierete Einzelheiten nicht verzichtende Porträt der Landschaften bei Verhoeven ermöglicht die mimetische Transferleistung hin zu den durch die Modelle dargestellten Orten und der damit verbundenen Wirkung dieser »Kleinform der Architektur«²⁶. Erst aus dieser den Illusionismus herstellenden wie gleichzeitig vergessenen machenden Präzision der Modelldarstellung bezieht die Repräsentation der Orte ihre Kraft. Und so distanziere ich mich erst in einem zweiten Schritt von der Filigranität der Details, von den sorgfältig verspachtelten Anschlüssen zwischen Modell und Glas, ja von der Materialität des Modells selbst und werde mir seines Verweischarakters bewusst: Das Modell wird überlagert von der Realität, auf die es hindeutet – an die Stelle des Styropors rücken Landschaften und Orte, die ich bisweilen aus den Nachrichten kenne; Orte, die Sinnbilder für die Katastrophen des 20. und 21. Jahrhunderts sind, und auch solche Orte, die mir noch unbekannt sind und über die die Texttafeln und Tonspuren informieren: Ich befinde mich nicht mehr im Galerieraum, mein Blick tangiert nicht mehr das materielle Gerüst dieser Modelle; ich befinde mich woanders, ich befinde mich in Fukushima, im Kongo, in Irland, im Amazonasgebiet. Aus dem Material tritt das Signifikat hervor und formt einen weitreichenden Bedeutungszusammenhang, der sich aus der Realität des mir (un)bekannten Zeitgeschehens speist. Die Modelle und die dazugehörigen Audiodateien werden zu Dokumenten, die eine Realität bezeugen, die jenseits der Schaukästen, jenseits der Galerie, jenseits des soziokulturellen Zusammenhangs liegt, in dem ich mich befinde, und die doch meine Vorstellung von Globalität und einem bestimmten Zeitgeist entscheidend prägen:²⁷ Obgleich der Zusammenhang der einzelnen Orte, die die Schaukästen porträtieren, vage bleibt, erschließen sich mir Zusammenhänge von nuklearer Bedro-

26 Vgl. Bredekamp 2005, S. 14.

27 Gerade durch die Kombination mit dem Auditiven wird ein intensiver Erfahrungsüberschuss produziert, der weder den Modellen noch den Audiodateien allein inhärent ist. Die Audioaufnahmen, die das Dokumentarische als das Wahrheitsgetreue zwar nicht garantieren, aber doch suggerieren, enthalten eine sehr realistische Repräsentation der jeweiligen Orte bis hin zu Aufnahmen von Therapiesituationen beim Schaukasten »Rehab-Centre, Hochstadt, Germany«, einer auf Ukrainisch geführten politischen Diskussion beim Schaukasten »National Parliament, Kiev« oder auch einzelnen Schussgeräuschen beim Schaukasten »Sandy Hook Elementary School«, in der bei einem Amoklauf im Dezember 2012 28 Menschen ums Leben kamen. Es handelt sich laut Künstler um sogenanntes »Found Footage«, sprich im Internet frei verfügbare Sounddateien der entsprechenden Orte. Durch die Kombination dieser präzise ausgewählten Tonspuren und dem weißen, unbeschriebenen, eben modellhaften Setting der Schaukästen wird nicht etwa eine *unmittelbare* Erfahrung der Orte hergestellt. Stattdessen verweist dieses Zusammenspiel auf eine sowohl den Modellen wie den Tonspuren eigene konstitutive Dimension der *Abwesenheit*, die die an diesen Orten intendierte Dimension der Verzweigung als performativen Überschuss des/im Imaginären der Zuschauer*in produziert.

hung, der Klimakatastrophe, des Terrorismus oder auch des ungezügelten und für (nicht-)menschliches Leben fatalen fortschreitenden Kapitalismus: Orte, die Verzweiflung ausdrücken.

Mit dem Aufscheinen der Referenz verschwindet jedoch nicht nur die Materialität der Modelle. Auch verschwinden die zuvor so präsenten Ameisen, ihre individuellen und kollektiven Bewegungen haben keinen Platz an den Orten der Katastrophe oder aber wirken diesen regelrecht aufgesetzt. Als verträge das Dokumentarische nicht die Präsenz der schwärmenden Insekten; als wären sie nicht Teil der Installation, sondern hätten die architektonischen Modelle regelrecht infiziert und in Beschlag genommen, um sich dort – nicht abgeschlossen, sondern geschützt von der Umwelt – einzunisten. Das Habitat und das Dokument stehen sich hier diametral gegenüber: Obgleich beides in je eigener Weise auf eine Realität verweist – der Schaukasten als Ameisenfarm auf die biologischen Abläufe der Ameisenkolonie, der Schaukasten als Modellraum auf die durch technische, ökologische oder kulturelle Katastrophen gekennzeichneten globalen Räume –, scheinen sich diese Modi gegenseitig auszuschließen. Zu groß ist die Diskrepanz zwischen diesen realen Orten der Katastrophenerfahrung des 21. Jahrhunderts, die von Morden, von Ausbeutung, von ökonomischer, kultureller, ökologischer Grausamkeit erzählen, von Taten der Verzweiflung und von Situationen, die Verzweiflung immer und immer wieder generieren, und der Simplizität des Formicarium, das ob seiner Einfachheit halber so treffend zwischen Biologie und Pädagogik vermittelt und in actu Prozesse der Nahrungsaufnahme, der Fortpflanzung, der Entpuppung, der Staatengründung und -entwicklung anschaulich macht. Zu groß scheint nicht nur die phänomenologische Distanz, sondern die ethische Diskrepanz dieser Orte zu sein, in der immer wieder die Ebenen der Politik, der individuellen und kollektiven Lebensführung der menschlichen Spezies sowie der Ameisen gegeneinander geführt werden.

Gleichzeitig jedoch sind Habitat und Dokument nicht weit voneinander entfernt. Die von den Ameisen bewohnten Räume – die realen Räume des Modells, die das Formicarium darstellen – sind Habitat der Ameisen, sind ihr Lebens- und Wirkraum: An diesem Ort entwirft sich die Existenz der Ameisen, die nicht nur auf ihr rein biologisches Funktionieren verengt werden darf, sondern auf die Gesamtheit ihrer Bewegungen, Lebens- und Seinsformen. Die Orte, die das Modell als Dokument porträtiert, sind wiederum ebensolche Orte einer spätkapitalistischen, globalen Existenz Erfahrung, die sich zwischen den Polen der Nahrungsproduktion beziehungsweise Rohstoffextraktion, den institutionalisierten Formen der Erziehung und Disziplinierung, Orten der Produktion, Orten der Konsumtion, schließlich Friedhöfen bewegen und damit die gesamte Bandbreite der menschlichen Existenz abzudecken scheinen. Der Blick der Besucher*innen bei der Betrachtung der Installation changiert zwischen Ameise und Miniatur, zwischen Habitat und Dokument. Doch wie Ameise und Mensch über den Bezug zu ihrer jeweiligen Existenzweise zusammenkommen, so ergibt sich hier noch eine weitere Betrachtung, die gera-

de im Zusammenwirken dieser Ebenen offenbar wird, sich dafür jedoch der Fiktio-
 on bedienen muss: Die Modelle stellen als Formicaria die Umwelten der Ameisen
 dar, materielle Räume, die der Spezies Lebens-, Handlungs- und Bewegungsraum
 sind. Werden die Modelle jedoch unrealisiert und hin auf das von ihnen Bedeutete
 fiktionalisiert – sehen die Zuschauer*innen also nicht nur das aus PVC und Span-
 holz gefertigte Modell von Fukushima, sondern die damit angezeigte Örtlichkeit,
 das Kernkraftwerk in Japan –, so verwandeln sich die Ameisen in überdimensionier-
 te Monster, werden riesenhafte, mutierte Wesen, die die vorgestellten Landschaften
 eingenommen und jegliches menschliche Leben dort ausgelöscht haben.

Skalierbarkeit II: Technik und Performanz

Politische Zoologie und die Biopolitik der Skalierung

Wie eine Invertierung wirkt die Zusammenführung dieser beiden Kontexte, in der
 die Ameise als schwankende Figur zwischen entomologischer Ablehnung und or-
 ganisatorischem Ideal einen besonderen Platz in der zoologischen Metaphernge-
 schichte einnimmt.²⁸ Die grundlegende Leistung der Metapher ist die Übertragung
 von Semantiken in einen neuen Kontext durch die Übertragung des Bedeutungs-
 hofes eines Begriffs auf einen anderen, der dadurch mit Latenz angereichert wird.
 Wird in einer Metapher ein Bild gegen ein anderes gestellt, so speist sich die rhe-
 torische Kraft der Metapher jedoch nicht nur aus der Übertragung und dem Aus-
 tausch bestimmter Eigenschaften. Die metaphorische Annäherung führt auch zu
 einer Aufhebung beider Kontexte in einem neuen, gemeinsamen Bild. Gleichzeitig
 bleibt zwischen den beiden Gliedern eine Zone der Unbestimmtheit bestehen, ei-
 ne Zone, in der die Semantiken sich weder einfach ergänzen noch ersetzen. Dies
 hat eine besondere Bedeutung für das Denken der Gattung zwischen Mensch und
 Nicht-Mensch und der Weise, wie die Metapher das Feld zwischen den Gattungen
 strukturiert.²⁹ Denn zeigt sich die Differenz zwischen Mensch und Nicht-Mensch
 als Differenz zwischen politischem Tier (Mensch) und nicht-politischen Tieren, so

28 Vgl. u.a. Eva Johach: »Die (offene) Ameisengesellschaft und ihre Feinde«, in: Martin Doll &
 Oliver Kohns (Hg.): *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven*. Wilhelm Fink: Paderborn: 2017,
 S. 91–115.

29 So schreibt Roland Borgards: »Im Rahmen semiologischer Interaktionen sind Tiermetaphern
 des Politischen niemals trivial. Es ist nicht *bloß* eine Metapher, den König als Löwen zu be-
 zeichnen, es ist *sogar* eine Metapher; es ist nicht *bloß* eine Metapher, das Volk als Viehherde zu
 beschreiben, sondern *sogar* eine Metapher. Denn gerade als Metaphern verweisen Löwe und
 Viehherde auf die prekäre Konvergenz des Politischen mit dem Zoologischen; und gerade
 diese Konvergenz macht die Metapher wirksam.« Roland Borgards: »Battle at Kruger (2007).
 Tiere, Metaphern und das Politische«, *ibid.*: Wilhelm Fink: Paderborn S. 331–352, S. 341.

folgt – wie Anne von der Heiden und Jürgen Vogel erinnern – daraus eine Differenz, die unbeschrieben bleibt:

»Der Unterschied des *zoon politikon* setzt sich einem Bereich entgegen, der sich nicht von ihm unterscheiden kann und immer weiter mit dem vermengt, was sich von ihm absetzt; das politische Tier unterscheidet sich, das aber, wovon es sich unterscheidet, macht keinen Unterschied.«³⁰

Die politische Zoologie zielt auf die Gattungsgrenze, auf die – um mit Giorgio Agamben zu sprechen – »Zone der Unbestimmtheit«³¹, die Ein- und Ausschlüsse produziert und damit weniger biologische denn historische, soziale und schließlich politische Unterschiede nicht nur beschreibt, sondern genuin herstellt. Die (Tier-)Metapher ist hierbei nicht nur ein Modus, mit dieser Unbestimmtheit umzugehen und diese sprachlich einzuhegen. Da die Metapher weder ohne Rest in einem Bild aufgeht noch gänzlich aufzulösen ist, weil ihr als rhetorisches Mittel selbst eine konstitutive Unbestimmtheit eigen ist, bleibt sie paradigmatisches Feld der Verhandlung der (un)bestimmten Unterschiede zwischen Mensch und Nicht-Mensch. So auch hier: Wie sehr die biologischen Familien der Formicidae und der Hominidae bei *Homo Desperatus* einen Übertrag erlauben – hinsichtlich ihrer Möglichkeit der Besiedlung von Raum, hinsichtlich der politischen Stratifizierung ihrer Gesellschaften, hinsichtlich auch der Form, wie sich diese politische Stratifizierung in der Praxis der Arbeitsteilung manifestiert –, so sehr sperrt sich diese Arbeit gegen eine Auflösung dieser beiden Kontexte in ihrem metaphorischen Zusammenschluss. Zu spezifisch ist die Bauart der jeweiligen Modelle, zu spezifisch und zu nah sind die dem Dokumentarischen eigenen Narrative, zu eigen sind auch die Ameisen, deren Lebenszyklus von Ei, Larve, Puppe, Schlupf, Imago, Brut und Tod die Zuschauer*innen hier ansichtig werden.³² Die im metaphorischen Übertrag zu leistende Abstraktion geht nicht ganz auf, die Realitätserfahrung sowohl des dokumentarischen Klangmaterials wie auch des Lebens der Ameisen sperrt sich gegen

30 Politische Zoologie, S. 8.

31 Giorgio Agamben: *Das Offene: der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003a, S. 47.

32 Mit der Metapher der Ameise wird eine Tradition fortgesetzt, die das Tier weder in seinem biologischen noch in seinem ökologischen Sein ernst nimmt; das Tier wird selbst zur Metapher, es steht ein für einen bestimmten Kontext, der auf den Menschen zurückbezogen wird. Nicht zuletzt engagiert die Ebene der Performativität des »Ready-Made«, der realen Ameisen, die in den Schaukästen ausgestellt werden und dort über die Dauer der gesamten Ausstellung – sechs Wochen – leben, bauen, sich fortpflanzen, Nahrung aufnehmen, sterben, auch den Zuschauenden in einer Weise, die ein metaphorisches Verständnis der Ameise verneint. Vgl. hierzu Mona Mönning: *Das übersehene Tier: Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*. Bielefeld: transcript 2018.

ihre abschließende Verrechnung. Zu sehr sperrt sich gerade die Erfahrung der Singularität der in den Schaukästen präsentierten Ameisen gegen eine Übertragung in und durch die Metapher als Spur der politischen Zoologie, zu sehr sperren sich die Materialität sowie der Realitätseffekt gegen ihre Auflösung in einem Dritten.

Doch politische Zoologie impliziert auch, dass die Frage der Gattungsgrenzen nicht nur als Fragen der Differenz der Art verhandelt werden, sondern auch als Fragen der Kollektivität. Denn ist das ›zoon politikon‹ einerseits hinsichtlich der Gattung spezifisch unbeschrieben, ist es doch gleichzeitig hinsichtlich seiner Skala deutlich bestimmt: Es ist nicht nur eine Gattung, die sich als Kollektiv durch eine äußere Grenze zu bestimmen versucht, sondern eine, die sich genuin durch ihr Kollektivsein – durch ihre Fähigkeit, Kollektivität zu organisieren – definiert. In ihrem Bezug zwischen verschiedenen Größenordnungen betreffen Skalierungen somit eine spezifisch politische Rolle: Skalierungen sind implizite Grundlage politischer Einfassung, stellen sie doch die Grundlage der Übertragung zwischen dem einzelnen lebendigen Individuum und einer – im Begriff der Politik ausgedrückten – Gesellschaft dar. Die Frage der Skalierung betrifft somit die stets unscharfen Gattungsgrenzen und die damit verbundenen epistemischen und ethischen Fragen³³, ist aber andererseits auch eine politische Technik, also eine Weise, Kollektivität herzustellen, zu gestalten, zu regulieren. Und während jede Form von Politik als Wahrnehmung und Steuerung des Politischen, also kollektiver als gesellschaftliche Ordnungen, notwendigerweise zwischen Individuum und Kollektiv vermittelt (und damit in bestimmter Weise auch eine Form der Skalierung als Abstraktionsleistung voraussetzt), zeigt sich der damit verbundene Moment der Skalierung als performativer Akt und Prozess insbesondere in Formen von Regierungstechniken, die mit Foucaults Begriff der Biopolitik gefasst werden können. Gilt die Biopolitik dem modernen Menschen, »als Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem

33 So schreibt Derrida: »There is no animal in the general singular, separated from man by a single indivisible limit. We have to envisage the existence of ›living creatures‹ whose plurality cannot be assembled within the single figure of an animality that is simply opposed to humanity. [...] Among nonhumans and separate from nonhumans there is an immense multiplicity of other living things that cannot in any way be homogenized, except by means of violence and willful ignorance, within the category of what is called the animal or animality in general. From the outset there are animals and, let's say, l'animot. The confusion of all nonhuman living creatures within the general and common category of the animal is not simply a sin against rigorous thinking, vigilance, lucidity, or empirical authority; it is also a crime. Not a crime against animality precisely, but a crime of the first order against the animals, against animals. Do we agree to presume that every murder, every transgression of the commandment ›Thou shalt not kill‹ concerns only man (a question to come) and that in sum there are only crimes ›against humanity?‹« Jacques Derrida: *The animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press 2008, S. 415f.

Spiel steht«³⁴, so stellt sich diese Frage immer zumindest als doppelte: einerseits als Frage der qualitativen Differenz, die sich stellvertretend in der Differenz zwischen ›zoë‹, als bloßem Leben des Organischen und Kreatürlichen, und ›bíos‹, dem immer schon qualifizierten, also spezifisch (politisch) bestimmten Leben, sowie dem Einschluss des Ersteren in Letzteres bestimmt. Andererseits als Frage der quantitativen, genauer: einer skalierten Differenz. Denn bezeichnet der Übergang von ›zoë‹ zum ›bíos‹ das »Eintreten der zōē [sic!] in die Sphäre der polis, die Politisierung des nackten Lebens als solches«³⁵, so kennzeichnet dieser Übergang gleichzeitig den quantitativen Sprung des (unbezeichneten) Einzelwesens in den Raum der (bezeichneten) Kollektivgröße. Erst mit Eintritt in eine bestimmte Kollektivität, mit der Skalierung von Individuum zu Kollektiv, wird die Schwelle übertreten, die aus dem unbestimmten ein qualifiziertes Leben macht.

Vice versa gilt, dass, wenn Biopolitik in bestimmter Weise auf das Leben der Kollektivgröße Bevölkerung zielt, diese Bevölkerung keine eigenständige Einheit darstellt, keine Figuration, die den Individualkörper metaphorisch ersetzt, sondern mit dem Leben des Individuums verbunden bleibt. Bevölkerung ist durch ebenjene Aspekte gekennzeichnet, die das Leben – ›zoë‹ – der Individuen selbst definieren. Foucault:

»Die Fortpflanzung, die Geburten- und Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Langlebigkeit mit allen ihren Variationsbedingungen wurden zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen: Bio-Politik der Bevölkerung.«³⁶

Der Kollektivkörper der biopolitischen Operation ist keine Steuerung eines abstrakten – beispielsweise über die Idee einer Nation – definierten Volkskörpers, sondern ist Politisierung als Extrapolation der das Leben der Individuen als ›zoë‹ bestimmenden Eigenschaften. In der Tatsache, dass die Eigenschaften des ›bíos‹ in seiner Extrapolation im Begriff der Bevölkerung erhalten bleiben, zeigt sich Skalierung als Form der (skalaren) Transformation unter Beibehaltung ihrer Bezugseigenschaften. Skalierung wird somit von einer impliziten Bedingung politischer Kontrolle zu ihrer paradigmatischen Spielart. Obgleich also jede politische Praxis implizit auf Mechanismen der Skalierung beruht, zeigt sich gerade das Prinzip der Skalierung paradigmatisch ausgedrückt in biopolitischen Machttechniken.

34 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 171.

35 Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Frankfurt a.M. 2002, S. 14. Im Folgenden wird die von Agamben abweichende, jedoch gebräuchlichere Schreibweise von ›zoë‹ genutzt werden.

36 Michel Foucault: »Recht über den Tod und Macht zum Leben«, in: Andreas Folkers & Thomas Lemke (Hg.): *Biopolitik*. Berlin: Suhrkamp 2014 [1977], S. 65–87, S. 69 (Hervorh. im Original).

Biopolitisches Kalkül: *Nesting* und Live-Art

Die biopolitischen Transformationen politischer Machtausübung an der Schwelle zur Neuzeit geschehen durch die im Rahmen der Ökonomisierung, der Industrialisierung und des Kolonialismus durchgeführte Inbezugsetzung von menschlichem und nicht-menschlichem Leben. Auf die Verwobenheit von auf Mensch wie Nicht-Mensch bezogener Skalierung als Formen biopolitischer Technik macht Anna Tsing aufmerksam. Am Beispiel des historischen (Öko-)Systems der südamerikanischen Zuckerrohrplantage beschreibt sie die Mechanismen biopolitischer Skalierung als »the ability of a project to change scales smoothly without any change in project frames.«³⁷ So zeige sich gerade im Raum der Plantage, wie der Mechanismus der Skalierung, genauer: die Operation des *Nesting*, der Inbezugsetzung der einzelnen Skalengrößen ohne Ansehen der diese Skalen definierenden Kontexte, sowohl menschliches wie nicht-menschlichen Leben stratifiziert. Dies geschah durch spezielle Techniken der Dekontextualisierung und der Abgrenzung: So war das von den Kolonisatoren gepflanzte Zuckerrohr keine endemische Art, die an eine spezifische Umwelt gebunden war; zudem handelte es sich bei den einzelnen Pflanzen um Ableger, also Pflanzenklone, deren Eigenschaften sich also durch Reproduktion nicht verändern. Auf der anderen Seite standen die Plantagenarbeiter – versklavte Menschen vom afrikanischen Kontinent, die keine Beziehungen zur neuen Umwelt in Südamerika aufwiesen, weswegen kaum Fluchtgefahr bestand. Die Technik der Herstellung von Skalierung im Sinne des *Nesting* impliziert demnach zuvorderst die Kappung und Auslöschung der sowohl den Pflanzen wie auch den Menschen impliziten ökologischen Relationen. Tsing schreibt: »The plantation shows how: one must create terra nullius, nature without entangling claims. Native entanglements, human and not human, must be extinguished; remaking the landscape is a way to get rid of them.«³⁸

Dekontextualisierung, Bezugslosigkeit und Austauschbarkeit – erst durch diese Eigenschaften schufen nicht-menschliche Pflanzen wie auch menschliche Sklavenarbeiter*innen die Grundlage für die bio-technische Infrastruktur der Plantage. So konnten sowohl Pflanzen wie Menschen in scheinbar beliebiger Größe skaliert werden und die Plantage wurde zum Ort, an dem ökonomisches Kalkül qua Skalierung als biopolitische Machtstruktur von Mensch und Nicht-Mensch seinen Platz hatte. Skalierung zeigt sich als eine Form biopolitischer Regierungstechnik, insofern sie es erlaubt, in besonderer Weise zwischen verschiedenen – gattungsdifferenten – Formen von Leben zu vermitteln und gleichzeitig den fundamental politischen Einschluss von Leben in Politik erst herzustellen. In dieser Doppelung von Trennung,

37 Tsing 2015, S. 38.

38 Anna Lowenhaupt Tsing: »On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales«, in: *Common Knowledge*, 18 (3). 2012, S. 502–524, S. 513.

De- und Rekontextualisierung zeichnet sich Skalierbarkeit als eine besondere Kulturtechnik aus, die gerade im Kontext anthropozäner Umweltveränderung besonders augenscheinlich wurde. Dabei beruht die Technik der ökologischen Biopolitik nicht nur auf einer Abstraktionsleistung, der Fähigkeit, von den natürlichen Umwelten eines Tieres oder einer Pflanze abzusehen, sondern jene entsprechend unter ökonomischen Maßgaben neu zu gestalten und damit in die Beziehung zwischen Organismus und Umwelt einzugreifen. Biopolitik passiert also nicht nur in bestimmten Ökologien, also eingebettet in bestimmte Umwelten, die eine bestimmte auf Menschen zielende Regierungstechnik beeinflussen. Gerade im Anthropozän wird sie als Technik erkennbar, die diese Umwelten selbst und die Beziehung zwischen Umwelt, menschlichem und nicht-menschlichem Leben zum Ziel hat.³⁹ Dieser Technik eigen ist der Prozess der Skalierung. Er wird damit zur fundamentalen Operation, die es erlaubt, auf (nicht-)menschliches Leben und ihre Umwelten im Bezug einer Regierung zielgerichtet zuzugreifen, sie zu lösen, zu verändern und damit erst jene Formen und Anteile des Lebens – »zoë« – zum Ziel der Politik selbst zu machen.

Diese Überlegungen zur Beziehung von Skalierungen und Biopolitik können auf *Homo Desperatus* übertragen werden: Die individuelle Ameise, das individuelle Detail des szenografischen Modells fokussierend erfahren wir, dass das Eintreten in eine Kollektivität – sowohl der Ameise wie auch des Menschen – ebenjenes Eintreten in eine bestimmte Gattungs- und Existenzweise bedeutet. Im Abgleich von Individuellem und Kollektivem wird offensichtlich, dass selbst der Titel der Performance – wie auch analog das Anthropozän – ebenjene Paradoxie der Skalierung verschweigt: Als Einzelwesen ist Homo nichts, weder Mensch noch verzweifelt. Erst mit dem Übertritt einer bestimmten Schwelle, mit seiner Skalierung, erhält er die Attribute, die ihm einerseits eine kollektive Größe verleihen – und, wie im Falle des Anthropos, eine geologische Kraft – und ihn andererseits verzweifelt machen. Und gleichzeitig wird hier auch offenbar, dass jeder Bezug auf die Kollektivformen Formicidae beziehungsweise Homo auf die jeweiligen individuellen Körper der Ameisen und die jeweils situierten Szenen der Modelle und ihrer Tonspuren zurückgreifen muss.

Hier zeigt sich der ethische Einsatz der Performance, die diese Arbeit für die vorliegende Untersuchung so bedeutend macht: Wie in der Einleitung zu diesem Text am Beispiel des Esels Balthazar beschrieben, besteht ein Unbehagen in der Tatsache, dass lebendige Tiere auf der Bühne beziehungsweise im Kontext der Kunst er-

39 Rosi Braidotti argumentiert, dass diese Argumente gerade für eine Kritik des Paradigmas der Biopolitik im Kontext des Nicht-Menschlichen beziehungsweise des posthumanistischen Diskurses sprechen. Vgl. Rosi Braidotti: »Posthuman Affirmative Politics«, in: S. E. Wilmer & Audronė Žukauskaitė (Hg.): *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political and Performative Strategies*. New York: Routledge 2015, S. 30–56.

scheinen: »[P]erformance is another venue in which the presence of the animal (live or not) initiates a process of questioning how this presence is ethically negotiated«, schreibt Lourdes Orozco.⁴⁰ Obgleich die metaphorische Nähe zwischen menschlichem und nicht-menschlichem Tier, zwischen Ameise und Homo hier eindrücklich gegeben ist, erscheint der ethische Aspekt der ›insect art‹ bei Verhoeven kaum ins Gewicht zu fallen; zu klein, zu unbedeutend sind die Ameisen oder aber zu wohl fühlen sie sich in den zu Formicaria umfunktionierten Schaukästen. Und doch wird erkennbar, dass jenes Unbehagen bei Verhoeven greift und nicht nur auf etwa einem Einsperren, sondern auf dem biopolitischen Prozess der Skalierung als *Nesting* beruht: Die Ameisen wurden – analog zu den menschlichen und nicht-menschlichen Lebewesen, die durch die Modelle in ihrer Abwesenheit bisweilen durch die Tonspur wahrnehmbar werden – von ihren Verbindungen und Beziehungen zur Umwelt abgekoppelt, in die Modelle transponiert und hierfür als 44 nebeneinander stehende Ameisenstaaten im *Maßstab 1:1* skaliert. *Homo Desperatus* offenbart, wie Skalierungen performative Operationen zwischen Individuum und Menge sind, die gleichzeitig auch die Ordnungen der Arten betreffen. Dies führt die Arbeit jedoch nicht nur vor, sondern sie vollzieht den gleichen biopolitischen Schnitt, der durch sie offensichtlich wird.

Homo scalans – performatives Derangement

Distanz

Betrachte ich Verhoevens 44 Modelle, versinke ich in den einzelnen Ansichten der Orte: in ihrer Eigenheit und der Spezifität der Modelle. Die Soundspuren kreieren eine Atmosphäre, die die weißen Modelle und Schaubilder mit Leben erfüllt. Und so eröffnet die Kombination der Modelle als visuelles Zeichen einer bestimmten Lokalität mit deren realistischen Soundscapes Einlass für eine Imagination, die an den einzelnen Orten verweilt. Die Materialität der einzelnen Modelle wird irrealisiert; dies erlaubt ihre Überschreitung zu einer verdichteten Bildlichkeit, in der Ameisen, das Modell und der Sound als Szene fassbar werden. Laufe ich weiter zwischen den einzelnen Schaukästen hindurch, lasse ich den Blick schweifen. Er wandert über die Ruinen ökologischer Katastrophen zu Orten hyperglobaler Produktion und Konsumption hin zu Orten kriegerischer Geopolitik. Aus Japan über China, Indonesien, Kongo, Ost- und Mitteleuropa über die tropischen Regenwälder Brasiliens bis in die USA. Die verdichteten Szenen, Bilder, Klänge und Atmosphären bilden eine panoramatische Rundschau. Zwischen, unter und vor mir erstreckt sich eine Welt:

40 Lourdes Orozco: *Theatre & Animals*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2013, S. 55.

44 Szenen, eine Gesamtansicht einer zerstörten, einer kriegerischen, einer chaotischen, einer leidvollen, einer verzweifelten Welt. In ihrer Selektivität und Exklusivität ebenso fiktiv, ja verfälscht wie auch präzise und wahrheitsgetreu. Erlaubte der ›Zoom-in‹ in seiner genauen Darstellung der Lokalität eine ästhetische Dissoziation durch das Eintauchen und ein ästhetisches, imaginatives Erfahren der einzelnen Szenen, so führt der ›Zoom-out‹ zur quasi gegenteiligen Erfahrung: Die Gleichzeitigkeit der Ansichten und der sich überlagernden Klänge wirft mich zurück und hinaus, zurück auf meine leibliche Anwesenheit im Galerieraum der Verbeke Foundation in Westakker 1, 9190 Kemzeke, Belgien, Europa, Welt, Universum. Aus dem Nicht-Ort des leeren Weltalls blicke ich auf eine Welt, die aus 44 Ansichten, 44 Orten, schließlich 44 Instanzen der Zerstörung besteht, und bleibe dennoch in meinem Körper, ja als Körper präsent. Und so markieren die 44 Szenen als Panorama der Verzweiflung die Betrachter*in im doppelten Sinne als Urheber*in: metaphorisch als Anthropos, als Subjekt des Anthropozäns, das für die in den Schaukästen gezeigten Szenen nicht im Sinne der Spezies, aber im Sinne der Skalierung verantwortlich ist. Und gleichzeitig ästhetisch: als Blicksubjekt der Ausstellung, dem die ästhetische Anordnung gilt und das die Installation erst eigentlich als ästhetisches Wahrnehmungsgefüge erschafft, dabei aber konstitutiv an die eigene leibliche und raum-zeitliche Erfahrung der Installation gebunden bleibt.

Skalierungen machen im Gegensatz zu metaphorischen Mechanismen der Übersetzung nicht nur das Verhältnis von Skalierung und Skaliertem offenbar. Dadurch, dass Skalierungen notwendigerweise an eine Skala als Referenzpunkt gebunden bleiben, verweisen sie – wenn auch nur implizit – auf die Position der Beobachtenden. Skalierungen sind nicht einfache Übersetzungen oder Transformationen; ihre Besonderheit ist ihr konstanter Rückbezug auf eine Skala als Vergleichs- und Übertragungsgröße. Diese stellt den Referenzrahmen her, der erst die Bedingung der Möglichkeit der epistemischen Übertragungsleistung darstellt. Ohne die Skala als Referenz können Skalierungen weder als Mittel des Wahrnehmungs- und Erkenntnisgewinns noch als Mittel zur Modellierung und Umwandlung von Wirklichkeit genutzt werden. Skalierung beschreibt die zielgerichtete Inbezugsetzung und Transformation von Dingen und Sachverhalten zu einer Skala als Referenz- und Ordnungssystem der Größe. Zwar gibt jede Form von Aufführung, ja Kunsterfahrung, ein bestimmtes (Blick-)Dispositiv vor, eine Weise, wie Seh- und, allgemeiner, Wahrnehmungsarten an architektonische, technische sowie auch soziopolitische Formationen gebunden sind. Dies gilt auch in installativen Formaten. Doch für installative Arbeiten, so auch für *Homo Desperatus*, ist in besonderer Weise die körpergebundene Form der Wahrnehmung hervorzuheben.⁴¹ Mit anderen Worten:

41 Vgl. analog auch Michael Fried: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press 1998, S. 148–172.

Der skalare Bezugsrahmen bezieht sich nicht nur auf den theatralen Apparat, die Architektur oder einen bestimmten soziopolitischen Kontext. Der Referenzpunkt dieser Skala verbleibt – und dies wird bei *Homo Desperatus* deutlich – der Körper der Zuschauer*in im Moment ihrer leiblichen Rezeption, ihrer Bewegung durch die Installation und der direkten Konfrontation verschiedener Größenskalen mit der eigenen Körperlichkeit. Die verschiedenen Wahrnehmungs- und Zugriffsweisen, die bei *Homo Desperatus* offenbar werden, stellen somit nicht nur die Erfahrung eines Nebeneinanders verschiedener Skalen dar. Die in den Schaukästen als Formicarium präsentierten Ameisen-Umwelten, die einzelnen durch die Modelle angezeigten Orte, der Galerieraum der Verbeke Foundation in Belgien, die globalisierte Welt und die dort real existenten Vorbilder der hier zu sehenden Modelle, schließlich die kosmische Draufsicht und die Science-Fiction gigantischer, die Erde einnehmender Ameisen wirken in- und durcheinander: als die Erfahrung eines Nicht-Ausblendenkönnens verschiedener Größen im Durchgangsort des Körpers der Besucher*in. In Bezug und in Relation zu diesem manifestieren sich die verschiedenen Größen als je distinkte Skalen und werden so zu verschiedenen, auch mitunter widerstreitenden Weltmodellen.

Derangement des Homo scalans

Indem die Referenzbezüge zwischen den markierten Positionen immer wieder neu beschrieben, gegeneinandergesetzt und aufgehoben werden, wird *Homo Desperatus* zum metaphorischen Konvergenzpunkt von Mensch und Ameise, zur Parabel einer zerstörten Welt, deren Existenz sich nur noch als kreatürliche – in den Ruinen der Karte – manifestieren kann. *Homo Desperatus* ist so Darstellung und Reflexion einer biopolitischen Chiffre, der Vorführung der der Biopolitik zugrundeliegenden Operation der Skalierung zwischen Individuum und Multiplizität, und wird selbst zu einem weiteren – in diesem Fall durch die Produktivkräfte der Ästhetik selbst verursachten – Akt der Stratifizierung, Einhegung und skalaren Kontrolle der Ameisen im Formicarium. Diese Ebenen schließen sich bei *Homo Desperatus* nicht aus, sie sind simultane, mit- und durcheinander wirkende Bedeutungsebenen, die je in anderer Weise auf die Frage nach Subjekt und Objekt, Individuum und Menge Bezug nehmen.

Bezeugt das Anthropozän die Notwendigkeit, neu über Skalen nachzudenken, so betrifft das nicht nur Formen einer »scale critique«, also der Analyse von Skalenvarianz und Skaleneffekten, quantitativen und qualitativen Veränderungen von Wirkung und Effekt in Abhängigkeit von der jeweiligen zugrunde liegenden Skala.⁴²

42 Derek Woods: »Scale Critique for the Anthropocene«, in: *Minnesota Review* (83). 2014, S. 133–142.

Denn gerade die Tatsache, dass verschiedene Skalen – so beispielsweise das Individuelle und das Allgemeine, das Lokale mit dem Globalen, das Erdsystemische mit dem Nationalen – im Anthropozän miteinander konfliktieren, kennzeichnet diese Situation, um es mit Timothy Clark zu sagen, als ein »derangement of scales«. ⁴³ Damit ist nicht nur auf die Tatsache hingewiesen, dass gerade die erdsystemischen Veränderungen es erforderlich machen, bis dato ungewohnte Skalen als Ordnungssysteme auch in der Analyse ästhetischer Artefakte geltend zu machen und dabei auch ihre Widersprüchlichkeit zu akzeptieren. Das »derangement of scales« verweist grundlegender auf eine »implosion of intellectual competences« ⁴⁴, darauf, dass gerade dieser Skalenkonflikt auf eine konstitutive Problematik der skalaren Reflexion hinweist: auf die Unmöglichkeit, Skalen klar voneinander zu trennen und dabei das Menschliche unter der Hand als externe Skala zu bewahren; auf die Unmöglichkeit, ebenjenes Fundament der Episteme weiterhin als – wenn auch nur implizites – Fundament der Weltwahrnehmung und seiner zeiträumlichen Deutung zu bewahren; schließlich auch auf die Notwendigkeit, Skalierungen als Technik der Verortung immer wieder neu vorzunehmen. Von welcher Position blicke ich? Auf welcher Ebene meiner Deutung setze ich das (menschliche) Subjekt an? Was bestimme ich als Subjekt, was als Objekt der Deutung? In welcher Weise positioniere ich mich zu den verschiedenen ineinander verschachtelten Welten? In allen Lesarten steht damit bei *Homo Desperatus* auch die Frage des Anthropos/Homo explizit in Frage: als betroffenes Objekt, als verursachendes, aber abwesendes Subjekt, schließlich als beobachtendes und diese Skalierungen damit als Wahrnehmungsakt auch erst schaffendes beziehungsweise wiederholendes Zuschauersubjekt.

»Mensch« wird hier in verschiedener Weise gespiegelt, dargestellt und gleichzeitig so auch in Frage gestellt. *Homo Desperatus* befragt somit nicht allein essenzielle Ordnungs- und Wahrnehmungsmechanismen, sondern verknüpft dies mit einem Denken der Spezies: anthropologische Differenz als die (Un-)Möglichkeit, Dinge, Aspekte, Ereignisse und Tatsachen durch Skalierung ordnend wahrzunehmen und skalar zu gestalten. Was sich in der reflexiven Chiffre des Anthropozäns als Geschichte der Moderne expliziert, ist denn auch nicht weniger als eine anthropologische Bestimmung. Mensch ist skalierende Gattung, *Homo scalans*, Stufenmensch. Diesem ist nicht nur eine bestimmte Abstraktionsfähigkeit eigen, sondern die Eigenschaft, jene Fähigkeit zur Abstraktion in räumliche und zeitliche Ordnungen und Stufen zu übersetzen: als Weise der Weltwahrnehmung, als Weise der Weltveränderung und schließlich auch im Sinne einer Anthropotechnik, einer Anthropologie nicht nur des Fortschritts, sondern spezifischer einer skalaren Bewegungstech-

43 Timothy Clark: »Scale. Derangements of Scale«, in: Tom Cohen (Hg.): *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*. Ann Arbor Open Humanities Press 2012, S. 148–166, sowie Clark 2015, insb. S. 71–96.

44 Clark 2012, S. 164.

nik. Bei Verhoeven erfahren wir jedoch anschaulich: Das Anthropozän als Zeitalter des *Homo scalans* entpuppt sich als Zeit des *Homo Desperatus*, des Menschen ohne Hoffnung und Erwartung, des ziellosen und damit vielleicht auch an der Sinnhaftigkeit ebener Skalierungen und Stufen selbst verzweifelnden Menschen.

Unskalierbarkeit und Kommodifizierung

Während sich Skalierung so als problematische Anthropotechnik zeigt, weist Anna Tsing gleichzeitig auf die Tatsache hin, dass sich nicht alles im Sinne des *Nesting* skalieren lässt, dass es also durchaus widerständige Elemente gibt, die sich einer solchen Skalierung durch Dekontextualisierung, Vergrößerung und anschließende Rekontextualisierung entziehen. Diese Elemente sind für Tsing nicht nur durch bestimmte biologische Eigenschaften gekennzeichnet, wie sie am Beispiel des Matsutake-Pilzes beschreibt, der sich einer industriellen Züchtung entzieht. Nicht-skalierbar sind für Tsing auch Geschichten. Sie schreibt:

»A rush of stories cannot be neatly summed up. Its scales do not nest neatly; they draw attention to interrupting geographies and tempos. These interruptions elicit more stories. This is the rush of stories' power as a science. Yet it is just these interruptions that step out of the bounds of most modern science, which demands the possibility for infinite expansion without changing the research framework. Arts of noticing are considered archaic because they are unable to ›scale up‹ in this way.«⁴⁵

Geschichten verleihen Dingen ihre Singularität und entziehen diese damit der Möglichkeit, massenhaft wiederholt und damit zum Objekt von Skalierung zu werden. Geschichten sind bei Tsing jedoch nicht (nur) schriftlich fixierte Erzählungen, sondern beziehen sich auch auf die performative Dimension ihres Vortrags, ihrer Rezeption und der daran anschließenden autopoetischen Kraft der Imagination.

In der Zusammenstellung der dokumentarischen Audioaufnahmen, der Modelle sowie der Ameisen, die an diesen Orten ihr Habitat haben, treffen bei *Homo Desperatus* Geschichten aufeinander, ergänzen und verschränken sich. In der Weise, wie sie jeweils individuell rezipiert werden und dabei auch weitere Erzählungen und Geschichten bilden, stellen sie für die Besucher*in eine spezifische singuläre Erfahrung bereit, etwas, das sich – mit Tsing – einer einfachen Skalierung entzieht. Und dennoch muss auch hier eingeschränkt werden: *Homo Desperatus* ist eine künstlerische Arbeit, die in verschiedenen Kontexten wiederholt aufgeführt, ausgestellt und präsentiert wird. Die hier präsentierten Geschichten werden nicht nur

45 Tsing 2015, S. 37.

vorgeführt, jene der Erfahrung einer unbändigen Narrativität eigene Singularität wird so schließlich auch selbst kommodifiziert und zum integralen Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Singularität – Unskalierbarkeit – bleibt einerseits in ihren Geschichten widerständig und scheint andererseits gleichzeitig selbst zum Spielball eines Kalküls zu werden, das gerade mit der Betonung des Ereignishaften durch die performativen Künste und die Live-Art paradigmatisch in der Skalierung im *Maßstab 1:1* ausgetragen wird. Beispiele wie *Homo Desperatus* bezeugen so, dass es nicht nur die Singularität von Geschichten ist, die in den performativen Künsten – womöglich auch als widerständige im Sinne Tsings – auf dem Spiel steht. Erfahrbar wird hier vielmehr die Gleichzeitigkeit der Erfahrung der Geschichten als Raum neuer Möglichkeiten und die Tatsache, dass selbst diese Erfahrung durch die performativen Künste eingeholt und skalierend *eingehegt* werden kann.

Extinktion, negative Geschichte und die Gabe

»Die kümmerlichen fünf Jahrzehntausende des homo sapiens«, sagt ein neuerer Biologe, »stellen im Verhältnis zur Geschichte des organischen Lebens auf der Erde etwas wie zwei Sekunden am Schluss eines Tages von vierundzwanzig Stunden dar. Die Geschichte der zivilisierten Menschheit vollends würde, in diesen Maßstab eingetragen, ein Fünftel der letzten Sekunde der letzten Stunde füllen.« Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abbeviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfasst, fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.«¹

Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarium*: Buchstaben und Ordnungen

»B ist der erste Buchstabe von Bae(h)r, mein Nachname ist Baehr, ich bin also ein ausgestorbener Bär.« Mit diesen knappen Worten eröffnet die Choreografin Antonia Baehr ihr 2013 entstandenes Stück *Abecedarium Bestiarium – Affinitäten in Tiermetaphern*. Dieser Satz hallt lange nach, multipliziert er doch die Weisen der Vorstellung des autobiografischen, des selbstbezüglichen und autoaffektiven Sprechens, das hier nicht nur die Autor*in, Performer*in und Figur bezeichnet, sondern damit auch die Fluchtlinien der Performance andeutet. Baehr ist vieles: So wie der erste Buchstabe unweigerlich eine lautliche, eine semantische und alphabetische Ordnung impliziert, so erscheint auch Baehr als Repräsentant*in einer Ordnung, nämlich der biologischen Gattung, in diesem Fall als Exemplar des Bären. Schließlich ist sie kein *toter* Bae[h]r, sie ist ausgestorben. Ihre Anwesenheit ist keine Behauptung einer präsentischen Verwandlung in ein anderes, nicht-menschliches Wesen. Die Fiktion, die Baehr mit dem Publikum teilt, berührt stattdessen die Möglichkeit der Repräsentation nicht nur eines vergangenen Individuums, sondern der Repräsentation einer ganzen ausgelöschten, verschwundenen Gattung.

1 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991b, S. 691–704, S. 703.

Zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Zeichen und Wort, Exemplar und Gattung fragt Baehr nicht nur, wie Repräsentation auf der Bühne Prozesse der Übersetzung und Übertragung – also Fragen der Multiplizität der Art –, sondern immer auch Fragen der Größe, der Skala – der Multiplizität der Anzahl – betrifft. In dieser Extrapolation zeigt Baehr zudem ein transversales Durchbrechen dieser Ordnungen: Die Frage der Größe ist eine Frage der Gattung, die Frage der Gattung eine des Individuums, die Frage des Individuums schließlich eine der es bezeichnenden sprachlichen Ordnungen. Zwischen Größen und Arten bestehen Durchgänge, auf die Baehr in der Eröffnung nicht nur hinweist, sondern die sie durchschreitet, als wären diese so offensichtlich wie hinfällig.

Diese Bewegung geschieht durch einen besonderen Topos, der sich für das Theater wie auch im Anthropozän als spezifisches Problem von Ethik und Darstellbarkeit aktualisiert: Die Extinktion – im Gegensatz zum singulären Tod – bezeichnet ein Phänomen, das als *anthropogenes Artensterben* eine der bedrohlichsten Markierungen des Anthropozäns darstellt und eine skalar potenzierte – ethische – Verantwortung in sich trägt. Zudem stellt sich die Extinktion als genuin epistemisches Problem dar, eines zudem, das eng mit dem Sprechakt – mit der Erklärung über die Extinktion – verbunden ist. *Wie* kann das Ereignis der Extinktion bestimmt werden? Ist wirklich das letzte zeugungsfähige Exemplar der Gattung verschwunden? Oder kann bloß kein weiteres bestimmt werden? Braucht die Erklärung der Extinktion eine klare Definition der Gattung oder, vice versa, ist nicht vielmehr die Erklärung der Extinktion und das damit verbundene Ende der Entwicklungen der Art eigentlich die genaueste, wenn auch einzig retrospektiv mögliche Bestimmung – Abgrenzung – der Gattung? *Wann* kann das Ereignis der Extinktion festgestellt, wann erklärt werden? Schließlich: Mit dem Artensterben artikuliert sich nicht nur ein Ereignis, das zwischen Erkenntnis und Erklärung steht, sondern das gleichzeitig die Bedeutung einer Geschichte hervorhebt, die im Kontext des Anthropozäns als mehr-als-menschliche verstanden werden muss. »Ich bin ein ausgestorbener Bär«: Das nicht-menschliche (Nicht-)Ereignis der Extinktion zeigt sich als Prisma, durch das Baehr Fragen der Gattung, der Größe, der Grenzziehungen, vor allem aber auch: des ethischen Durchgangs durch diese Grenzen anzeigt.

Doch kehren wir zurück an den Anfang: Das Publikum wird in einen Raum geführt, der mehr an eine Galerie oder ein Museum erinnert denn an ein Theater. Kein Vorhang trennt Publikum und Bühnenraum, überhaupt scheint es hier keine Bühne im Sinne einer expliziten Trennung von Zuschauer*in und Performer*in zu geben. Auf dem weißen Fußboden sind große schwarze Buchstaben aufgeklebt. Um diese herum sind verschiedene Objekte im Raum verteilt, die die Besucher*innen betrachten und untersuchen können; ein Spielzeugpapagei in einer Ecke, ein altes Tonbandgerät auf einem Schreibtisch in einer anderen, ein Stück Fell – ein Kostüm? – mit einem Bärenkopf in einer dritten, daneben ein Spiegel, zwei Stühle. Das Publikum

geht um die Objekte herum, einige Menschen reden miteinander, andere setzen sich auf den Boden oder bleiben an der Wand stehen. Nach ungefähr fünf Minuten tritt Antonia Baehr auf, gekleidet in einen beigen dreiteiligen Anzug, und begrüßt mit einem breiten Lächeln die Gäste. Baehr erklärt nun, dass sie verschiedene kurze Scores performen wird, die von ihren Freund*innen, von Familie und Bekannten für sie erstellt wurden. Baehr hatte sie gebeten, eine Partitur, einen Score oder auch einen Text über eine ausgestorbene Tierart zu schreiben, zu der sie eine starke Nähe fühlen. Bedingung war, dass es sich um Tierarten handelt, deren Extinktion auf anthropogene Ursachen zurückzuführen sei. Die Anfangsbuchstaben dieser Tierarten bilden Baehrs ABC:

»A is for Arnim (*Farfelus malacus*), C is for Culebra Island Amazon of Puerto Rico (*Amazona vittata gracilipes*), D is for Dodo (*Raphus cucullatus*), F is for Forest Tarpan (*Equus sylvestris*), G is for Guam Flying Fox (*Pteropus todudae*), H is for Hawaiian Honeycreeper (*Drepanis funerea*), I is for Isle of Man Purr (*Sus scrofa*), L is for Lesser Bilby (*Macrotis leucura*), M is for Martelli's Cat (*Felis lunensis*), N is for Northern Bubal Hartebeest (*Alcelaphus buselaphus buselaphus*), S is for Steller's Sea Cow (*Hydrodamalis gigas*), T is for Tasmanian Tiger (*Thylacinus cynocephalus*), W is for Wondiwoi Tree Kangaroo (*Dendrolagus mayri*), Y is for Yangtze River Dolphin (*Lipotes vexillifer*)«²

2 Antonia Baehr & Friends: *Abecedarium Bestiarium – Portraits of affinities in animal metaphors*. www.make-up-productions.net/pages/paper-vinyl-radio-plays/abecedarium-bestiarium-the-book.php [21.07.2020]. Vgl. auch Antonia Baehr & Friends: *Abecedarium Bestiarium – Portraits of affinities in animal metaphors*. Nyon: far° festival des arts vivants & make up productions 2014.

Abb. 11: Baehr: *Abecedarium Bestiarium* © Anderson

In den kommenden 60 Minuten wird Baehr zehn verschiedene Tier-Miniaturen darstellen, poetische, musikalische und dokumentarische Interpretationen der Scores, die sie von ihren Freund*innen erhalten hat. Der Raum des Theaters, in dem sich Baehr und das Publikum während der Zeit der Performance in je neuen Anordnungen durchmischen, wird zu einem Raum des Wissens und der Erfahrung einer gemeinsamen menschlichen und nicht-menschlichen Geschichte. Baehr berichtet von der Gewalt, die in den letzten mehreren hundert Jahren an verschiedenen nicht-menschlichen Spezies durchgeführt wurde. Und gleichzeitig wird der Bühnenraum auch zu einem Erfahrungsraum der Nähe zwischen den Spezies: So stellt das *Abecedarium* die Nähe zwischen der Performerin und ihren – während der Performance abwesenden – Bekannten, Freund*innen und Familienmitgliedern dar, die die Scores für Baehr erstellt hatten und die namentlich jeweils vor jedem einzelnen Score genannt werden. Baehr greift in ihren Miniaturen aber auch über den Graben, der zwischen ihr, dem Publikum und ihren Freund*innen und Bekannten – allesamt Mitglieder der menschlichen Spezies – und den nicht-menschlichen Tieren besteht. Im *Abecedarium* ist die Geschichte *zwischen* den Spezies eine Geschichte einer Trennung und einer gleichzeitigen Nähe: Alle der von Baehr beschriebenen Spezies sind in den vergangenen Jahrhunderten ausgestorben und sind Teil der sogenannten *sixth extinction*,³ des sechsten geschichtlichen Massenaussterbens. Sie sind

3 Gerardo Ceballos & Paul R. Ehrlich: »The misunderstood sixth mass extinction«, in: *Science*, 360 (6393). 2018, S. 1080–1081.

Tierspezies, die nicht etwa durch natürliche Evolution, Vulkanismus, den Wechsel von Kalt- zu Warmzeit oder durch extraterrestrische Ursachen wie Meteoriteneinschläge ausgestorben sind.⁴ Die Tatsache ihres Aussterbens ist eine anthropogene: Das Massenaussterben der nicht-menschlichen Spezies mit dem Massenaussterben durch einen Asteroideneinschlag an der K-T-Grenze vor etwa 66 Millionen Jahren vergleichend, schreibt der Philosoph Telmo Pievani: »This time, the asteroid (or the river of molten basalt) bears our name.«⁵

Kann die Geschichte dieses Massenaussterbens als eine Geschichte der Gewalt an den nicht-menschlichen Spezies gelesen werden, so ist dies gleichzeitig eine Geschichte der Verflechtungen von Mensch und Nicht-Mensch ob dieser Gewalt. Als Geschichte der Beschreibung, Bestimmung und Hierarchisierung der Spezies, als Geschichte, die bezeugt, wie sich die Lebensform Mensch im 21. Jahrhundert gerade durch die Gewalttaten an nicht-menschlichen Tieren entwickelt hat. Die Geschichte der Extinktion der Spezies ist – auch bei Baehr – eine Geschichte der gewalttätigen Interdependenzen.

Ich möchte im Folgenden beschreiben, wie Baehr im *Abecedarium* diese Geschichte nicht nur als Folge von Ereignissen in Erinnerung ruft, sondern – gerade durch die Verknüpfung von individueller und kollektiver Ebene – die nicht-menschlichen Tiere und Namensgenoss*innen als geschichtliche Akteur*innen und damit den Raum des Theaters als Raum einer transhumanen Ethik des Gedenkens etabliert. Damit, so meine These, zeigt sich das Theater nicht nur als Ort, der einer interspeziesistisch verstandenen Geschichte und ihrer Narration Rechnung trägt, sondern der diese Tatsache gleichzeitig an einen singulären Erfahrungsraum zurückbindet, wodurch Geschichte erst einen ethischen Sinn erhält. Dies möchte ich in drei Schritten tun: Zuerst soll aufgeführt werden, in welcher Weise im Anthropozän nicht-menschliche Geschichte im Allgemeinen sowie das Ereignis der Extinktion im Speziellen Formen der Geschichtsschreibung herausfordern. Im zweiten Schritt möchte ich beschreiben, wie Baehr diesen bisher unbeschriebenen Raum einer nicht-menschlichen Geschichte für ihre Tier-Figurationen als Innenraum der Geschichte eröffnet und ihnen somit erlaubt, Akteur*innen und Zeug*innen ihrer eigenen Geschichte zu werden. Schließlich möchte ich beschreiben, dass gerade die Tatsache, dass die Performance auf einer Reihe von *Scores* aufgebaut ist, die Baehr von ihren Bekannten erhalten hat, der hier präsentierten (nicht-menschlichen) Geschichte einen spezifischen Sinn verleiht: So zeigt sich die Performance als Versuch der Darstellung einer anthropozänen Gegen-Geschichte

4 Vgl. Ashraf M. T. Elewa (Hg.): *Mass Extinction*. Berlin: Springer 2008, Tony Hallam: *Catastrophes and lesser calamities. The causes of mass extinctions*. Oxford: Oxford University Press 2004, v.a. S. 1–8; Elewa 2008.

5 Telmo Pievani: »The sixth mass extinction: Anthropocene and the human impact on biodiversity«, in: *Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali* 25 (1). 2014, S. 85–93, S. 90.

als Gaben-Geschichte: als die performative Wiederholung einer sowohl sozialen wie auch ethischen Verbindung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen.

Extinktion und Geschichtsschreibung

Artensterben und Naturgeschichte

Der Biodiversitätsverlust als Effekt des anthropogenen Massensterbens nicht-menschlicher Tiere gilt – neben dem Klimawandel, den veränderten biogeochemischen Kreisläufen sowie der Umwandlung der Lithosphäre – als einer der vier fundamentalen Marker des Anthropozäns.⁶ Dabei ist die Veränderung der Ökosphäre durch den Biodiversitätsverlust nicht nur für sich selbst problematisch, denn der Verlust einer ganzen Tierart wirkt sich auf andere Faktoren aus und verändert so das gesamte Erdsystem. Wirken sich die Veränderung der biogeochemischen Kreisläufe, die Veränderungen in der Lithosphäre und selbst der durch den erhöhten CO₂-Ausstoß bedingte Klimawandel zwar auf menschliche und nicht-menschliche Formen von Leben aus, so tun sie das nicht in unmittelbarer Weise. Sie bedrohen Lebensformen stattdessen, indem sie nachhaltig ihre Habitate und ökologischen Räume auf der Erde umformen und schädigen. Anthropogenes Artensterben hingegen ist Ergebnis der direkt gegen nicht-menschliches Leben gerichteten Auswirkungen menschlichen Handelns und gleichzeitig Effekt und Ergebnis der je anderen Markierungen: Die Folge der Auswirkungen menschlichen Handelns auf Habitate resultiert in einem Verlust der Biodiversität, im Aussterben von Tausenden von nicht-menschlichen Spezies.

Das Massenaussterben, verstanden als »sixth mass extinction«⁷, nimmt auch wissenschaftshistorisch einen besonderen Platz an. So entwickelte sich die Frage nach Extinktionseignissen als genuiner Disziplinstreit innerhalb der Geologie:⁸ Nach der Entdeckung von sprunghaften Veränderungen in den von ihm untersuchten Gesteinspanoramen stellte George Cuvier zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Theorie des sogenannten Katastrophismus der Erdgeschichte auf. Er vermutete, dass die Erde sich infolge verschiedener Sprünge und Revolutionen entwickelte, Katastrophen, von denen eine der letzten die biblische Sintflut zum Ende der letzten Eiszeit selbst gewesen sein sollte. Die noch relativ junge Wissenschaft der Geologie

6 Vgl. Bonneuil 2015, S. 5–9.

7 Pievani 2014; Elizabeth Kolbert: *Das sechste Sterben: Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Berlin: Suhrkamp 2015.

8 Vgl. zum Folgenden: Pievani 2014, S. 86f., sowie Elizabeth Kolbert: *The Sixth Extinction. An Unnatural History*. New York: Henry Holt 2014, S. 94.

traf sich hier mit der Religion, weswegen der Katastrophismus vonseiten seiner Kritiker*innen auch als unwissenschaftlich abgestempelt wurde. Auf der Gegenseite wiederum bildeten sich die für das moderne Verständnis der Naturwissenschaft entscheidenden Theorien des Gradualismus beziehungsweise des Aktualismus, die sich über die Prinzipien der Gleichförmigkeit der Entwicklungen der natürlichen Geschichte konstituierten. So stellte Charles Lyell in diametralem Gegensatz zu Cuvier die These auf, dass sich die Erdgeschichte nicht in Sprüngen, sondern eben kontinuierlich entwickle und eine Beschreibung vergangener Entwicklungen somit in Analogie zur Gegenwart methodologisch erschließbar sei. Stephen Jay Gould fasst Lyells Prinzipien der Entwicklung der Natur folgendermaßen zusammen:

»Change is not only stately and evenly distributed throughout space and time; the history of our earth also follows no vector of progress in any inexorable direction. Our planet always looked and behaved just about as it does now. Change is continuous, but leads nowhere. The earth is in balance or dynamic steady state; therefore, we can use its current order (not only its laws and rates of change) to infer its past.«⁹

In der Folge setzte sich der Aktualismus der Geologie und der Naturgeschichte, der auch in Darwin einen Anhänger fand, als das wissenschaftlichere Prinzip durch. Ereignisse wie das massenhafte, plötzliche Aussterben von Arten wiederum konnten sich in dieses Verständnis von Veränderung nicht eingliedern und wurden folglich mit unvollständigen Datenmengen beziehungsweise fehlenden Fossilienbeständen erklärt und in eine graduelle Entwicklung der Naturgeschichte eingegliedert: Darwin: »There is no more wonder in extinction of species than of individual.«¹⁰

Negative (Natur-)Geschichte und das Anthropozän

Doch das Verständnis einer Naturgeschichte im Sinne des Aktualismus prägte nicht nur die Weise, wie die Geologie anhand ihrer materiellen Funde Naturgeschichte (re)konstruierte, sondern hatte auch Folgen in Hinblick auf das Verständnis der Trennung zwischen Natur- und Humangeschichte. So beschreibt der Historiker Dipesh Chakrabarty in seinem 2009 publizierten Artikel »The Climate of History. Four Theses«, wie seit der Entstehung der modernen Geschichtswissenschaft die Geschichte der Menschheit und die Geschichte der Natur als zwei distinkte

9 Stephen Jay Gould: *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1987, S. 123.

10 C. D. Darwin (1836–1844), *Charles Darwin's Notebook*, in: P. H. Barrett et al. (ed). Cornell University Press, Ithaca, zit.n.: Pievani 2014, S. 85.

Forschungsfelder betrachtet wurden.¹¹ Während die Humangeschichte von geschichtlichen Ereignissen bestimmt ist, laufe die Geschichte der Natur geradlinig, ja automatisch ab und sei eine bloße Abfolge von Geschehen. Naturgeschichte geschieht, so kann paraphrasiert werden, und sei daher in ihrer generellen Gleichgültigkeit im eigentlichen Sinne keine Geschichte, denn: »man's environment did change but changed so slowly as to make the history of man's relation to his environment almost timeless and thus not a subject of historiography at all.«¹²

Doch nicht nur die Form der Veränderung ist ausschlaggebend für die Qualifizierung von Geschichte. Denn die Unterscheidung zwischen Geschichte und Geschehen betrifft ebenso einen bestimmten subjektiven Sinn, ja ein Moment der Reflexivität, durch den das (naturgeschichtliche) Geschehen als bedingtes, im Rahmen einer Möglichkeit seines Ereignens stehendes begriffen werden könnte. Während menschliche Geschichte seit der Neuzeit als »purposive human action«¹³ – als sinnhaftes Handeln – verstanden wird, fehlt der Naturgeschichte eine solche (auf den Menschen bezogene) Form der Sinngebung. Mit der Einsicht in die Tatsache einer Geschichte der Erde, die die Größenordnung menschlicher Geschichtsschreibung um ein Vielfaches übertrifft und scheinbar unveränderlich existiert, wird diese Trennung umso deutlicher. »Geschichte« benennt nun vor dem Hintergrund menschlicher – ökonomischer, sozialer, politischer – Motive den evolutionären Ausgang aus einem bloßen Naturzustand. Das, was sich hingegen in der Natur vollzieht, sind biologische, physische, chemische und geologische Prozesse, die unveränderlich sind und deren Veränderung auf keine internationale Handhabe zurückzuführen ist. So schreiben Hamilton et al.:

»On one side, there was »Nature«, external to society and governed by slow and steady laws, but free of any telos in its history. On the other there was »Society«, teleologically oriented by progress towards a freedom understood as humankind wrenching itself out of any natural determination and limit.«¹⁴

»Geschichte« ist damit die Geschichte der menschlichen Bezugnahme zu sich selbst unter Voraussetzung der rationalen Möglichkeit einer Abstraktion von Handlung, die immer auch anders hätte aussehen können. »Geschichte« ist die Geschichte von Entscheidungen, die in einem sozialen Kontinuum beschlossen wurden. Damit wendet sich die Humangeschichte nicht nur von der nicht-menschlichen Natur

11 Vgl. auch Paolo Rossi: *The dark abyss of time: the history of the earth & the history of nations from Hooke to Vico*. Chicago: University of Chicago Press 1984.

12 Chakrabarty 2009, S. 204.

13 Ibid., S. 203.

14 Clive Hamilton et al.: »Thinking the Anthropocene«, in: Clive Hamilton et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*. London & New York: Routledge 2015, S. 1–15, S. 6.

ab, sondern auch von der Geschichte des eigenen Menschlich-Natürlichen: »Only the history of the social construction of the body, not the history of the body as such, can be studied«¹⁵, resümiert Chakrabarty. Natur- und Menschheitsgeschichte entwickeln sich zwar in einem geteilten Raum, jedoch klar getrennt voneinander.¹⁶

Diese klare Trennung von Natur- und Humangeschichte wird jedoch spätestens mit dem Anthropozän zunichtegemacht. Mit dem Aufstieg des Menschen zur geologischen Kraft im Erdsystem wird der Graben zwischen Natur- und Human- geschichte überbrückt. Im Anthropozän beeinflusst der Mensch durch sein eigenes geschichtliches Handeln die naturgeschichtlichen Weltläufe. Die anthropogene Klimaveränderung, der anthropogen bedingte Rückgang der Artenvielfalt auf der Erde, die nachhaltige Zerstörung von natürlichen Habitaten sind eben nicht das Ergebnis des natürlichen Wirkens der Spezies Mensch; es ist nicht das sich im natürlichen Raum ausbreitende Geschehen eines Naturgesetzes; es ist das direkte Wirken von menschlichen, kulturellen, kurz: historischen Einwirkungen auf das Erdsystem. Dies aber bedeutet, dass Menschheits- und Naturgeschichte in einer Zeit zusammengedacht werden müssen, in der der Mensch sich selbst als geologische*r Akteur*in in die Erdstrata, in das *Geschichtsbuch der Erde* einschreibt. Natur- und Menschheitsgeschichte erscheinen als zusammenhängendes, sich ergänzendes Geflecht von kulturellen, ökologischen und technischen Fakten. Crutzens Metapher der geologischen Kraft der Menschheit macht deutlich, dass das Handeln der Spezies Mensch eine derartige Dimension angenommen hat, dass ebenjener Riss zwischen Natur- und Menschheitsgeschichte durch die im Erdboden erkennbaren erdsystemischen, anthropogenen Veränderungen wie den Klimawandel, die veränderten biochemischen Kreisläufe und den drastischen Verlust der Biodiversität selbst hinfällig wird. Chakrabarty:

»In unwittingly destroying the artificial but time-honored distinction between natural and human histories, climate scientists posit that the human being has become something much larger than the simple biological agent that he or she always has been. Humans now wield a geological force.«¹⁷

Erdzeit und Menschheitsgeschichte fallen zusammen: Insofern sich die Spezies Mensch auf die erdzeitliche Achse einschreibt, insofern werden auch nicht-menschliche, natürliche Entitäten als geschichtlich wirkende Akteur*innen offenbar. Umweltbeziehungen wirken auf politische, soziale, kurz: geschichtliche Ereignisse, so beispielsweise in durch bestimmte Umweltveränderungen verursachten politischen

15 A. a. O.

16 Vgl. dazu auch Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 10.

17 Chakrabarty 2009, S. 206.

Konflikten oder in der Frage nach klimatisch bedingter Migration. Durch die Kreuzung von Menschheits- und Naturgeschichte wird nicht nur die Wirkgeschichte des Menschen auf einen globalen beziehungsweise erdsystemischen Maßstab skaliert; der Mensch tritt auch ein in eine geologische tiefenzeitliche Perspektive – einen Zeitraum, der hunderte von Millionen von Jahren umfasst. Der Raum und die Dimension des geschichtlichen Denkens selbst verändern sich.¹⁸ Im Anthropozän löst sich eine allein im Zeichen der menschlichen Freiheit stehende Humangeschichte auf und verbindet sich mit den Implikationen einer nicht-menschlichen Welt, mit ihren Eigengesetzlichkeiten, Eigenzeiten, ihren Widerständen und Limitierungen. Gleichzeitig wird diese Welt des Nicht-Menschlichen als distinkte Sphäre der Welt tätig; sie wird dynamisiert und erhält eine Form der Geschichtlichkeit durch die entscheidende Annahme der Möglichkeit ihrer Veränderung: Natur entledigt sich ihrer scheinbar ontologischen, gleichbleibenden Totalität.

Extinktion als Paradigma negativer Historiografie

Berührte die Frage der Extinktion den Beginn der durch die Geologie perspektivierten Naturgeschichte, so zeigt sich die anthropogene Extinktion – die Tatsache des massenhaften, menschenverschuldeten Artensterbens – als eines der Schlüsselereignisse des Anthropozäns, einer nunmehr geteilten menschlichen und nicht-menschlichen Geschichte, einer Verknüpfung, ja einer doppelten Internalität von menschlichem in nicht-menschlichem und nicht-menschlichem in menschlichem Leben.¹⁹ Denn anthropogene Extinktion verweist nicht nur auf die einfache kausale Verbindung von menschlichem Handeln und nicht-menschlicher Extinktion, sondern auch auf die daraus resultierenden Veränderungen der Biosphäre und des gesamten Erdsystems durch den Verlust bestimmter Spezies, die sich schließlich als Rückkoppelungen auch auf den Menschen auswirken.

Doch die Schwierigkeit, (anthropogene) Extinktion als besonderes Paradigma einer geteilten Geschichte zwischen Mensch und Nicht-Mensch zu beschreiben, hängt nicht nur mit bestimmten historischen Konzeptionen von Geschichte zusammen, sondern hat auch spezifisch wahrnehmungslogische Gründe. Konträr zur Tatsache, dass sich Extinktionsergebnisse geologisch als sprunghaft zeigen, sind gegenwärtige Extinktionsprozesse durch eine spezifische Unsichtbarkeit geprägt: Denn (anthropogene) Extinktion geschieht zumeist lautlos und das, obwohl die menschliche Spezies laut Schätzungen für eine Extinktionsrate von *einer* nicht-menschlichen Spezies pro 20 Minuten verantwortlich ist.²⁰ Artensterben wird stattdessen zumeist auf einige wenige – besonders charismatische – Tierarten

18 Vgl. Gould 1987.

19 Vgl. Moore 2015, S. 13–41.

20 Pievani 2014, S. 90.

reduziert. So schreiben Deborah Bird Rose et al.: »While charismatic endangered species occasionally grab a headline or two, all around us a quieter systemic process of loss is relentlessly ticking on: hundreds, perhaps thousands, of species becoming extinct every year.«²¹

Das anthropogene Artensterben ist nicht nur eingebettet in biologische, technische und ökologische Kontexte. Es betrifft auch unsere (selektive) Wahrnehmung sowie kulturelle, soziale, epistemische, schließlich narrative Kontexte: »[T]here is no singular phenomenon of extinction; rather, extinction is experienced, resisted, measured, enunciated, performed, and narrated in a variety of ways to which we must attend.«²²

Mit der Extinktion als Problem wird hervorgehoben, was in der Frage (nicht-)menschlicher Geschichte implizit war: Der anthropogene Biodiversitätsverlust zeigt sich nicht nur auf der Ebene dessen, was als geschichtliche Tatsache geschieht, sondern spezifischer, welche Ereignisse als relevant für die *Geschichtsschreibung* – für die Historiografie – erachtet werden: Denn verändert die Tatsache der menschlichen Einschreibung in die Naturgeschichte den Blick der Historiker*innen auf die Beziehung von Natur, Kultur und ihrer Geschichte, so betrifft diese Verschiebung also nicht nur die geschichtlichen Fakten. Am Beispiel der Extinktion wird offenbar, dass das Anthropozän für die Geschichtswissenschaften sowohl einen ontologischen wie auch einen epistemologischen Schnitt auf tut: Was das Anthropozän bewirkt, ist nicht nur eine Multiplizierung der geschichtlichen Ereignisse und ihrer Akteur*innen – es stellt sich auch die Frage, was als Geschichte begriffen wird, wie Geschichte wahrgenommen wird, schließlich wie Geschichte geschrieben und konstruiert wird.²³ Wie kann die »extinction story« erzählt und dabei sowohl der Skala des Ereignisses, seiner ethischen Situiertheit sowie des zeitgeschichtlichen Rahmens einer »deep time« gerecht werden? Wie kann der Skalensprung und die Reibung zwischen einer menschlichen Zeiterfahrung und einer geologischen beziehungsweise erdsystemischen Zeit dargestellt werden?

21 Deborah Bird Rose et al. (Hg.): *Extinction Studies. Stories of Time, Death, and Generations*. New York: Columbia University Press 2017, S. 1.

22 Ibid., S. 2.

23 So wendet auch Gabriele Dürbeck in ihrem Forschungsprojekt zu den *Narrativen des Anthropozäns* die Frage der Narratologie auf die Epoche des Anthropozäns selbst an. So schreibt Dürbeck nicht nur, »dass das Anthropozän-Konzept durchgehend als ein Narrativ präsentiert wird, als eine Geschichte mit Protagonisten, einer Ereigniskette, einem Plot mit Ursache-Wirkungs-Verhältnissen (vgl. Heise 2013: 21) und darüber hinaus mit einer spezifischen räumlichen und zeitlichen Struktur, die zusammen der Sinnstiftung dienen«, sondern auch, dass »das Konzept des Anthropozän eine inhärente narrative Struktur hat, sodass es durch das Medium der Erzählung neuen Deutungen der *conditio humana* in unserer Zeit aufzeigt.« Dürbeck 2018, S. 3. Vgl. auch Dürbeck & Hüpkes 2020.

Stummheit – Das Innen der Geschichte

Der Innenraum der Geschichte

Bei Baehr sind die nicht-menschlichen Spezies weder direkt auf der Bühne präsent, noch wird etwa bloß dokumentarisch auf sie Bezug genommen. Ihre Geschichte ist – wie jede Historiografie – eine Erzählung über den Graben der Zeit hinweg, ihr Schicksal ist vergangen. Gleichzeitig ist ihre Geschichte auch eine Geschichte über das im Nicht-Menschlichen Fremde, jene Alterität, die traditionell mit Stummheit assoziiert wurde: mit der tierischen Unmöglichkeit, zu sprechen, sich selbst als geschichtliche*n Akteur*in zu bezeichnen, von sich Geschichte(n) zu erzählen und auch mit eigenen Worten auf jene Worte und Bezeichnungen zu reagieren, die den nicht-menschlichen Tieren vom Menschen gegeben wurden. Wie Derrida in Bezug auf Benjamin und Heidegger aufschlüsselt, ist dies keine einfache Stummheit, keine Genügsamkeit in der Stummheit, sondern eine reaktive Stummheit, eine »Klage«, eine »Traurigkeit der Natur«²⁴ ob der Tatsache, vom Menschen (als Tier) benannt worden zu sein. Mit der Benennung, so Derrida, sei eine »Ahnung von Trauer« implizit, die auf der Tatsache beruht, dass der dem Tier gegebene Name ebenjenes überleben wird, dass also in der Tatsache der Benennung und Klassifizierung der tierischen Spezies diese schon im Modus des Todes gedacht wird.²⁵

24 Walter Benjamin: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991c, S. 140–157, S. 155.

25 »A foreshadowing of mourning because it seems to me that every case of naming involves announcing a death to come in the surviving of a ghost, the longevity of a name that survives whoever carries that name. Whoever receives a name feels mortal or dying precisely because the name seeks to save him, to call him and thus assure his survival.« Derrida 2008, S. 389. Derrida stellt sich jedoch gegen eine nur logozentrische und demnach auch metaphysische Lesart der Stummheit und der Trauer der nicht-menschlichen Tiere. Stattdessen bezieht er sich auf sehr konkrete und sehr aktuelle Formen der Gewalt gegenüber Tieren, die vor allem in Zusammenhang mit der Logistik der Massentierhaltung, sprich der Industrialisierung, der Globalisierung und der Skalierung der Tötung von Tieren steht. Die Tatsache der anthropogenen Extinktion bleibt bei Derrida zwar unausgesprochen, den qualitativen – skalaren – Unterschied in der Form der an Tieren angerichteten Gewalt in der Neuzeit benennt er hingegen: »It is all too evident that in the course of the last two centuries these traditional forms of treatment of the animal have been turned upside down by the joint developments of zoological, ethological, biological, and genetic forms of knowledge and the always inseparable techniques of intervention with respect to their object, the transformation of the actual object, its milieu, its world, namely, the living animal. This has occurred by means of farming and regimentalization at a demographic level unknown in the past, by means of genetic experimentation, the industrialization of what can be called the production for consumption of animal meat, artificial insemination on a massive scale, more and more audacious manipulations of the genome, the reduction of the animal not

Derridas Antwort auf die Objektivierung des Tieres ist nicht nur eine Vervielfältigung der Trennlinien zwischen nicht-menschlichen Tieren und dem Menschen durch eine Vervielfältigung ihrer Namen und Bezeichnungen.²⁶ Er bestimmt die Trenn- und Verbindungslinie zwischen den menschlichen und den nicht-menschlichen Tieren in der Reflexivität des Ichs selbst, im Verfolgen der (eigenen) Spur der Geschichte. So schreibt er über das »autobiografische Tier« und lotet damit nicht nur die (grammatikalische, referentielle, semantische) Nähe zwischen dem Ich und dem Tier aus – so beispielsweise in Derridas eigenen Texten zum Tier –, sondern fragt auch nach der Fähigkeit, die eigene Spur zu verfolgen, sich selbst durch sein eigenes Handeln, seine eigenen Bewegungen zu affizieren und damit eine selbst-reflexive Beziehung herzustellen.²⁷ Statt das Tier als in metaphysischer Stummheit und Trauer verharrend zu denken, sucht Derrida, die Linien aufzuzeigen, entlang derer Tiere ihre eigene Spur als ihre eigene Geschichte verfolgen und in diesem Verfolgen selbst, Geschichte wiederholend, historiografische Tiere werden. Die Frage lautet also nicht, ob nicht-menschliche Tiere eine Geschichte haben, sondern wie sie ihre Geschichte schreiben. Wie kann zudem eine Geschichte nicht-menschlicher Tiere gelesen werden, ohne diese als Fabel anzuerkennen, als Form eines »anthropomorphic taming, a moralizing subjection, a domestication. Always a discourse of man, on man, indeed on the animality of man, but for and as man«²⁸?

Bei der Präsentation der Partitur zum 1936 in einem australischen Zoo wegen angeblicher Unfruchtbarkeit ausgestorbenen Beutewolf (*Thylacinus cynocephalus*)

only to production and overactive reproduction (hormones, genetic crossbreeding, cloning, and so on) of meat for consumption but also of all sorts of other end products, and all of that in the service of a certain being and the so-called human well-being of man.« Ibid., S. 394.

- 26 »Whenever ›one‹ says, ›the Animal,‹ each time a philosopher, or anyone else says, ›the Animal‹ in the singular and without further ado, claiming thus to designate every living thing that is held not to be man (man as rational animal, man as political animal, speaking animal, zoon logon echon, man who says ›I‹ and takes himself to be the subject of a statement that he proffers on the subject of the said animal, and so on), each time the subject of that statement, this ›one‹, this ›I‹ does that he utters an asinanity [betise]. He avows without avowing it, he declares, just as a disease is declared by means of a symptom, he offers up for diagnosis the statement ›I am uttering an asinanity.‹ And this ›I am uttering an asinanity‹ should confirm not only the animality that he is disavowing but his complicit, continued and organized involvement in a veritable war of the species.« Ibid., S. 399/400.
- 27 »The problems begin there, we suspect, and what problems they are! But they begin where one attributes to the essence of the living, to the animal in general, this aptitude *that it itself is*, this aptitude to being itself, and thus the aptitude to being capable of affecting itself, of its own movement, of affecting itself with traces of a living self, and thus of *autobiograparaphing* itself as it were. No one has ever denied the animal this capacity to track itself, to trace itself or retrace a path of itself.« Ibid., S. 417.
- 28 Ibid., S. 405.

T as the Tasmanian Tiger Benjamin von Steffi Weismann liegt Baehr in einer wolfsähnlichen Maske und ihrem braunen dreiteiligen Anzug auf dem Bühnenboden. Über die Audioeinspielung hören wir eine poetische Ansprache in englischer, französischer und deutscher Sprache: die Geschichte von Benjamin, dem letzten der Beutelwölfe, von seiner Gefangenschaft und der Tatsache, dass sein Geschlecht bis zuletzt nicht klar bestimmt wurde. Der Beutelwolf Benjamin liegt auf dem Boden und wird hier zum Objekt der Blicke des Publikums wie auch der Ansprache aus den Lautsprechern: »Oh, armer Benjamin!«, so die Stimme Weismanns. Unterbrochen wird die Erzählung über Benjamin durch das digital verstärkte Echo des Röchelns des Bühnenkörpers Baehr/Benjamin, das von einem fast mechanischen Zittern begleitet wird und so die deprimierende Lebensspanne des letzten tasmanischen Tigers greifbar macht. Wer spricht hier? Welche Stimme vergegenwärtigt welches Subjekt? Wird Benjamins Subjektivität hier erfahrbar gemacht? Wird sie durch Baehrs imperfekte Verkörperung gegenwärtig? Oder wird sie durch die Texte aus den Lautsprechern selbst überschrieben? Wichtiger noch: Wovon wird berichtet? Von der Extinktion des Beutelwolfs? Vom Individuum Benjamin aus dem australischen Zoo? Wovon erzählt die Autorinneninstanz Antonia Baehr, wovon Weismann, wovon der Bühnenkörper Baehr/Benjamin?

Abb. 12: Baehr: *Abecedarium Bestiarium*, *Tasmanischer Tiger* (*Thylacinus cynocephalus*) © Anderson



Die Verlagerung von der Betrachtung der geschichtlichen Ereignisse zu ihrer narrativen Abfassung verschiebt die Frage einer menschlichen und nicht-menschlichen Geschichte von der Ebene der Ontologie des Ereignisses zu den Umständen ihrer Perzeption, ihrer Verschriftlichung und ihrer Konstruktion. Geschichte bleibt an die Instanz ihrer Verfassung gebunden und berührt damit einen subjektiven Kern: derjenigen Instanz, die Geschichte erfährt, beziehungsweise derjenigen, die Geschichte schreibt: »Humanist histories are histories that produce meaning through an appeal to our capacity not only to reconstruct but [...] to reenact in our own minds the experience of the past«,²⁹ so Chakrabarty.

(Menschliche) Geschichte ist nicht nur eine Abfolge von Daten, sondern ein Raum der wiederholten Erfahrung. Dieser Raum der Erfahrung nimmt in der Diskussion der Bedeutung der (Natur-)Geschichte und ihrer Niederschrift eine wichtige Rolle ein. »Nature«, Collingwood remarked, »has no inside«, so Chakrabarty weiter und ergänzt: »In the case of nature, this distinction between the outside and the inside of an event does not arise. The events of nature are mere events, not the acts of agents whose thought the scientist endeavours to trace.«³⁰ Das abwesende Innen benennt hier als topologische Metapher die Bedingung, an die Geschichte als Möglichkeit der geschichtlichen Erfahrung gebunden ist. Denn damit Natur nicht nur unveränderliche und ewige (und damit gleichsam hintergründige) Konstruktion verbleibt, bedarf es einer Naturgeschichte, die nicht nur

29 Chakrabarty 2009, S. 220.

30 Ibid., S. 203. Er schreibt weiter mit Collingwood: »The historian's job is ›to think himself into [an] action, to discern the thought of its agent.‹ A distinction, therefore, has ›to be made between historical and non-historical human actions [...] So far as man's conduct is determined by what may be called his animal nature, his impulses and appetites, it is non-historical; the process of those activities is a natural process.‹ Thus, says Collingwood, ›the historian is not interested in the fact that men eat and sleep and make love and thus satisfy their natural appetites; but he is interested in the social customs which they create by their thought as a framework within which these appetites find satisfaction in ways sanctioned by convention and morality.‹ Diese Trennung von historischen und nicht-historischen Handlungen kann analog zur Trennung von Handlung und Geschehen in der klassischen Dramentheorie gelesen, die gerade mit dem modernen Drama zunehmend aufgelöst wird. So schreibt Manfred Pfister: »Solche handlungslose [sic!] Dramen finden sich besonders in der Moderne häufig, und diese Handlungslosigkeit, diese Reduktion der Handlung auf Geschehen, ist eine der wichtigsten strukturellen Transformationen des Dramas in der Moderne. Schon im naturalistischen Drama wurde durch die geistes- und sozialgeschichtlich bedingte Figurenkonzeption des nicht autonom über sich verfügenden, sondern genetisch und sozial determinierten und damit zu einer intentionalen Wahl nur begrenzt fähigen Individuums die Möglichkeit von Handlung entscheidend eingeschränkt und das Geschehen, das sich am Menschen und mit dem Menschen vollzieht, zum dominanten Paradigma von Geschichte.« Manfred Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink 2001, S. 270f. Vgl. auch Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

veränderlich ist, sondern – im eigentlichen Sinne – auch an eine Kategorie subjektiver Erfahrung gebunden bleibt. Für eine gemeinsame Geschichte von Natur und Mensch bedeutet das nicht nur, nicht-menschliche Akteur*innen als Subjekte ihrer Geschichte anzuerkennen. In der Forderung nach einer Subjektivität der erlebten Geschichte aktualisiert sich auch eine Paradoxie der Geschichtsschreibung, die zwischen subjektiver Erfahrung und ihrer Veräußerung im Moment der Verschriftlichung eingespannt bleibt: »History is hysterical«, schreibt Roland Barthes, »it is constituted only if we consider it, only if we look at it – and in order to look at it, we must be excluded from it.«³¹

Geschichtliches Sprechen hat zwei Orte gleichzeitig inne: einmal den Raum des Ereignisses, einen Ort, der nicht nur temporal zu bestimmen ist, sondern der auch die Anerkennung eines Innen der Geschichte bedeutet, eines Raumes einer subjektiven Erfahrung. Und zum anderen den Ort des Schreibens dieser Geschichte, einer Positionalität, die dem Ereignis selbst äußerlich ist und die daher niemals eine gänzlich adäquate Repräsentation dieses Ereignisses darstellen kann. Das Problem der Anerkennung beziehungsweise des Ausschlusses geschichtlicher Ereignisse in der Historiografie muss somit von einer doppelten Problematik her gedacht werden: von einem Innenraum der Erfahrung, der das historische Ereignis überhaupt legitimiert, aber von diesem nicht berichten kann, sowie einem Außenraum der Schrift, die vom historischen Ereignis berichtet, dieses jedoch nie hinreichend legitimiert. Notwendig sind beide Aspekte, sie ergänzen sich. Ein bloßer Innenraum, eine bloße Erfahrung ohne Bericht bleibt stumm; ein bloßer Bericht hingegen ohne einen Raum der Erfahrung bleibt dem Ereignis äußerlich, kann es nicht in Gänze begreifen und es folglich nicht in Gänze begründen.

Geschichte der Namen – Namen der Geschichte

Die Paradoxie, die aus dem Anspruch der Geschichtsschreibung resultiert, möglichst innen zu sein, ohne dies in der Funktion der Historiografie gänzlich realisieren zu können, wurde paradigmatisch von Giorgio Agamben im Hinblick auf die geschichtliche Wiedergabe des Holocaust verhandelt.³² Für Agamben steht mit der Einmaligkeit dieses Ereignisses und der Frage der Möglichkeiten der geschichtlichen Wiedergabe die Zeugenschaft im Zentrum, also die subjektive Erfahrbarkeit des geschichtlichen Ereignisses als dessen Beglaubigungsform. Die Frage, wie nach

31 Roland Barthes: *Camera Ludica. Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang 1981, S. 65.
 32 Das Thema der anthropogenen Extinktion liegt in prekärer Nähe zum Thema des Holocaust. So teilt das Artensterben als Form des Ökozids Aspekte des Genozids, so die kollektive, intergenerationelle – historische – Wirkung der Tötung. In der Tierrechtsbewegung werden höchst kontroverse Diskussionen um Begriffe wie *tierischer Holocaust* (<animal holocaust>) geführt. Vgl. u.a. Charles Patterson: »Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka«: *über die Ursprünge des industrialisierten Tötens*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2004.

Auschwitz darstellen?³³, zielt nicht nur im Anschluss an Adorno auf die (ethischen) Bedingungen der Möglichkeit der poetischen Sprache nach dem Holocaust³⁴, sondern fragt auch nach den Möglichkeitsbedingungen seiner Erinnerung, schließlich wie dieses Erinnern selbst als (geschichtliches) Dokument festzuhalten sei. Dabei ist der Begriff der Zeugschaft im Kontext des Holocaust, den Agamben verwendet, von einem alltäglichen wie auch juristischen Sinn des Begriffs zu unterscheiden, denn:

»Normalerweise legt der Zeuge im Namen von Wahrheit und Gerechtigkeit Zeugnis ab, und aus ihnen erwächst seinem Wort Dichte und Fülle. Doch hier beruht die Gültigkeit des Zeugnisses wesentlich auf dem, was ihm fehlt; in seinem Zentrum enthält es etwas, von dem nicht Zeugnis abgelegt werden kann, ein Unbezeugbares, das die Überlebenden ihrer Autorität beraubt.«³⁵

Für Agamben resultiert daraus, dass der Holocaust einer Kategorie von wirklichen Zeug*innen bedarf, »[der]jenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. Es sind die, die ›den tiefsten Punkt des Abgrunds berührt haben‹, die Muselmänner, die Untergegangenen.«³⁶ Dieser tiefste Punkt ist der Tod in den Gaskammern. Zeugschaft – beziehungsweise die Fähigkeit, Zeugnis abzulegen – ist geknüpft an die Erfahrung des zu bezeugenden Ereignisses selbst. Doch die Möglichkeit, ein adäquates Zeugnis über den Holocaust abzulegen, ist hier im doppelten Sinne unmöglich: einerseits, weil niemand von den Gaskammern Zeugnis ablegen könne, der selbst nicht in ihnen gewesen, ja selbst durch ihnen den Tod gefunden habe. Andererseits, weil ein Zeugnis von innen gerade ob des Todes der Zeug*innen unmöglich wird. Die Erfahrung des Ereignisses erst beglaubigt die Zeugschaft und verunmöglicht sie gleichzeitig. Oder, um es mit Agambens Worten zu sagen:

»Die so'ah ist in doppeltem Sinn ein Ereignis ohne Zeugen: Es ist ebenso unmöglich, von innen her davon Zeugnis abzulegen – denn es ist nicht möglich, aus dem Inneren des Todes Zeugnis abzulegen, es gibt keine Stimme für das Verschwinden der Stimme – wie von außen her –, denn der outsider ist per definitionem vom Ereignis ausgeschlossen.«³⁷

33 Vgl. hierzu Nikolaus Müller-Schöll: »Darstellen ›nach Auschwitz‹«, *Thewis – E-Journal der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* [Online]. www.theater-wissenschaft.de/category/thewis/ausgabe-2010-darstellen-nach-auschwitz/[20.05.2020].

34 Vgl. Theodor W. Adorno: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: Theodor W. Adorno (Hg.): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963, S. 7–26, insbesondere: S. 26.

35 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003b, S. 30.

36 Ibid.

37 Ibid., S. 31.

Das geschichtliche Ereignis stellt sich durch eine dergestalt verstandene Ethik der Zeugenschaft als einzigartiges heraus und ist gleichzeitig hermetisch. Der*die (wahre) Zeug*in und das Ereignis verschmelzen zu einem geschichtlichen Knoten: Zeug*in ist, wer das Ereignis distanzlos wahrnehmen konnte; das Ereignis wiederum ist diejenige geschichtliche Konstellation, die in sich Zeug*innen in absoluter Gegenwart bindet. Die Paradoxie des geschichtlichen Ereignisses Auschwitz ist es, dass das Ereignis ohne Zeugenschaft in Vergessenheit gerät, jedoch gleichzeitig von dem Ereignis selbst nicht Zeugnis abgelegt werden kann. Daher gilt es, so Agamben, die Zeugenschaft nicht vom Ereignis, von dieser »Lücke, die den Sinn des Zeugnisses selbst in Frage stellt«³⁸, sondern von denjenigen abzulegen, die als Stellvertretung dieser wahren Zeug*innen in Betracht kommen: »Die Überlebenden – Pseudo-Zeugen – sprechen an ihrer Stelle, als Bevollmächtigte: sie bezeugen ein Zeugnis, das fehlt.«³⁹ Weder gänzlich innen noch bloß außen bewegt sich eine Historiografie von/nach Auschwitz auf einer »Schwelle der Ununterscheidbarkeit«⁴⁰. Die wahren Zeug*innen selbst können von ihrer Anwesenheit keine Rechenschaft ablegen und damit die Lücke der Geschichte nicht schließen: »Die Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen, die ›Lücke‹, die die menschliche Sprache konstituiert, muss also in sich zusammenbrechen, damit eine andere Unmöglichkeit der Bezeugung an ihre Stelle treten kann – die desjenigen, das keine Sprache hat.«⁴¹

In der Performance der verschiedenen Spezies, in der Baehr zwischen subjektiver Verkörperung und distanzierter Präsentation von Material changiert, gerät die Tatsache des Aussterbens der Spezies niemals selbst direkt in den Fokus der Darstellung. Die Ausrottung der Tiere ist den Scores mehr implizit denn explizit. Bisweilen werden Tatsachen und Umstände der Extinktion als Teil eines jeweiligen Scores benannt, bisweilen bleiben diese unausgesprochen. So beginnt Baehr beim Score zu *Tracing the Forest Tarpan* ihre Ausführungen über das letzte Eurasische Wildpferd (Equus ferus) mit der Erzählung über ihre eigene Kindheit, ihre Freundschaft und ihre Begeisterung, Pferde zu malen; eine Leidenschaft, die mit der Aufnahme an der Kunstakademie ein jähes Ende findet.

Baehr präsentiert auf einer Overheadprojektion eine realistische Darstellung des Waldtarpan, einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgestorbenen Wildpferdeart. Darüber legt sie Folien von Pferdezeichnungen, die sie und ihre Freundin in ihrer Kindheit in Südfrankreich angefertigt haben, und kreierte so eine Reminiszenz an die ersten bekannten Höhlenmalereien von Tieren, die berühmten Fresken in den Höhlen von Chauvet. Der Waldtarpan, das letzte Wildpferd, dessen

38 Ibid., S. 29.

39 Ibid., S. 30.

40 Ibid., S. 32.

41 Ibid., S. 35.

Abbildung Baehr als Kind dem Buch *Tierkunde von Dr. Walter Wüst* entnommen hat, ist der Anlass und auch hier werden die Umstände der Extinktion nur angedeutet. Und doch ist der Score zu *Tracing the Forest Tarpan* sowohl Beschreibung eines naturgeschichtlichen Ereignisses wie auch Zeugnis einer ebenso persönlichen wie auch kunsthistorischen Fortschritts- und Verlufterfahrung. In anderen Scores wird wiederum nur einleitend auf die Umstände der Extinktion hingewiesen: Bevor Antonia Baehr ihren Score zur Rotbart-Fruchttaube von der Insel Hiva Ova (›*Ptilinopus mercierii*‹) und zur Culebra-Amazone (›*Amazona vittata gracilipes*‹) als eine Karaoke-Drag-Show zu Gedichten von Gertrude Stein performt, stellt sie sich als Werner Hirsch vor und erklärt: »I became extinct due to the late effects of spanish civilisation.« Schließlich präsentiert Baehr auch Scores, bei denen sie die Tatsache der Extinktion gar nicht erst benennt; so performt sie die Martelli-Katze (›*Felis lunensis*‹) als Multimedia-Striptease oder den Chinesischen Flussdelfin (›*Lipotes vexillifer*‹) als eine Vocalperformance. In beiden Fällen erfahren die Zuschauenden weder etwas über die Umstände noch über die Gründe der Extinktion. Genannt werden jedoch immer sowohl die Namen der Spezies wie auch die von Baehrs Bekannten, die die jeweiligen Scores für sie verfasst haben.

Baehr fokussiert die tierischen Figurationen, nicht jedoch die Faktizität der Auslöschung selbst. Statt die Tatsachen des anthropogenen Aussterbens tierischer Spezies über einen dokumentarischen Ansatz in einer historischen Genauigkeit aufzuarbeiten, Fallzahlen und Statistiken zu nennen, greift Baehr auf das Ereignis selbst nur über Umwege zu; über die hier vorgestellten menschlichen und nicht-menschlichen Figurationen und Subjekte. Damit illustriert sie auch das Problem, das der Zeugschaft des historischen Ereignisses innewohnt: Denn als historisches kann das Ereignis nur durch das ihm eigene Subjekt begriffen werden, ein Subjekt jedoch, das qua definitionem – als Subjekt des Ereignisses – unfähig ist, davon (objektiv) zu berichten. Hinzu kommt, dass das hier bezeichnete Subjekt der Extinktion, das nicht-menschliche Wesen, eine Figur der Zeugschaft bedeutet, die erst als Subjekt von Geschichte gebildet werden muss. Eine Darstellung des geschichtlichen Ereignisses in der Struktur der Zeugschaft setzt den*die Zeug*in als Subjekt ebenjenes Ereignisses voraus: So wie Baehr mit dem *Abecedarium* auch eine Autobiografie von sich selbst als Bär präsentiert, so gelten auch die jeweils zu Beginn der Scores benannten Namen nicht nur als Szenensetzungen, sondern als genuine Markierungen, von denen aus beim *Abecedarium* die Geschichte der Extinktion gedacht wird.

Agambens Zeug*innen nehmen eine funktionale Rolle für das Erinnern der Shoa ein. Es sind die Muselmänner, die stummen Zeug*innen, die diese erst durch ihre Unmöglichkeit zu sprechen bezeugen. Und es ist die Zeugschaft dieser Zeug*innen, die Bestätigung der Tatsache der Muselmänner als diese Grenzfiguren, die dieses Ereignis in Sprache verwandelt. Doch die Muselmänner sind als ›Testes‹, als Zeug*innen, nicht nur stumm, ihrer Sprache entledigt, und bewegen sich damit auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, zwischen einem Außen und Innen der

Zeugschaft. Agamben beschreibt außerdem anhand von Zeitzeugenberichten, dass die Muselmänner in ihrer Katatonie, in ihrer pathologischen Physiologie und dem damit verbundenen Schrecken, den sie bei den noch Gesünderen auslösten, für eine weitere Schwelle figurierten, nämlich jene zwischen Mensch und Nicht-Mensch selbst:

»Die Muselmänner sind die Masse ›schweigend marschierender und sich abschuf-tender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist‹ (Levi 3, S. 108). Diejenigen, die ›aufhören, auf ihre Umwelt zu reagieren, und Objekte werden; doch damit hörten sie auf, Personen zu sein‹ (Bettelheim 3, S. 167). Das heißt, dass es einen Punkt gibt, an dem der Mensch, obwohl er dem Anschein nach Mensch bleibt, aufhört, Mensch zu sein.«⁴²

Die Zeugschaft der Muselmänner wird bezeugt durch die Tatsache ihrer Depersonalisierung, die Tatsache, dass hier Menschen Erfahrungen erlitten, durch die sie selbst ihrer Sprache, ihres Ausdrucks, schließlich ihres Menschseins entledigt wurden. Agambens *Testes* bezeugen also nicht nur das Ereignis der Gräueltat des Holocaust selbst, der massenhaften, industriellen Vernichtung von menschlichem Leben in den Gaskammern. Sie bezeugen zudem das Ereignis der Subtraktion von Menschlichkeit, das erst durch die Bedingung ihres ursprünglichen Subjektstatus – als Subjekte von Geschichte – ermöglicht wird. Die Lücke im Gedenken des Holocaust betrifft also nicht den Zeitpunkt oder das faktische Ereignis selbst, sondern genauer seine Konsequenzen. Dabei spielt aber die Identität der Zeug*innen selbst eine untergeordnete Rolle; im Zentrum steht die Shoa als Geschichte einer Ent-Menschlichung, einer Desubjektivierung, die gerade deswegen auch eine Geschichte des Verlusts der Möglichkeit der Historiografie darstellt und darum eine Beschäftigung mit der Frage der Historiografie als ethische und historische Kategorie umso drängen-der erfordert.

Mit der Subtraktion der Menschlichkeit, mit dem Eintreten in die »äußerste Schwelle zwischen Leben und Tod, zwischen Menschlichem und Unmenschlichem«⁴³, verliert sich mit der Menschlichkeit der Subjekte im Prozess ihrer Depersonalisierung auch der Raum des Geschichtlichen. Obgleich die Historiografie der Shoa ebenso an die individuellen Geschichten der in den Konzentrationslagern Ermordeten erinnert, steht das Denken des Ereignisses der Auslöschung selbst im Zentrum, seine Aporien und die Bedingungen der (Un-)Möglichkeit seiner Darstellung. Die Identität der ›Testes‹ muss bei Agamben nicht näher bezeichnet werden: Das Gewicht ihrer Zeugschaft resultiert aus der Tatsache, dass ihre

42 Ibid., S. 48.

43 Ibid., S. 41.

Stummheit gerade auf die Umstände ihrer Desubjektivierung verweist. Die Tatsache, Mensch gewesen zu sein, die Tatsache, die Möglichkeit der Sprache und damit des Zeugnisses verloren zu haben, ist entscheidend. Ihre Menschlichkeit wird hier ›ex negativo‹ vorausgesetzt und gerade in der Bestimmung der Muselmänner als wahre Zeug*innen als ethischer Impetus hervorgehoben.

Nicht so bei Baehr: Denn die Tatsache der Ausrottung der nicht-menschlichen Spezies wird nicht als historisches Ereignis im Sinne Chakrabarty anerkannt. Es bleibt naturwissenschaftliche Tatsache, ihm ist kein Innen der Geschichte eigen, da ihm ebenjene Position einer subjektiven Einsicht, eines subjektiven Erfahrens fehlt. Die Tatsache der Anerkennung eines historischen Ereignisses ist fundamental mit der Subjektposition derjenigen verbunden, die dieses Ereignis betrifft. Die Tatsache der Extinktion der nicht-menschlichen Spezies als geschichtliches Ereignis bezieht sich aber auf Instanzen, die diesen Subjektstatus nicht haben. Dies macht verständlich, warum das Ereignis der Extinktion als Tatsache und Prozess den Baehr'schen Scores selbst nur implizit bleibt. Denn um die Tatsache der Extinktion als historisches Ereignis zu kennzeichnen, müssen erst die nicht-menschlichen Tiere als geschichtliche Subjekte bestimmt werden. Baehr führt die Tatsache der Extinktion der Spezies so einem Begriff der Geschichte zu, der nicht nur als Abfolge von Fakten in einem Außen der Darstellung verbleibt, sondern dem das Innen der geschichtlichen Erfahrung selbst notwendig ist. Bei Agamben war der Holocaust Konvergenzpunkt von Historie und Ethik: Die Ereignisse der Shoa sind fundamentales politisches, ethisches und geschichtliches Ereignis, da hier der Figur des Muselmannes Menschlichkeit als geschichtliche und ethische Kategorie abgesprochen wurde. Baehrs nicht-menschliche Zeug*innen hingegen können sich nicht auf diese Voraussetzung stützen. Um die Geschichte der anthropogenen Extinktion als Gewaltgeschichte zu etablieren, muss sie ihren Figuren erst die Möglichkeit geben, Geschichte schreiben zu können, Subjekt zu werden. Die ethische Kategorie, die sie damit berührt, betrifft jedoch nicht Menschlichkeit per se. Stattdessen beschreibt sie, dass Geschichte, die Historiografie sowie die durch sie kolportierte Ethik etwas Mehr-als-Menschliches sind. Baehrs nicht-menschliche Figuren berühren die Grenze der Geschichte somit von der anderen Seite her. Ihnen droht – im Gegensatz zu Agambens Muselmännern – nicht das Verschwinden in der Sprachlosigkeit, denn aus diesem nicht-geschichtlichen und nicht-sprachlichen Raum stammen sie. Ihre Zeugenschaft des eigenen Verschwindens kann vielmehr als Eintritt in einen Raum der Geschichte verstanden werden, der immer auch mehr umfasst, als es die bloß sprachlichen Kategorien der Historiografie zu bieten vermögen.

Gespenster: Mehr als Sprache, mehr als Mensch

Im letzten Score des Abends präsentiert Baehr die Nordafrikanische Kuhantilope ›Alcelaphus buselaphus buselaphus‹, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Nord-

afrika durch französische Kolonisor*innen ausgerottet wurde. Zwei Stühle stehen sich im Abstand von etwa zwei Metern gegenüber, verbunden durch eine dünne schwarze Linie auf dem Bühnenboden. Auf einem der Stühle steht eine Kerze, die Baehr anzündet, bevor sie sich auf den anderen Stuhl setzt und das Licht gedimmt wird. Erhellung wird nun allein Baehr und – im Kerzenschein – ihr*e unsichtbare*r Gesprächspartner*in. Baehr schließt die Augen und verharrt in gespannter Ruhe. Über eine Tonspur werden Geräusche eingespielt – Glitches, Verzerrungen, Störungen, Rauschen, einzelne Akzente, ohne eine erkennbare mimetische Relation zu einer Wirklichkeit. Baehr wiederum agiert in scheinbarer Korrespondenz hierzu, hochkonzentriert erfolgen ihre Bewegungen teils mit geschlossenen, teils mit offenen Augen in Synchronität zu den Sounds: Sie markiert die Geräusche durch ruckartige Bewegungen ihrer Hände, ihres Kopfes, mit ihrer Mimik und ihrer Körperhaltung, scheint dabei den unsichtbaren Linien zu folgen, die die Tonspur vorgibt. Verstummten die Geräusche, hält auch Baehr inne, ihr Körper und ihr Ausdruck verbleiben weiter in Anspannung, als würde sie aktiv die Impulse und Klänge suchen, die dann in und durch ihren Körper fahren. Als wäre sie mit einer anderen, einer vom Publikum nicht wahrnehmbaren Wirklichkeit verbunden, auf deren akustische Impulse sie reagiert, wird Baehr hier zum Medium – die Performance wird zur spielerischen Séance, in der und durch die ›Alcelaphus buselaphus buselaphus‹ im Bühnenraum vernehmbar wird. Wie Michel Betancourt beschreibt, bestimmt ein ›glitch‹ gewohnheitsmäßig »a lack of significance, that it is background to be elided from consideration«⁴⁴. Die ästhetische Nutzung dieser Hintergrundphänomene wiederum verweist, so Betancourt mit Blick auf digitale Kunst und Medienkunst, kritisch auf bestimmte Fehler in den (digitalen) Übertragungssystemen:

»Glitch becomes political when it creates a stoppage that creates an awareness of that work as a material product, not simply an interruption of functional continuity in the media work, this ›awareness‹ depends on the semiotic role of the glitch making the fragmentary nature of technological presentation visible in its failure.«⁴⁵

Paradigmatisch kann dieser Score als Hinweis auf den ontologischen Status der nicht-menschlichen Tiere im *Abecedarium* verstanden werden. Im Kontext der anthropogenen Extinktion der Spezies wird deutlich, dass Baehr uns mit Figuren (nicht-menschlicher) Gespenster konfrontiert, mit Wiedergänger*innen, deren Auftreten als eine Störung einer linearen Geschichtlichkeit verstanden werden kann, die sich gerade aus ihrer Missachtung als geschichtliche Akteur*innen

44 Michel Betancourt: *Glitch Art in Theory and Practice. Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. New York & London Routledge 2016, S. 7.

45 Ibid., S. 102.

speist.⁴⁶ So schreibt Philipp Schulte im Hinblick auf die Figur des Gespensts: »Wo aber Vergangenes in seiner Lückenhaftigkeit, in seiner Unabgeschlossenheit und diskontinuierlichen Ereignishaftigkeit akzeptiert wird oder weiterhin akzeptiert werden muss, setzt sich der Spuk fort. Denn Gespenster haben gegenüber aller zeitlichen Kontinuität und Abfolge bekanntlich die Tendenz zum Ausharren und zur Sesshaftigkeit.« Und weiter: »Heimsuchend wären demnach ebenjene Figuren des Verdrängten, denen schon in ihrer eigenen Zeit kein Ort zugestanden wurde, und die dieses einst verweigerte Recht nun einfordern.«⁴⁷ Sie erscheinen als Figuren desjenigen auf der Bühne, das verdrängt wurde, aus den Fugen geraten ist und sich durch das Wiederkehren selbst im Modus des Glitch als geschichtlich insistent zeigt. Die nicht-menschlichen Tiere beschreiben als Gespenster ihre eigene Geschichte, sind Zeug*innen der eigenen Existenz und des eigenen Auslöschens und machen damit überhaupt darauf aufmerksam, dass nicht-menschliche Geschichte geschehen ist; als eine Form der Heimsuchung, als ein Insistieren auf dem Recht auf eine eigene Geschichte als ebenjene Figuren, die doppelte Opfer sind: Opfer einer Gewalttat und Opfer des Vergessens gleichermaßen. Die nicht-menschlichen Geister der Tiere weisen nicht nur auf eine bestimmte, bereits bekannte Geschichte hin, sie artikulieren ihre eigene Geschichte aus einer Position der Abwesenheit heraus. Sie beschreiben aus der Position der Gegenwart Vergangenheit neu und weisen damit auf den zeitlichen Bruch hin, der zwischen dem Ereignis und seiner Erkenntnis liegt: Geschichte wird geschrieben werden.

An dieser Stelle trifft sich die Figur des Gespenstes als heimsuchende Kraft, als Wiedergänger eines kollektiven Traumas, das bestimmte, unbeantwortete Felder und Ereignisse der Vergangenheit durch seine An-/Abwesenheit hervorhebt, mit dem Problem des zeitlichen Aufschubs im Futur II des Anthropozäns: In der Zukunft wird das Anthropozän gewesen sein, die Auswirkungen unseres jetzigen Handelns werden erst in einer tiefenzeitlichen Zukunft ablesbar sein. Erst mit einem zeitlichen Aufschub wird offensichtlich werden, welche Folgen die anthropogene Extinktion der Spezies für das Erdsystem haben wird. Die Nordafrikanische Kuhantilope manifestiert sich als Gespenst nicht etwa als Figur einer individuellen Gestalt einer singulären Vergangenheit, die in der Gegenwart auf den Platz ihrer kollektiven Auslöschung hinweist. »Alcelaphus buselaphus buselaphus« wie

46 Siehe zur Figur des Gespenstes u.a. Freddie Rokem: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press 2000; Lorenz Aggermann et al. (Hg.): »Lernen, mit den Gespenstern zu leben«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis 2015.

47 Philipp Schulte: »Geschichte und Heimsuchung«, in: Lorenz Aggermann et al. (Hg.): »Lernen, mit Gespenstern zu leben«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis 2015, S. 87–96, S. 88.

auch die anderen tierischen Figuren des *Abecedariums* stellen Figuren einer Geschichte dar, deren Folgen noch nicht abzusehen sind. Das geschichtliche Ereignis, das sie bezeichnen, ist nicht etwa nur die Tatsache ihrer eigenen Extinktion. Im anthropozänen Erdsystem muss der Effekt dieser Tatsache skaliert und damit auch potenziert werden: Als Bestandteil des Erdsystems zeitigt die Extinktion einer Spezies Folgen, die sich auf die Biosphäre und damit auf das Erdsystem als Gesamtes auswirken. Diese Folgen sind jedoch – insbesondere aufgrund ihrer Komplexität und nicht-linearen Entwicklung der erdsystemischen Kippunkte⁴⁸ – erst retrospektiv – in der Zukunft – erkennbar. Das Ereignis, dessen Zeug*innen die nicht-menschlichen Spezies sind, spannt sich als Prozess zwischen den einzelnen Akten der Gewalt gegenüber den nicht-menschlichen Individuen in der Vergangenheit über das industrielle, gezielte oder auch unbeabsichtigte Töten der nicht-menschlichen Spezies in der anthropozänen Gegenwart hin zu einem noch unbestimmten Zeitpunkt in der Zukunft, von dem aus erst ein (hypothetischer) Blick auf die Gegenwart als Vergangenheit möglich sein wird. Die Baehr'schen Tiere sind Gespenster ihrer eigenen Zukunft. Die tierischen Gespenster stehen nicht im Zeichen einer Benjamin'schen Trauer ob des Todes und der in der Tatsache der Benennung innewohnenden Endlichkeit, eines melancholischen Blicks zurück in die Vergangenheit, sondern einer Struktur, die sich immer als Aufschub realisiert: als Aufschub zwischen Zeiten, als Aufschub aber auch zwischen den einzelnen Figuren, den Spezies, aber auch den jeweiligen individuellen Sprecher*innenpositionen, die in und durch Baehr als Medium sprechen.

48 Malcolm Gladwell: *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*. New York: Little Brown 2000, sowie Lenton et al. 2008.

Abb. 13: Baehr: *Abecedarium Bestiarium*, Northern Bubal Hartebeest (*Alcelaphus buselaphus buselaphus*) © Anderson



Kollektive: Gaben

Figurationen der Kollektivität

Baehr verschiebt den Fokus der Aufmerksamkeit vom geschichtlichen Ereignis – der Extinktion einzelner nicht-menschlicher Tierspezies – zur *Performance* der nicht-menschlichen Tiere. Doch dieser Weg impliziert nicht etwa eine Beschreibung der Tiere als Individuen. Baehrs Zeug^sinnen, die Markierungen einer nicht-menschlichen Geschichte der Auslöschung, sind keine Einzelwesen, sondern geschichtliche Figuren⁴⁹, die immer mehr als individuell, aber doch anders als generativ sind: Die hier dargestellten Figurationen liegen zwischen individuellen Subjekten – beispielsweise dem *Beutelwolf Benjamin* – und abstrakten poetischen Skizzen, die auf den ersten Blick nichts mit den Tieren selbst zu tun haben, so beispielsweise beim Score von ›*Lipotes vexillifer*‹, dem Chinesischen Flussdelfin. Zielt der erste Fall auf ein einzelnes Exemplar der Gattung, das, wie oben beschrieben, über die Tonspur

49 Als Figur begreife man nicht etwa eine feststehende ontologische oder narrative Einheit, sondern »eine Form oder Einheit [...], die in einer Umgebung bzw. vor einem Hintergrund sinnlich wahrnehmbar wird.« Jens Roselt: »Figur«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 107–111, S. 108.

namentlich vorgestellt und gleichzeitig durch Baehr in Maske verkörpert wird, tritt Baehr im zweiten Fall in Lederjacke und aufgeknöpftem Hemd ans Mikrofon, um in der Art eines Rockstars einen Song zu singen, der nur aus hohen Kreisch- und kehligen Heulgeräuschen besteht, eine Annäherung an das stimmliche Repertoire der Delfine, die durch den Einfluss der Motorschiffahrt auf dem Yangtse-Fluss Ende der 1990er Jahre ausgestorben sind. Baehr überträgt nicht einfach die historische Tatsache der Ausrottung nicht-menschlicher Spezies von der Ebene des Dokumentarischen, das durch seine Autorität eine Objektivität einfordert, auf eine Ebene des nicht-menschlichen Individuums, das eine nur-subjektive Form der Erinnerung und Geschichte innehatte. In der Darstellung und Verflechtung verschiedener subjektiver wie auch objektiver historischer Konstellationen als Figuren zwischen singulärer und allgemeiner Aussagekraft weist Baehr auf die Spannung hin, die dem geschichtlichen Ereignis im Allgemeinen, dem Ereignisses der Ausrottung einer Spezies im Besonderen innewohnt: Eine Beschreibung desselben als nur subjektive, individuelle Erzählung besitzt nicht die Autorität, das Ereignis darzustellen – es bleibt bloß individuelle Geschichte. Eine Beschreibung des Ereignisses als bloß generativer Bericht hingegen übergeht, was jedem kollektiven geschichtlichen Ereignis seine Relevanz verleiht: seine Resonanz als Konvergenzpunkt multipler, jedoch je individueller, subjektiver Erfahrungen.

Einen Innenraum der geschichtlichen Erfahrung einzufordern – und diesen gegenüber einem Außenraum zu konstruieren –, heißt nicht nur, dem Ereignis einen Eigenwert zuzusprechen. Es heißt auch, diesen Wert gerade aufgrund einer vielleicht auch unüberbrückbaren Differenz, einer radikalen Alterität anzuerkennen. Eine Alterität, deren Andenken in jedem Akt der Historiografie – der sich schließlich, wie Agamben beschreibt, genuin nur auf der »Schwelle der Ununterscheidbarkeit von Innen und Außen«⁵⁰ vollziehen kann – aufs Neue aufrechterhalten wird. Mit der Extinktion ist nicht nur ein Tötungsakt gegenüber einzelnen nicht-menschlichen Tieren implizit, sondern auch die Auswirkungen des anthropogenen Massenaussterbens und des damit verbundenen Biodiversitätsverlusts gegenüber einer ganzen Art, einer Spezies und damit auch einer Lebensform, insofern der Begriff der Spezies auch eine bestimmte Interaktion mit einer je bestimmten Umwelt über Generationen begreift. Darin beruht nicht nur die Folgeschwere des anthropogenen Massensterbens auf erdsystemischer Ebene, sondern auch das spezifisch ethische Gewicht, das dieser Tatsache zugeschrieben werden muss. So schreiben Deborah Bird Rose et al.:

»As a collective death, however, extinction fundamentally demands attention to generations. To understand what is lost in extinction, we must come to terms with species as intergenerational heritages. The significance of extinction, what

50 Agamben 2003b, S. 32.

separates it from the singular death of an organism, is precisely this: the ending of an ongoing lineage cultivated over hundreds of thousands, perhaps even millions, of years of evolutionary time; the abrupt termination of a whole way of life, a mode of being that will never again be born or hatched into our world. As we have explored elsewhere, every species is the unique ›achievement‹ of long lineages of life in which countless generations have each brought forth the next, gifting them, through complex processes of biocultural inheritance, both a material form and a form of life (Rose 2006, 2011, 2012). Extinction is the irreparable disruption and destruction of the generativity of such generations.«⁵¹

Die Tiere im *Abecedarium* sind Figuren zwischen Gattung und Individuum. Das Aussterben, von dem Baehr berichtet, ist ein Aussterben auf der Skala der Gattung. Hunderttausende oder gar Millionen Exemplare sind dem direkten und indirekten Handeln des Menschen zum Opfer gefallen, bis die Spezies als solche ausgestorben war. Das Aussterben einer Spezies bezeichnet eine historische Schwelle: Es bezeichnet nicht nur das summierte Sterben aller zu einer Spezies gehörenden Individuen, sondern betrifft den historischen als intergenerationellen Raum und damit die Auslöschung einer bestimmten Gattung als Gruppe. Und gleichzeitig steht hinter jedem Einzelnen dieser Legion von Tieren eine individuelle Lebensform, deren unweigerliches Ende das Aussterben der Gattung bedeutet. Ist mit anderen Worten das Aussterben einer Gattung kumulativer Effekt aller getöteten Einzelwesen, so darf nicht vergessen werden, dass hinter Zahlen und Tabellen, die den Niedergang der Biodiversität im Anthropozän bedeuten, jeweils Millionen von einzelnen, ja singulären konkreten leiblichen nicht-menschlichen Wesen stehen, deren je singulärer Tod sich hinter der Chiffre der Extinktion der Art(en) verbirgt. Das Aussterben einer Gattung ist daher sowohl immer mehr als die Summe der Einzelwesen und bedarf gleichzeitig einer Perspektive auf das je individuelle Lebewesen. Damit wird auch eine bestimmte Form der Kollektivität beschrieben, die sich weder auf das bloß Individuelle noch ein präfiguriertes Gemeinsames stützen kann.

Gaben von Zeit – Gaben von Geschichte

Die Performance der Scores ist performative Darstellung der Beziehung zwischen Baehr und ihren Freund*innen; Baehr räumt nicht nur zu Beginn jedes Scores Platz und Zeit dafür ein, die Autor*innen der Scores zu benennen, sondern verweist auch auf die Umstände, die die jeweilige Person mit ihr selbst verbinden. Die Scores erscheinen damit nicht etwa nur als zu inszenierende Texte beziehungsweise Bewegungs- und Aufführungsnotationen, die für Baehr getätigt wurden, sondern

51 Bird Rose et al. 2017, S. 9.

als Beispiele einer persönlichen Bindung, die Baehr durch die Ausführung derselben wiederum festigt, und bezeugen so auch die Zuneigung von Baehr und ihren Kolleg*innen und Bekannten. Deutlich wird auch, dass die nicht-menschlichen Spezies, von denen die Scores ja handeln, nicht nur Objekt dieser Beziehungen bleiben; die einzelnen Figuren der nicht-menschlichen Spezies werden mit ebensolcher Affinität – als Phänomen der Ähnlichkeit, des Transitorischen, aber auch der Sympathie und Anziehung – behandelt wie ihre menschlichen Gegenparts: Stehen die nicht-menschlichen Figuren als Score zwischen Baehr und ihren Freund*innen, so sind die Performances der Scores gleichzeitig reziproke Akte zwischen den nicht-menschlichen Spezies und Baehr wie auch zwischen den nicht-menschlichen Spezies und Baehrs Bekannten. Die Konfigurationen zwischen Baehr, ihren Bekannten sowie den ausgestorbenen Tierarten sind multidirektional, die Beziehung zwischen den dargestellten Tieren wie auch zu ihren Bekannten und Freund*innen niemals eindeutig: Darauf verweist nicht nur die namentliche Verwandtschaft von Baehr und Bär oder dem Vogel Dodo mit der Autorin des Scores Dodo Heidenreich. Baehrs Performances beinhalten Episoden, bei denen verschiedene narrative Ebenen klar voneinander geschieden sind und Baehr zwischen dem Bericht über die ausgestorbene Spezies einerseits und einer Erzählung über die Beziehung zu der Person, die den Score für Baehr erstellt hat, changiert. Andere Szenen leitet Baehr zwar sprachlich kurz ein, performt sie jedoch anschließend in einer Weise, dass die Figuren, auf die sie Bezug nimmt – die ausgestorbenen Tierarten, aber auch ihre Bekannten –, in eins fallen und sich Semantiken zwischen Tier und Mensch, persönlicher Biografie und Erdgeschichte, wissenschaftlicher Referenz und subjektiver Imagination überlagern. In den Performances gehen die Figuren von Autor*in, Darstellerin sowie Darzustellendem ineinander über.

Das *Abecedarium* impliziert eine transitive Struktur: Geschichte(n) werden zwischen verschiedenen (nicht-)menschlichen, fiktiven, realen, historischen und (auto)biografischen Instanzen übertragen. Geschichten sind hier weder einzig Wiedergabe (historischer) Ereignisse noch im Schreibprozess ersonnene Erzählungen. Sie sind Resultat eines Prozesses der Konstruktion zwischen verschiedenen Instanzen sowie – vice versa – Begebenheiten, die erst die Relation zwischen verschiedenen Instanzen herstellen und festigen. Jede Instanz, jede*r Akteur*in, jede Figur ist im Geschichte-Schreiben eine singuläre Kommunikationsform im Netz zwischen den (Erzähl-)Instanzen. Geschichte entsteht hier nicht – Geschichten werden weitergegeben. Das Erzählen steht hier im Kontext der Tradition, die gleichzeitig immer auch eine Traduktion ist: Als Weitergabe und Übersetzung ist die Geschichte sowohl eine Form des Erinnerns wie auch eine Form der narrativen Verstellung, Veränderung und Anpassung an die Situation der jeweiligen Rezipient*innen, die zu Ko-Autor*innen von Geschichte werden. Vor allem aber ist es eine Geste, die mit einer Werthaftigkeit verbunden ist: Die Akte der Weitergabe sind nicht nur Transferleistungen, die übertragenen Geschichten lassen sich nicht auf einen warenför-

migen Austauschprozess reduzieren. Stattdessen sind sie Formen von Gaben – von Geschenken, deren Weitergabe die soziale Bande stärkt, entlang derer sie erfolglos sind.

Die Theorie der Gabe, wie sie wegweisend von Marcel Mauss formuliert wurde⁵², von Alain Caillé in der Theorie des Konvivalismus im 21. Jahrhundert neu – ökologisch – aktualisiert wurde⁵³ und zuletzt von Susan Leigh Foster für den Tanz fruchtbar gemacht wurde⁵⁴, beruht auf der Annahme eines sozialen Bandes, das über ein Tauschsystem funktioniert, das nicht utilitaristisch und nicht warenförmig beschaffen ist. Der Gabentausch, der durch Mauss am Beispiel archaischer Gesellschaften beschrieben wurde, stellt Arten der Wertevermittlung dar und bezeichnet Weisen, wie Sozialität geschaffen und gestärkt wird. Gaben werden zwischen verschiedenen Parteien transferiert, ohne dass ein Mehrwert geschaffen wird. Die Gabe beruht stattdessen und im Gegensatz zu anderen – utilitaristischen, ökonomischen – Modellen des Tausches auf der konstitutiven Reziprozität der Gabe. Sie wird freiwillig gegeben und dennoch impliziert die Gabe die Verpflichtung, diese Gabe zu einem späteren Zeitpunkt zu erwidern. Die Gabe steht zwischen selbstbestimmter Großzügigkeit und fremdbestimmter Notwendigkeit: »The obligation to give is a paradoxical obligation to be free and to oblige others to be free too. Gift, so, is an hybridation between self-interest and other-interest, and between obligation and liberty (or creativity).«⁵⁵

In dieser Spannung spinnt sich um die Gabe eine besondere Form der Sozialität: Weder allein durch individuelle Interessen noch durch gesamtgesellschaftlich präexistente Regeln begründet, beruht die Sozietät der Gabe auf einem interaktionistischen Verständnis. Das soziale Gefüge beginnt im Prozess des gegenseitigen Verwebens von Individuen durch Prozesse des Gebens, des Empfangens und des Zurückgebens. Im antagonistischen Verständnis von sich je verschiebenden Dualitäten, deren Gaben als Quasi-Objekte nicht einfach nur Sachen sind, sondern die Beziehungen zwischen Gebendem und Empfangendem entscheidend konstituieren. Wie Mauss ausführt, figuriert die durch die Gabe bewirkte Beziehung als innigste Bindung zwischen Gebendem, Empfangendem und der Gabe selbst, ja berührt

52 Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.

53 Siehe u.a. Alain Caillé: *Anthropologie der Gabe*. Frankfurt a.M.: Campus 2008; Alain Caillé: »Anti-utilitarianism, economics and the gift-paradigm«, in: Luigino Bruni & Stefano Zamagi (Hg.): *Handbook on the Economics of Reciprocity and Social Enterprise*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar 2013, S. 44–48.

54 Susan Leigh Foster: *Valuing Dance. Commodities and Gifts in Motion*. New York: Oxford University Press 2019.

55 Caillé 2013, abgerufen unter <https://www.revuedumauss.com.fr/media/ACstake.pdf> [14.08.2021].

das Innerste des Subjekts. So schreibt er über die Koppelung von Gabe und Subjekt: »Doch schon jetzt ist deutlich, dass [...] die durch die Sache geschaffene Bindung eine Seelen-Bindung ist, denn die Sache selbst hat eine Seele, ist Seele. Woraus folgt, dass jemand [sic!] etwas geben soviel heißt wie jemand [sic!] etwas von sich selbst geben.«⁵⁶ Jede Gabe ist sowohl Weitergabe einer Sache, eines materiellen oder immateriellen Geschenkes, die die Bindung zwischen Geber und Empfänger aktiv formt und damit mehr als bloßes Objekt ist. Gleichzeitig ist jeder Akt der Gabe auch immer eine Entäußerung der eigenen Person – die Gabe ist nicht Aufgabe der eigenen Subjektivität, sondern Weitergabe wie auch Hingabe, mitunter Verausgabung. So schreibt Iris Därmann über die *Mélange*, die »chiastische Vermischung von Sache und Person« im Gabentausch:

»Vor und außerhalb der Gebung gehört die Sache selbst untrennbar zur Person, sie macht ihr ganzes Renommee aus, verleiht ihr Titel, Ämter, Fähigkeiten, Prestige und Ansehen. Im Augenblick der Übergabe trennt und unterscheidet sich die Person von ihrer Sache, um auf diese Weise mit sich zu differieren und von sich selbst abzuweichen. Diese im Geben geschehene Separation von Person und Sache wird zugleich von deren Vermischung flankiert, die einer Personifizierung der Sache und einer Versachlichung der Person Vorschub leistet.«⁵⁷

Jeder Akt des Gebens berührt einen innersten Ort des Subjekts, mitunter sogar seine Existenz. Werden bei Baehr Geschichten als Gaben gegeben, so ist die Verknüpfung von Geschichten als (Weiter-)Gabe, den diese Geschichte weitergebenden Instanzen zur Geschichte sowie den Instanzen zueinander reziprok: Geschichte und Geschichten-Gebende bilden ein soziales Netz, das sich prozessual konstituiert und stabilisiert; der Moment der Übersetzung und der Weitergabe der Geschichte zeigt das soziale Band zwischen Subjekten auf. Weniger als um die Rekonstruktion des geschichtlichen Ereignisses, sondern um die Anerkennung der Subjekte dieser Geschichte selbst kreisen die Gaben zwischen Baehr, den Tieren und ihren Bekannten.

Das *Abecedarium* zeigt sich als Insistieren auf der Intimität der Beziehung, die zwischen Gebendem und Empfangendem liegt. Dies geschieht aber im Modus einer Leere, einer markierten Abwesenheit, die in der Extinktion liegt: Das *Abecedarium* präsentiert die Insistenz der nicht-menschlichen Tiere in ihrer Abwesenheit und macht somit ihre Präsenz schwebend bewusst. Das historische Gewicht der Extinktion wird nicht aufgelöst, es verbleibt in der Latenz der nicht-realisierten Existenzen nicht-menschlicher Tiere. Als metaphysisches Konzept impliziert die Gabe in der Mauss'schen Prägung eine unabschließbare Dynamik, die im Prozess des Gabentausches – festgehalten im Begriff des *hau*, des »Geistes der Sachen« – weiter-

56 Mauss 1968, S. 35.

57 Iris Därmann: *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010, S. 18.

gegeben wird.⁵⁸ So ist jede Gabe eine Reaktion auf ein zuvor Gegebenes und verlangt wiederum eine Gegengabe, die in (unbestimmter) Zukunft erfolgen wird. Die Weitergabe der Gabe wiederum geschieht im Ansehen einer vergangenen Verpflichtung sowie in Erwartung einer zukünftigen Rekompensation dieser Gabe. Der Akt des Gabentausches ist damit nicht nur in der Zeit; seine Zeitlichkeit ist die der Bewusstmachung und des Wiederholens von Vergangenheit und gleichzeitig immer auch eine Vorwegnahme des Zukünftigen. Die Gabe ist sozialer Motor eines nicht-abschließbaren Prozesses von Geschichte: Die Logik der Gabe umfasst ein unab-schließbares Zirkulieren von Werten in und durch soziale Beziehungen. Die Gabe beruht auf einer nicht abschließbaren Reziprozität und begründet damit Sozietät als geschichtliche Konstruktion zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Baehrs Anordnung ist keine Beschreibung einer faktischen Situation, es ist – die Séance mit ›Alcelaphus buselaphus buselaphus‹ zeigte es an – das Festhalten an und die insistente Wiederholung des symbolischen Gabentausches mit nicht-menschlichen Anderen. Die Tatsache der Extinktion der nicht-menschlichen Spezies wird wieder und wieder durch die Scores beschrieben und in gewissem Sinne von jeder dieser Instanzen wiederholt: Nicht nur in den Gesängen des Delfins, im Röcheln des Beutelwolfs Benjamin oder in der Geisterbeschwörung der Kuhantilope wird der Moment des Erscheinens und Verschwindens der Spezies wiederholt. Die Motive des *Abece-dariums* verweisen auf den Tod, wie sie im gleichen Moment auf die Verbindung und den Akt des Transfers verweisen: zwischen einer Instanz zur anderen, von einer Generation zur nächsten. Die Generativität der Extinktion, die bei Baehr mit der Generativität der Gabe im Sinne einer Zukünftigkeit des sozialen Bandes zusammengedacht wird, bestimmt die Schlagrichtung der Performance: nicht als eine Geisterbeschwörung allein, sondern als ein intimer Verweis auf die zukünftige Verantwortung zwischen Mensch und Nicht-Mensch. Anthropogene Extinktion schürt ein unauslöschliches Band zwischen Mensch und Nicht-Mensch. Als ökologische und erdsystemische Tatsache zeitigt der Verlust der Biodiversität einschneidende Folgen für das gesamte Erdsystem, die sich exponentiell auf die Zukunft des Planeten Erde auswirken. Die Tatsache, dass das menschliche Handeln nicht nur individuelles, sondern auf einer generativen Ebene nicht-menschliches Leben ausgelöscht hat, verweist auf eine Ethik, die eine horizontale – mehr als menschliche – wie auch eine vertikale – eine in der Zeit liegende – Ebene impliziert. Anthropogene Extinktion als ethische Verpflichtung in der Zeit macht die Verbindung von reziproker Sozialität zwischen Mensch und Nicht-Mensch deutlich:

58 So schreibt Mauss über das *hau* als Motor des sozialen Tausches: »Im Grunde ist es das *hau*, das zu dem Ort seines Ursprungs, zur geheiligten Stätte des Waldes und des Clans und zum Eigentümer zurückkehren möchte.« Mauss 1968, S. 34.

»[T]ime, death, and generations are, of course, inextricably tied together, with and against extinction. Death, and the relationship of the living to the dead, is a necessary part of the intergenerational production and transmission of ways of life, of the instincts and cultures, the skills and knowledges, by which differently evolved animalities are able to be – that is, to create their worlds.«⁵⁹

Das Phänomen der anthropogenen Extinktion, der bewussten oder unbewussten Auslöschung Tausender Spezies nicht-menschlicher Tiere durch die fortschreitende Ausbreitung des Menschen im Kontext der Gabe zu lesen, erscheint zwar paradox und gleichzeitig zynisch, da die Gabe, obgleich in einem Kontext der sozialen Verpflichtung stehend, in sich einen subjektiven Impuls, ja eine Freiwilligkeit der Gabe trägt. Freiwillig hingegen haben die nicht-menschlichen Tiere ihr Leben nicht gelassen. Doch Baehr dreht die Anordnung um: Ihre Tiere geben die Geschichte ihrer Extinktion als Gabe weiter; sie sind nicht nur Ausgelöschte, sondern aktive Mitglieder einer historischen Situation. Trotz aller Poesie und Affinität sind die nicht-menschlichen Spezies historische Wesen, das *Abecedarium* selbst eine Performance der Geschichte. Das ethische Paradox, von dem Baehrs Performance zeugt, zielt auf den Kern dieser Konstellation: Das, was hier als Gabe, als reziprokes, Sozialität schaffendes Geschenk veräußert wird, ist nichts anderes als ebenjene Auslöschung der tierischen Spezies, ein Zeugnis unbeschreiblicher Gewalt an Millionen von nicht-menschlichen Wesen. Baehr stellt die Geschichte der Extinktion der nicht-menschlichen Spezies selbst in den Kontext der Gabe.

Engagement, Geschichte und die Gabe

Werden die Übermittlungsprozesse in Baehrs *Abecedarium*, die erbetenen, erstellten, empfangenen, inszenierten, performten, wahrgenommenen und erfahrenen Scores als Prozesse des Gabentausches gelesen, so kann damit nochmals das Problem der Historiografie, der wiederholten Erfahrung geschichtlicher Ereignisse vor dem Hintergrund des Anthropozäns überschrieben werden. Extinktion wurde als Nicht-Ereignis beschrieben, da hier deutlich die Problematik der anthropozänen Geschichtsschreibung als Problem der Zeugschaft offenbar wurde: Anthropogene Extinktion entzieht sich in mehrfacher Weise einer einfachen Einordnung in die Struktur geschichtlicher Aufarbeitung – auf der Ebene ihres Zustandekommens (wie wurde es bewerkstelligt?), auf der Ebene ihrer Wahrnehmung (wie kann es bezeugt und beglaubigt werden?) sowie auf der Ebene ihrer Konsequenzen (welche Wirkungen und Folgen zeitigt es?).

Sowohl der tatsächliche Ausschluss des Nicht-Menschlichen als ontologische Einheit wie auch diese Schwierigkeit in der Wahrnehmung und Bezeugung des

59 Bird Rose et al. 2017, S. 10.

Aktes der Extinktion führen zur Tatsache ihrer Exklusion aus dem Raum der Geschichtsschreibung. Bei Baehr etablieren sich die nicht-menschlichen Tiere als Zeug*innen nicht durch eine Wiederholung des Ereignisses der Extinktion selbst denn durch ihr Erscheinen durch und mit Baehr auf der Bühne. Jede Figur, die durch Baehr und ihre Freund*innen hierbei aufgerufen wird, ist singuläres Wesen, steht aber im gleichen Moment auch als Vertreter*in einer bestimmten Spezies und eines ganzen Gesellschaftsentwurfs auf der Bühne.⁶⁰ In und durch die Akte des Gabentausches wird die immaterielle Gabe der Geschichte der anthropogenen Extinktion weitergegeben und – als »totale gesellschaftliche Tätigkeit«⁶¹ – damit nicht nur zwischen singulären und kollektiven Positionen verhandelt, sondern auch zwischen den jeweiligen Kollektivformen, denen die nicht-menschlichen Tiere, aber auch Baehr und die Zuschauenden angehören: Die im *Abecedarium* ausgestellte Affinität zwischen Baehr und ihren (nicht-)menschlichen Nächsten widerspricht einer essenzialistischen Auffassung der Grenzen zwischen Gesellschaften, Kollektiven, Spezies. Gleichzeitig deutet sie auch kein Aufgehen ineinander an. Stattdessen müssen die Kollektive in sich gegenseitig bedingender Differenz und Alterität verstanden werden:

»Gesellschaft ist nur möglich als duale Organisation, das heißt in der Differenz, in einem fortwährenden Sich-Unterscheiden und Unterschiedensein von einer je anderen Gesellschaft oder besser gesagt: in der exponierten Fremderfahrung dessen, was die eigene Gesellschaft jeweils nicht ist. Der Gabentausch ist die obsessive Fremderfahrung durch die je andere Gesellschaft.«⁶²

Baehrs Affinitäten – die Nähe zwischen nicht-menschlichen Tieren, Baehr selbst, ihren Freund*innen sowie dem Publikum – sollten nicht etwa im Sinne einer Harmonisierung und eines bloß liebevollen Zusammenkommens verstanden werden. Während Baehrs Performance klar auf die Hinterfragung der Unterschiede zwischen diesen Instanzen zielt, wie unter anderem die lautliche Nähe zwischen Baehr und Bär anschaulich anzeigt, so ist diese Anlage gleichzeitig auch nicht

60 Wie Mauss beschreibt, sind Gaben »totale Leistungen«, »fait social total«, sprich Praktiken und Institutionen, die nicht nur die Beziehungen zwischen Individuen ordnen und gestalten, sondern die »Gesellschaft als Ganzes« betreffen. Därmann 2010, S. 26. In diesen »totalen gesellschaftlichen Phänomenen kommen«, so Mauss, »alle Arten von Institutionen gleichzeitig und mit einem Schlag zum Ausdruck: religiöse, rechtliche und moralische – sie betreffen Politik und Familie zugleich; ökonomische – diese setzen besondere Formen der Produktion und Konsumtion oder vielmehr der Leistung und Verteilung voraus; ganz zu schweigen von den ästhetischen Phänomenen, in welche jene Tatsachen münden, und den morphologischen Phänomenen, die sich in diesen Institutionen offenbaren.« Mauss 1968, S. 17f.

61 Mauss 1968, S. 10.

62 Därmann 2010, S. 23.

einfach auf eine Nivellierung der Unterschiede ausgelegt. Zwischen Baehr, den nicht-menschlichen Tieren, den Freund*innen, die die Scores erstellt haben, sowie den die Performance bezeugenden Zuschauer*innen besteht eine konstitutive Differenz; Baehr klingt zwar wie ›Bär‹, ist es jedoch nicht. Der Raum, der durch die als Gaben verstandenen Scores geschaffen wird, ist ein Raum, in dem verbunden wird, in dem die Naturalisierung der Unterschiede zwischen Mensch und Nicht-Mensch kritisch hinterfragt wird. Doch gleichzeitig ist dies auch der Raum, in dem ebene Unterschiede anders instauriert werden. Nicht als ontologische Kluften, die unüberbrückbar zwischen den Spezies stehen und damit auch einen Speziesismus propagieren. Sondern als sich verschiebende Differenzierungen zwischen Individuen und Spezies, als eine prozessuale Differenzierung, die sowohl Resultat wie auch Bedingung der Gabe ist. Denn jeder Gabentausch, der von Baehr dargestellt, inszeniert und performativ wiederholt wird, nähert Baehr den anderen Instanzen an und hält sie doch in Differenz. Erst in und durch diese Differenz wiederum sind weitere Akte der Gabe möglich: zwischen Baehr und ihren Nächsten, aber auch zwischen Baehr, den nicht-menschlichen Figuren sowie schließlich zwischen den Bühneninstanzen und den Zuschauer*innen.

Chakrabarty schließt seinen Aufsatz mit Überlegungen zur Bedingung der Möglichkeit der Historiografie und des daraus resultierenden Wissenszuwachses: Das historische Bewusstsein, der Effekt der Geschichtsschreibung, so bestimmt Chakrabarty, ist eine Art der Selbsterkenntnis, gewonnen durch die kritische Reflexion der eigenen und fremden Erfahrungen. An der Basis dieses Bewusstseins liegt, wie oben beschrieben, die durch die Reflexion zusammengeführte Erfahrung eines vergangenen Erfahrenen. Das historische Bewusstsein ist nicht nur Reflexion und Erfahrung des Ereignisses, sondern als solches auch eine Reiteration einer Selbsterfahrung, eine durch die historische Perspektive vorgenommene performative Erfahrung des eigenen historischen Subjektstatus. Das Subjekt des Anthropozäns – die Spezies Mensch – jedoch, so Chakrabarty, kann nicht als Subjekt erfahren, sondern einzig als abstrakte Idee gedacht werden: »Who is we? We humans never experience ourselves as a species. We can only intellectually comprehend or infer the existence of the human species but never experience it as such.«⁶³

Wenn keine Selbsterfahrung möglich ist, so doch zumindest das Erscheinen des Subjekts in der Retrospektion: »We may not experience ourselves as a geological agent, but we appear to have become one at the level of the species«⁶⁴, schreibt Chakrabarty und fügt hinzu:

63 Chakrabarty 2009, S. 220.

64 Ibid., S. 221.

»Species may indeed be the name of a placeholder for an emergent, new universal history of humans that flashes up in the moment of the danger that is climate change. But we can never understand this universal. It is not a Hegelian universal arising dialectically out of the movement of history, or a universal of capital brought forth by the present crisis. (...) We may provisionally call it a ›negative universal history‹.«⁶⁵

›Geschichte‹ berührt auch im Anthropozän die Verbindung zwischen Individuum und Kollektiv. Das Kollektiv, das einst die Nation war, ist hier nicht mehr gegeben. Stattdessen ringt die Geschichte des Anthropozäns um Kollektivbezeichnungen, die im Bereich des Natürlichen verortet werden: die der Spezies Mensch, erfahrbar nur ›ex negativo‹ und ›ex post‹, abzulesen über die eigenen unwillentlichen Handlungen. Doch mit dem Einbruch der Grenze zwischen Natur und Kultur wird auch etwas anderes deutlich, und dies macht Baehr im *Abecedarium* anschaulich erfahrbar: Die negative, in die Zukunft gerichtete Dialektik des Anthropozäns berührt auch das, was als nicht-menschliche Spezies gedacht wird. Wurden ausgestorbene Tiere in den geologischen Erdschichten zu Objekten, so entsteigen sie bei Baehr der Schublade der Naturwissenschaften und sprechen durch Baehr und aus sich selbst: Die Geschichte ihrer Auslöschung als Spezies ist unleugbar. Eine geschichtliche und ethische Verantwortung entwickelt diese Tatsache jedoch erst dann, wenn der Begriff der nicht-menschlichen Spezies selbst zu einer negativen Universalie geworden ist und den nicht-menschlichen Tieren als geschichtlichen Akteur*innen das gegeben wird, was menschlicher Geschichte selbst eigen ist: die Bedingung von geschichtlicher Erfahrung qua Zeugenschaft. Die Anerkennung der speziesbedingten Geschichte der Auslöschung nicht-menschlicher Tierarten inklusive der Anerkennung der generativen Gewalt sowie der generativen sowie erdsystemischen Folgen, die eine solche Auslöschung durch die Spezies Mensch zeitigt, muss einhergehen mit der Anerkennung der subjektiven Zeugenschaft der nicht-menschlichen Tiere. Als Gabengeschichte ist das *Abecedarium* daher nicht nur eine Performance über die buchstäbliche Nähe von Mensch und Nicht-Mensch, sondern vielmehr ein Versuch, die Abstände von Mensch und Nicht-Mensch sowie von Kollektiv und Singular anhand der Kategorien der Erfahrung und ihrer Beschreibung – der Historiografie – auszuloten.

65 Ibid., S. 221f.

Politik – Raum – Fiktion: Repräsentation bei *Make it Work!*

Über die Fundamente der Repräsentation

Im vergangenen Kapitel habe ich beschrieben, in welcher Form Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarium* ein Beispiel einer performativen Auseinandersetzung mit Formen der Historiografie im Anthropozän darstellt, die auch nicht-menschlichen Wesen in der künstlerischen Darstellung einen Raum der geschichtlichen Erfahrung ermöglichen. So erlaubte es die Reiteration des (Nicht-)Ereignisses der Extinktion in Baehrs Bühnenperformance, nicht-menschliche Akteur*innen als eigenständige Subjekte einer gemeinsamen, anthropozänen menschlichen und nicht-menschlichen Geschichte zu begreifen. Die auch ethischen Fragen, die hier formuliert wurden, betreffen jedoch nicht nur ein Verständnis einer *vergangenen* Interrelationalität von Mensch und Nicht-Mensch. Die beschriebenen Implikationen und Folgen einer im Anthropozän verschränkten, gemeinsamen menschlichen und nicht-menschlichen Geschichte lenken die Aufmerksamkeit auch zur Frage nach den gegenwärtigen und potenziell auch zukünftig möglichen Wechselwirkungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen. Sind die mit dem Anthropozän akut gewordenen Probleme zwischen dem Menschen und seinen skalaren, erdsystemischen Umwelten, wie Bruno Latour begründet, auf eine spätestens seit der Neuzeit herrschende Ignoranz und Einhegung des Nicht-Menschlichen in der Diskursformation von Natur zurückzuführen¹, so ergibt sich mit dem Anthropozän und dem Aufbrechen dieser Struktur auch die Notwendigkeit der Befragung der Möglichkeiten jener Interrelationalität für das Handeln.

Diese Fragen lassen sich in einem weiteren Sinne als eine Form des Politischen begreifen, betreffen sie doch die Diskussion um Formen eines Miteinander-Seins. Für eine solche, um das Nicht-Menschliche erweiterte Form einer politischen Praxis

1 U. a. Latour 2008.

wählt Latour den Begriff der *politischen Ökologie*² und charakterisiert ihr Ziel als die »allmähliche Zusammensetzung der gemeinsamen Welt«.³

Dieses Verständnis einer Verhandlung in Form einer *politischen Ökologie* ist voraussetzungsvoll und kann hier nur skizziert werden. So erfordert es erstens eine hier schon mehrfach benannte Dekonstruktion der ontologisierenden Formationen von Natur oder Kultur, die als diskursive Totalitätsformen eine bestimmte Vorstellung von Politik beziehungsweise Wissenschaft prädeternieren. Denn erst eine Auflösung dieser Dichotomien erlaubt es, menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen einander annähern zu lassen. Doch dies ist nicht ausreichend, denn wenn die Auflösung eine Annäherung, ja eine Wechselwirkung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren erkennbar macht, so stellt sich die Frage des richtigen Modus einer solchen politischen Verhandlung im Anschluss umso drängender. Darauf aber gibt die Dekonstruktion und Kritik der Begriffe allein noch keine ausreichende Antwort. Gerade die Abwesenheit einer bestimmten, das Feld zwischen Mensch und Nicht-Mensch prädeternierenden Ordnung, die diese Diskursformationen darstellten, macht die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit Formen einer politischen Praxis offenbar, auch beziehungsweise gerade wenn es sich um eine dergestalt radikal um das Nicht-Menschliche erweiterte Praxis handelt. Gerade die Dekonstruktion der Diskursformationen von Natur und Kultur

2 *Politische Ökologie* untersucht die Wechselwirkungen zwischen (menschlicher) Politik und (nicht-menschlicher) Umwelt. Insbesondere beschreibt sie als Teilbereich der politischen Wissenschaften und der Sozialwissenschaften, wie Umweltphänomene und -veränderungen jeweilige Politiken beeinflussen, und gewinnt daher insbesondere im Rahmen der Klimakrise zusehends an Bedeutung.

Bruno Latour argumentiert, dass gerade die apriorische Trennung zwischen einem Bereich der (nur-menschlichen) Politik und der – im Begriff Ökologie manifestierten – (nicht-menschlichen) Natur, wie sie insbesondere in empirisch-analytisch ausgerichteten Theorien der politischen Ökologie zum Tragen kommt, selbst schon Grundlage des Problems der politischen Ökologie ist. So argumentiert er für eine Integration des Nicht-Menschlichen in die Sphäre des Politischen (und vice versa) und eine Neubestimmung des Begriffs der politischen Ökologie selbst. Er schreibt: »It [die politische Ökologie, J.-T. K.] thinks it is speaking of Nature, System, a hierarchical Totality, a world without man, an assured Science, and it is precisely these overly ordered pronouncements that marginalize it, whereas the isolated pronouncements of its practice would perhaps allow it finally to attain political maturity, if we managed to grasp their meaning.« Bruno Latour: *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1999, S. 22, sowie: »Begrifflich hat die politische Ökologie noch *gar nicht angefangen zu existieren*; bislang wurden einfach die zwei Wörter ›Ökologie‹ und ›Politik‹ miteinander verbunden, ohne beide Komponenten grundlegend zu überdenken; folglich beweisen die bisherigen Erfahrungen der ökologischen Bewegung nichts: weder ihr Scheitern noch ihren möglichen Erfolg.« Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 10 (Hervorh. im Original).

3 Latour 2001, S. 32.

macht es mit anderen Worten notwendig, über Formen der Praxis ihrer Wechselwirkung nachzudenken. In diesem Sinne gilt, was Oliver Marchart analog über das Verständnis einer postfundamentalistischen Politik⁴ – also eines Diskurses, der das Politische als Modell der Verhandlung ohne Letztbegründungen versteht – schreibt: »Erst einer Gesellschaft, der kein archimedischer Punkt, kein substanzielles Gemeingut, kein unhinterfragter Wert verfügbar ist, steht die eigene Institution immer aufs Neue zur Aufgabe. Und zwar deshalb immer aufs Neue, weil diese Gesellschaft nie letztgültig instituiert werden kann.«⁵ Beziehungsweise: »[O]bwohl Gesellschaft nicht ultimativ zu begründen ist, so die postfundamentalistische Pointe, muss sie dennoch provisorisch gegründet werden.«⁶

Gesellschaften, Ordnungen oder – wie hier – politische Versammlungen, die sich nicht mehr über eine letztbegründende, transzendente, stabile Ordnung – wie etwa Gott, eine bestimmte normativ zu verstehende Gesellschaftsordnung oder eben eine ewige Natur – begründen lassen, bedürfen ihrer andauernden und wiederholten Überprüfung und tentativen Instauration. Dies betrifft auch beziehungsweise gerade einen so radikalen, ja spekulativen Vorschlag einer Politik, die Mensch und Nicht-Mensch gleichsam umfasst. Zeigt sich dieses im Sinne der Zusammensetzung der *gemeinsamen Welt* als Form eines Politischen, in dem die Letztbegründung – eine Stabilität eines externen, ahistorischen Begriffs von Natur, eine klare Trennung von Natürlichem und Kulturellem – mit dem Anthropozän nicht mehr gegeben ist, so erfordert diese Situation eine fortwährende Überprüfung und eine – zumindest provisorische – Bestimmung der Form der Wechselwirkung zwischen Mensch und Nicht-Mensch. Doch wie kann das geschehen? Wie kann das aussehen? Wie können menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen einander angenähert werden? Denn offensichtlich ist, dass jede politische Versammlung eine Form benötigt, einen Minimalkonsens des Gemeinsamen, der erst die Versammlung ermöglicht.

Hier nutzt Latour den Begriff der *Repräsentation*, den er sowohl im politischen wie im wissenschaftlichen beziehungsweise epistemischen Sinne untersucht und

4 Vgl. hierzu u.a. Marchart 2010 sowie zu den Möglichkeiten und der Kritik einer ›postfundamentalistischen‹ Lesart von Latours Theorie, insbesondere der Akteurs-Netzwerk-Theorie (ANT), Oliver Marchart: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 129–165.

5 Marchart 2010, S. 17. Der Bezug auf ein postfundamentalistisches Politikverständnis ist an dieser Stelle interessant, weil er hilft, nicht nur das bei Latour genutzte Politikverständnis, sondern auch eine – schließlich auf Heideggers Begriff der ontologischen Differenz zurückgehende – Denkfigur der (Be-)Gründungsmechanismen zu verstehen, die auch auf die Möglichkeitsbedingungen ästhetischer Repräsentation beziehungsweise der ästhetischen Differenz gefasst werden können.

6 Ibid., S. 246.

schließlich im Hinblick auf die Aspekte der Vertretung und wiederholten Übersetzung – also der ›Re-Präsentation‹ – parallelisiert. Über diese doppelte epistemische wie politische Bedeutung des Begriffs der Repräsentation nähert Latour die Sphären des Menschlichen wie des Nicht-Menschlichen beziehungsweise der Wissenschaften respektive der Politik einander an. Dabei markiert Repräsentation bei Latour eine »Zwischenform zwischen jemandem, der spricht, und jemand anderem, der an seiner Stelle spricht, zwischen dem Zweifel und der Ungewissheit.«⁷

Wie zur Politik so ist auch der Zugang zum Nicht-Menschlichen (beziehungsweise zur Natur) niemals direkt, sondern immer Effekt einer – insbesondere durch die Naturwissenschaften erfolgten – Vermittlung. Repräsentation kann daher als Modus der wiederholten, je medialen Darstellungen verstanden werden, in denen bestimmte menschliche wie nicht-menschliche Akteur*innen, aber auch Ereignisse und Sachverhalte in verschiedener Weise durch andere Parteien und Akteur*innen *wiederholt* werden. Oder, um dies an die Frage des Politischen zurückzubinden: Repräsentation bezeichnet damit »die Dynamik des Kollektivs, das re-präsentiert [sic!], das heißt die Fragen der gemeinsamen Welt aufs neue präsentiert und immer wieder die Treue, die Zuverlässigkeit der Wiederaufnahme prüft.«⁸

Was diese Debatte für die performativen Künste und das Theater so interessant macht, ist die implizite, aber fundamentale Tatsache, dass jene Formen von Re-Präsentation, die die Bedingungen eines Verständnisses des Politischen, das über das Menschliche hinausgeht, bilden, an ihre medialen Grundlagen gebunden bleiben, ja dass die Medien der Repräsentation in ihrer *wiederholten* Darstellung und Erprobung gerade umso deutlicher hervortreten. Wird somit ein mehr-als-menschlicher Begriff des Politischen seiner ontologischen Letztbegründung entbunden, tritt damit die Medialität der Re-Präsentation im politischen Diskurs in den Vordergrund. Doch auch diese ist gerade an bestimmte Gelingensbedingungen, Dispositive und schließlich auch Ordnungen apriorisch angewiesen. Wo sich eine Nähe der performativen Künste im Anthropozän zu einem mehr-als-menschlichen Verständnis des Politischen aufstellen lässt, so kann die Leistung der Künste gerade darin liegen, diesen nicht ontologischen, sondern *medialen Grund* der Repräsentation und Verhandlung von Mensch und Nicht-Mensch aufzuzeigen.

Dies möchte ich im Folgenden anhand der Analyse zweier verschiedener Beispiele illustrieren, die jeweils anders Bedingungen der Repräsentation des Nicht-Menschlichen begreifbar und über ihre konkrete szenische Realisierung erfahrbar machen. Im ersten Fall soll es um die im Mai 2015 am *Théâtre des Amandiers* in Nanterre bei Paris von Bruno Latour, Frédérique Aït-Touati, dem Regisseur Philippe Quesne sowie hierzu eingeladenen Studierenden aus der ganzen Welt durchgeführten Modellprojekt *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* gehen. Diese Arbeit

7 Latour 2001, S. 95.

8 Ibid., S. 297f.

stellte ein Preenactment der sieben Monate später ebenfalls in Paris stattfindenden 21. UN-Klimakonferenz, kurz COP 21⁹ dar, mit dem Anspruch allerdings, auch den nicht-menschlichen Parteien – beispielsweise den Ozeanen, dem Amazonasgebiet, der Sahelzone etc. – eine Stimme in den Verhandlungen zu verleihen. Während diese Arbeit als Planspiel im Sinne eines politischen Modellprojektes verstanden werden kann, möchte ich im folgenden Kapitel als zweites Fallbeispiel Philippe Quesnes 2016 am selben Ort erstelltes Projekt *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* untersuchen, eine Arbeit, die als dezidiert künstlerische Theaterarbeit zu verstehen ist. Hier begegnen wir einer Gruppe von stummen, als Maulwürfe maskierten Schauspieler*innen auf der Bühne, die in einer Höhlenlandschaft eine subterrane Ökologie ausstellen und somit die Frage nach dem Gemeinsamen verhandeln.

Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass beide Arbeiten jeweils distinkte Modelle einer Auseinandersetzung mit den medialen Möglichkeitsbedingungen und Gründen der Repräsentation darstellen. Die beiden Arbeiten verbindet hierbei nicht nur der Ort ihrer Aufführung beziehungsweise die Handschrift Philippe Quesnes. In beiden Fällen zudem möchte ich die Figur des Grundes nicht nur als Metapher eines Versuchs einer diskursiven – und dabei stets auch epistemischen – Fundierung von Repräsentation verstehen, sondern als deren szenische, materielle räumliche Bedingung. Die beiden Projekte geschehen nicht nur in einer bestimmten szenografischen Anordnung – ihre konstitutiven medialen Ordnungen sind selbst als räumliche zu verstehen. Durch die Analyse und Gegenüberstellung dieser beiden sowohl metaphorisch wie szenisch-räumlich zu verstehenden Grundlagen nicht-menschlicher Repräsentation möchte ich nicht nur die diesen Modellen jeweils impliziten medialen Bedingungen beschreiben, die auf die Formen der

9 Als Planspiel nimmt diese Arbeit auch eine besondere Rolle zwischen Latours Philosophie und einer öko-politischen Praxis ein. Latour kommentiert diesen Bezug folgendermaßen: »The scenario staged by Frédérique Aït-Touati to mobilize a simulated negotiation over the climate is no more and no less enlightening than readings on political philosophy or my own very hesitant writing of these lectures. When it is a matter of measuring up to the Gaia event, one has to use any materials at hand. If I am the last to be astonished that two hundred students can solve an insoluble problem of geopolitics, it is because a dancer's steps first warned me that I had better get to work. Moreover, I learned more from the actors in ›Gaia Global Circus‹ improvising scenes in the brightly lit monks' cells of the Chartreuse at Villeneuve-lès-Avignon than from many works of literature labeled ›ecological.‹ What have I been doing, in these pages, except commenting by way of further improvisations on the ›stage writing‹ that commented on mine? Conceptual characters relocate themselves as they see fit, breaking through all the walls.« Latour 2017, S. 256f. Zum von Bruno Latour gemeinsam mit Frédérique Aït-Touati und Chloé Latour konzipierten Theaterstück *Gala Global Circus* (Uraufführung am 28. und 29. September 2013 im Théâtre Sorano, Toulouse) siehe Bruno Latour: *Gaia Global Circus*. www.bruno-latour.fr/node/359.html [14.09.2020].

Repräsentation als ihre Gelingensbedingungen wirken. Gerade die Gegenüberstellung der Analyse dieser Arbeiten über die Modi der Bedingungen der Repräsentation kann, so meine These, auch Aufschluss über die Differenz und jeweilige Spezifität der Repräsentation für den Bereich der Politik einerseits, des Theatralen andererseits geben.

Make it Work! Le Théâtre des Négociations

Versuchsordnung: nicht-menschliche Delegationen

*Make it Work! Le Théâtre des Négociations*¹⁰ versprach die Verhandlungen der bevorstehenden 21. UN-Klimakonferenz, kurz: *COP 21*, in einem Preenactment vorwegzunehmen: Als Planspiel sollte auf bestimmte Probleme und Hindernisse der lang erwarteten und mit großen Hoffnungen belegten, im Dezember desselben Jahres geplanten Konferenz hingewiesen werden. Dabei orientierte sich *Make it Work!* eng an den Maßgaben, die auch für die *COP 21* gelten sollten: Aufgabe des Planspiels sollte die Bestimmung und Ratifizierung einer gemeinsamen Vereinbarung über die weiteren Klimaziele sein, die von allen teilnehmenden Parteien akzeptiert werden kann. Zu diesem Zweck nahmen an den Verhandlungen Delegierte als Verhandlungsführende teil, die verschiedene Parteien in Paris vertraten. Im Gegensatz zu den Vertreter*innen der Mitgliedsstaaten der Klimarahmenkonvention der Vereinten Nationen wurde die Versammlung der Teilnehmenden hier auf 41 Delegationen verringert. Jede Delegation bestand aus fünf Delegierten, repräsentiert von Studierenden französischer sowie internationaler Universitäten, die bei diesem Projekt mit dem Pariser *Institut Science d'Études Politiques de Paris*, der das Projekt initiiierenden Institution, kooperierten. Die über fünf Tage dauernde Veranstaltung bestand aus öffentlichen Präsentationsformaten, Lectures und Diskussionsrunden sowie den für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Verhandlungen zwischen den einzelnen Delegationen.¹¹ Diese fanden in verschiedenen Räumen des Theaters

10 Die folgende Ausführung beruht auf Dokumentationsmaterial zu *Make it Work!*, abgerufen auf der Projekthomepage des *Théâtre des Amandiers*, des am Projekt beteiligten Architekturbüros *Raumlabor Berlin* sowie auf Latours eigener Beschreibung. Vgl. Latour 2017, S. 255–292. Sciences Po Et Nanterre-Amandiers: *Le Théâtre des négociations. Make it Work*. <https://nanterre-amandiers.com/en/evenement/le-theatre-des-negociations/> [21.03.2020], Benjamin Foerster-Baldenius (Raumlabor): *Le Theatre des Negotiations*. <https://raumlabor.net/le-theatre-des-negociations/> [20.03.2020].

11 Ein genaues Programm der Veranstaltung ist auf der Homepage des *Institut d'études politiques de Paris* zu finden: Théâtre Nanterre-Amandiers: *Make It Work/Théâtre Des Négociations (Programmheft)*. <https://www.sciencespo.fr/sites/default/files/DP%20MIW%20Le%20th%C3%A9%C3%A2tre%20des%20n%C3%A9gociations%20V2.compressed-1.pdf> [21.03.2021].

statt, aus denen die Delegierten selbstständig die passende Räumlichkeit für ihre Arbeit, ihre Versammlungen und Gespräche wählen konnten. Das Theatergebäude wurde von Philippe Quesne und seinem Team gestaltet. Hierzu gehörten unter anderem ein riesiger aufblasbarer Schornstein vor dem Eingang zum Theatersaal, der, passend zur finalen Abschlusskundgebung und zur Verlesung der gemeinsam ratifizierten Vereinbarung, seine Luft verlor, ein Raum, der der Entspannung diente (dem *salle de repos*), in dem Liegestühle um ein Wasserbecken aufgestellt wurden, sowie dem zentralen Verhandlungssaal, dem *Transformable Room*, der von der Berliner Architektur-Gruppe Raumlabor mit einem mobilen Mobiliar bestückt wurde, das eine je verschiedene Anordnung von Tischen, Stühlen und der damit verbundenen Gesprächssituation ermöglichte. Dort sollte auch am letzten Tag des Planspiels öffentlich die von allen Parteien ratifizierte Abschlussvereinbarung vorgestellt werden.

Abb. 14: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* © Argyroglo



Abb. 15: Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations, Salle de repos © Argyroglo



Abb. 16: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations, Transformable Room* © Raumlabor Berlin



Doch während die Logik der Verhandlung durch Repräsentat*innen bei *Make it Work!* mit der von COP 21 übereinstimmte, so bestanden auch entscheidende Unterschiede, die dieses Projekt als Preenactment, als Modellversuch, erst so interessant machen.

Preenactments sind nicht nur Auf- beziehungsweise Vor-Führungen oder Erprobungen eines zukünftigen Ereignisses. Ihre temporale Logik begründet, dass sie, wie Friederike Oberkrome und Verena Straub betonen, in der Vorwegnahme eines Zukünftigen auch einen Bezug zur Vergangenheit betonen.¹² Und so bezog sich die titelgebende Leitmetapher von *Make it Work!* auf Änderungen, die dem Verhandlungsprotokoll der COP zugeführt wurden, die so erst den Erfolg dieser Verhandlungen ermöglichen sollten – in diesem Fall auf Veränderungen in der Auswahl der Delegationen. Denn während die Vereinten Nationen den Zusammenschluss der Nationalstaaten darstellen, waren bei *Make it Work!* die Weltmeere, das Amazonasgebiet, die Gewässer der Erde, der Erdboden und sogar das Internet am Verhandlungs-

12 »[J]ust as forms of reenactment always contain a prospective dimension, preenactment scenarios require and include a retrospective dimension.« Friederike Oberkrome & Verena Straub: »Performing in Between Times. An Introduction«, in: Adam Czirak et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2019, S. 9–22, S. 10.

tisch präsent. Erst die Einbindung nicht-menschlicher Akteur*innen sei, so Latour, die einzige Möglichkeit, eine *realistischere* Politik zu kreieren: »Indeed, I maintain that this reduced model – 41 delegations, 208 delegates – is more realistic than the real world at full scale, and especially in comparison with the famous Conference of the Parties (COP) in Paris in December 2015, whose twenty-first edition we were pre-figuring.«¹³ Denn, so Latour weiter, die drängenden Probleme der Klimakrise, die ökologischen Probleme als Symptome des Anthropozäns, lassen sich nicht mehr als bloße Sache der Nationalstaaten alleine lösen: »[A]ll the problems that assail them [die Nationalstaaten, J.-T. K.] would escape them nevertheless, since they are intertwined in the most inextricable way, to the point where all these problems have become, as it were, transversal«¹⁴.

Die ökologischen Probleme erfordern nicht nur eine Anerkennung der globalen ökologischen, politischen und ökonomischen Vernetzungen, sondern, so Latour und die Macher*innen von *Make it Work!*, die Repräsentation der nicht-menschlichen Entitäten im Rahmen der Verhandlungen um die Zukunft des Planeten selbst. In diesem Sinne war das Projekt nicht nur ein Experiment beziehungsweise ein Planspiel in der Kunst der Diplomatie, in der Art, zu verhandeln und zu einem Konsens zu gelangen. Es stellte sich zudem auch die genuin politische wie gleichzeitig theatrale Fragestellung, wie nicht-menschliche Entitäten als politische Akteur*innen symmetrisch¹⁵ zu den menschlichen Repräsentat*innen zu repräsentieren seien. Dafür müssen aber einige grundsätzliche Bedingungen geschaffen sein: Wie die nationalstaatlichen Delegationen, so erfüllten auch die Delegationen der nicht-menschlichen Akteur*innen dieselben formalen Anforderungen für die Teilnahme und die Verhandlung bei *Make it Work!*. So bestand die Delegation der Ozeane ebenso wie die Vertretung der Vereinigten Staaten von Amerika aus je fünf Delegierten – mit je einer*m Vertreter*in der Wissenschaft, der Politik, der Wirtschaft, der Zivilgesellschaft sowie einer fünften Person aus einem frei zu wählenden Bereich. Anstatt in einer bloßen Verfügungsgewalt durch die Nationalstaaten zu stehen, in

13 Latour 2017, S. 258.

14 Ibid., S. 259.

15 In Anlehnung an die Arbeiten Michel Callons und die Sozial- und Technikanthropologie beschreibt Latour den Begriff der Symmetrie beziehungsweise des Symmetrieprinzips folgendermaßen: »Der Anthropologe soll sich in die mittlere Position versetzen, wo er gleichzeitig die Zuschreibung der nicht-menschlichen und der menschlichen Eigenschaften verfolgen kann (Callon 1986). Es ist ihm sowohl untersagt, sich der äußeren Realität zu bedienen, um die Gesellschaft zu erklären, als auch die Machtmechanismen heranzuziehen, um zu erklären, was die äußere Realität formt. Selbstverständlich bleibt es ihm auch untersagt, vom Realismus der Natur zum Realismus des Sozialen zu wechseln, indem er ›nicht nur‹ die Natur verwendet, ›sondern auch‹ die Gesellschaft; denn so bewahrt er die beiden anfänglichen Asymmetrien, wobei er die Schwächen der einen hinter denen der anderen versteckt (Latour 1987).« Latour 2008, S. 128.

denen nicht-menschliche Entitäten (Wälder, Meere etc.) bloßen Objektstatus einnehmen, wurden diese hier als gleichberechtigte Subjekte gehandelt. Und wie die nationalstaatlichen Delegationen hatten bei *Make it Work!* auch die nicht-menschlichen Entitäten Ziele, Bedürfnisse und eine politische Agenda. Vor allem aber hatten die nicht-menschlichen Delegationen nicht nur eine gleichwertige, sondern vor allem auch gleiche Stimme, die denselben Abläufen, demselben Protokoll folgte wie die menschlichen Stimmen. Latour:

»Each delegation was formed in the same way, expressed itself in the same language (in this instance, English), and all were represented by exactly the same young people wearing dresses or suits and ties. No extravagances would have been appropriate. The ›Ocean‹ delegation didn't pretend to be speaking by way of storms and tsunamis; ›Atmosphere‹ didn't take on the guise of Boreas, nor did ›Land‹ purport to be a clump of soil crawling with worms. Represented on stage were only powerful interests capable of designating the other interested parties as their enemies.«¹⁶

Anstatt die nicht-menschlichen Akteure möglichst mimetisch nachzuahmen, verlagert sich damit die Frage nach den ontologischen Unterschieden und der (Un-)Möglichkeit beziehungsweise Sinnhaftigkeit der Repräsentation nicht-menschlicher Entitäten zur Diskussion über die jeweils beste Art, miteinander zu verhandeln. Entscheidend ist, dass die verschiedenen Akteur*innen auf einer gemeinsamen Ebene – in diesem Fall durch dieselbe Sprache – miteinander diskutieren und verhandeln können. Einen Zweifel an einer derartigen Repräsentation des Nicht-Menschlichen nimmt Latour vorweg: Diese nämlich unterscheidet sich nicht von der Vertretung von Nationalstaaten oder Interessengemeinschaften. Jeder Repräsentation wohnt ein berechtigter Zweifel an der Weise der Repräsentation inne – die Frage, ob die Weltmeere durch die Studierenden bei *Make it Work!* angemessen repräsentiert wurden, stellt sich analog für die großen Industriesektoren, die indigenen Völker, aber eben auch für die Bürger*innen Frankreichs oder Chinas. Latour:

»If you are surprised to see ›Forest‹ given a voice, then you have to be just as surprised that a president speaks as the representative of ›France‹. Each corporate body has a good deal to say, and each can express itself only through a dizzying series of indispensable intermediaries.«¹⁷

Die Analogsetzung der Sprecher*inneninstanzen, die Tatsache, dass die nicht-menschlichen Delegationen über dieselben Mittel zur Repräsentation verfügten

16 Latour 2017, S. 262.

17 Ibid., S. 263.

und auf dieselben Mittel zur Repräsentation wie die nationalstaatlichen Delegationen angewiesen waren, hatte hier also zum Ziel, allen Instanzen die gleiche Sprache und damit eine gemeinsame Handlungsbasis zu ermöglichen. Denn erklärtes Ziel von *Make it Work!* war es, eine Verhandlung zu etablieren, die – wie oben beschrieben – gänzlich auf eine transzendente, den Diskurs fundierende Basis verzichten würde. Dafür musste aber ein kleinster gemeinsamer Nenner gefunden werden. Denn weder die Diskursformation Natur noch analoge Modelle transzendenter Markierungen, die einen Ausgang aus der Verhandlung im Rekurs auf eine höhere Instanz bieten würden – die Ökonomie, die Kultur, eine religiöse Ordnung etc. –, sollten auf die Verhandlungen der einzelnen Delegationen wirken:

»What made the simulation in May 2015 at the Amandiers realistic was that the delegations met in the absence of any escape valve, without an elsewhere, without a court of appeals, without an external sovereign, without reference to a Dome, a Tent, a Dais capable of sheltering them. Moreover, when the delegations introduced themselves to one another on the first day, allusions to the good of Nature, Humanity, the Planet, or the Globe were rare. Each delegation spoke only about itself. Each one knew it was alone. Each one knew that the others were alone. Nothing unified them in advance. Their common higher ›power‹ was only the fictional frame proposed by the student secretariat that had brought them together and that they had provisionally accepted.«¹⁸

Statt auf eine unifizierende, höhere – menschliche oder nicht-menschliche, natürliche oder kulturelle – Ordnung zu rekurrieren, die zu einer Blockbildung entlang dieser Faltungslinien führen würde und die eine Agenda in einer bestimmten Weise in einem essentialisierenden Sinn fundiert hätte,¹⁹ konnten die einzelnen Delegationen also nur auf ihr jeweiliges *So-Sein* als voneinander differenzierte Akteur*innen, ihre jeweiligen Interessen und ihre jeweiligen Programme verweisen. In diesem Sinne waren die einzelnen Delegationen nur sich selbst verpflichtet und nicht etwa trotz, sondern gerade wegen der Abwesenheit eines höheren Grundes – so zumindest die Setzung des Planspiels – umso fähiger, einen gemeinsamen Diskurs einzugehen und durchzuführen. *Make it Work!* entledigt sich auf diese Weise eines

18 Ibid., S. 261.

19 »No longer because they would represent interests higher than those of Humanity, but quite simply because they are other powers, possessed by other interests, which exert continual pressure on the interests of Humanity and consequently form other territories, other topoi. The crucial point is that the delegations whose names recall ancient elements said to be ›of nature‹ – ›Land‹, ›Oceans‹, ›Atmosphere‹, ›Endangered Species‹ – are there not to naturalize the discussion by reminding humans of what their ›environment‹ requires but to repoliticize the negotiation, by preventing coalitions from forming too quickly at the expense of the others.« Ibid., S. 262.

diskursiven apriorischen Grundes und präsentiert das Politische als Verhandlungsfeld singulärer, dabei jedoch hinsichtlich ihrer Repräsentationsmöglichkeit gleichgearteter Akteur*innen. Nicht eine diskursive Rückkoppelung, eine bestimmte repräsentative Zugehörigkeit, lenkt die Verhandlungen, sondern eine jeweilige Agenda der Parteien sowie die Praxis der Verhandlungen selbst.²⁰

Diesen Implikationen gilt es weiter nachzuspüren: Denn wenn die Delegationen nicht auf eine ihnen zugrundeliegende, ihr Sprechen und ihre Repräsentation begründende (transzendente) Fundierung zurückgreifen, wenn sie also von keiner apriorischen Logik Gebrauch machen konnten, um in Verhandlung zu treten, muss eine andere Ordnung bestimmt werden, die den Diskurs und die Verhandlungen zwischen den einzelnen Delegationen motivierte. Welcher Anlass bestand, dass sich die Delegationen überhaupt zur Verhandlung versammelten? Auf welcher Grundlage, unter welchem Begriff kamen diese Parteien zusammen? Welcher – diskursive, aber auch materielle – Grund bestand für die Versammlung von nicht-menschlichen und menschlichen Delegationen? Was brachte mit anderen Worten die Parteien zusammen, worüber verhandelten, worum stritten die Delegierten? Und vor allem: Wie artikulierte sich diese Verhandlung theatral, dramatisch, schließlich performativ?

Territorium – Politik – Drama

Ein beispielhafter Verhandlungsablauf zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Delegation kann dazu Aufschluss geben:

»For example, the actions of a country that acidifies oceans to the point of turning them into deserts certainly constitute evidence that that country weighs on the quasi-domain
 ›Ocean‹, leading to the following response by the latter's delegation: ›We consider unacceptable for our sovereignty what you, the delegation representing ›United States‹ or ›Australia,‹ are inflicting on our domain. By opposing you, we are defining the limit of our territory and we are redefining the shape of yours.«²¹

Auffallend bei dieser Beschreibung ist nicht nur, dass hier der *Grund* der Verhandlungen mehr zu sein scheint als eine bloß rhetorische Trope. Der Grund, der Boden

20 In Hinsicht auf die fundamentale Absenz jeder den Diskurs transzendierender Ordnungen begreift Latour dieses Projekt auch nahe einem radikal demokratischen Gründungsakt. So schreibt er: »I couldn't help thinking – you'll have to forgive me – about the room in the Jeu de Paume and the extraordinarily decisive moment on June 20, 1789, when the Estates General decided no longer to seat themselves by orders – nobility, clergy, and the Third Estate – but to meet in a Constitutive Assembly!« Ibid., S. 258.

21 Ibid., S. 262.

und die ›Domäne‹ sind hier nicht nur die Fläche, auf der eine Verhandlung ausgetragen wird, sondern auch Verhandlungswert. Die Akteure streiten hier stattdessen um Raum- und Bodenbesetzung. Diese Verhandlung geschieht zudem in einer spezifischen Weise, nämlich in Form von Oppositionen. Der Raum beziehungsweise der Grund meint hier nicht einfach nur Fläche oder Boden; der Grund und die gemeinsame Fläche werden zum *Territorium*, einem immer schon durch Entitäten besetzten, ja von Akteur*innen durchdrungenen Raum, in und um den ebenjene Akteur*innen als Streitsache zusammenkommen.

Diese politische Logik beruht aber auf mehreren Prämissen, die Latour konsequent mit dem Denken Carl Schmitts verbindet und die diese Auseinandersetzung prägen. So führt Latour erstens in Rekurs auf dessen Theorie des Nomos der Erde, einer konsequent topologischen Theorie der Politik im Nexus von »Ordnung und Ordnung«²², aus, dass der Raumbegriff nie als ein leerer, abstrakter Container verstanden werden kann. ›Raum‹ ist stattdessen als *Territorium* immer schon an die Körper gebunden und durch die sich gegeneinander differenzierenden Körper geprägt. Körper sind nicht im Raum – das Territorium wird durch seine Körper erst geschaffen.²³ Wenn Raum niemals leer, sondern immer schon als durch Körper geprägtes Territorium gedacht wird, folgt daraus auch, dass jenes die Subsistenzgrundlage für die diese Territorien besetzenden – und damit auch hervorbringenden – Körper darstellt. Wenn es keinen Raum ohne Körper gibt, so benötigen vice versa Körper auch *Raum*. In der Weise, wie Entitäten einen bestimmten Raum erst prägen, werden sie von diesem geformt und geschaffen: Das Territorium ist ihnen Lebens- sowie, grundlegender, Existenzbedingung.

Daraus – sowie aus der höchst problematischen Tatsache, dass es im Schmitt'schen Verständnis einen dergestalt nicht-stratifizierten Raum nur in den noch nicht kolonisierten Räumen (der Neuen Welt) gibt²⁴ – folgt eine zweite entscheidende

22 Vgl. Carl Schmitt: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin Duncker & Humblot 1974, insb. S. 13–20.

23 So spricht Schmitt von der »Landnahme«, der Besetzung der Erde durch Menschen als einem der großen »Ur-Akte des Rechts«, die nicht nur Besiedelungen von Land darstellen, sondern damit auch eine bestimmte rechtliche, aber auch geschichtliche (politische) Ordnung begründen: »Am Anfang der Geschichte jedes seßhaft gewordenen Volkes, jedes Gemeinwezens und jedes Reiches steht also in irgendeiner Form der konstitutive Vorgang einer Landnahme. Das gilt auch für jeden Anfang einer geschichtlichen Epoche. Die Landnahme geht der ihr folgenden Ordnung nicht nur logisch, sondern auch geschichtlich voraus. Sie enthält die raumhafte Anfangsordnung, den Ursprung aller weiteren konkreten Ordnung und allen weiteren Rechts. Sie ist das Wurzelschlagen im Sinnreich der Geschichte.« *ibid.*, S. 16 & 19. Latour fasst dies so zusammen: »To territory conceived as a space, an undifferentiated container, he [gemeint ist C. Schmitt, J.-T. K.] contrasts the territories conceived as places, differentiating contents.« Latour 2017, S. 231.

24 Vgl. Schmitt 1974, S. 53–109, sowie Claudio Minca & Rory Rowan: *On Schmitt and Space*. London & New York: Routledge 2016, S. 90f.

Prämisse für das Denken des bei *Make it Work!* wirksamen Modells des Politischen: Denn die Tatsache, dass Territorien immer schon durch Körper besetzt, von diesen geprägt werden, dass es also keinen leeren Raum gibt und dass diese Territorien gleichzeitig Existenzbedingung für die Körper werden, führt zu einer quasi-ontologischen Konfliktsituation. Zwischen den das Land als Existenz- sowie Rechtsgrundlage besetzenden Körpern besteht, um mit Schmitt zu sprechen, eine »spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen, [...] die Unterscheidung von Freund und Feind.«²⁵ Das Politische beruht bei Schmitt auf einer fundamentalen antagonistischen Ordnung der die Territorien besetzenden Körper.²⁶ In dieser Weise bilden Körper, Konflikt und Territorium ko-extensiv und sich gegenseitig hervorbringend eine raumbasierte und konfliktgeprägte Ur-Situation des Politischen. Dazu schreiben Claudio Minca und Rory Rowan:

»Further, insofar as the political ought to be considered relational, that is, constituted through antagonistic difference, the spatiality of the ›concrete situation‹ does not simply refer to the site of struggle but further that the political itself produces a specific spatiality through its very ›taking place‹: a spatiality divided along the antagonistic lines of political difference. In other words, the political is inherently spatial, determined by specific spatial conditions, but also the source of an equally specific production of space. Implied in this concept of the political therefore is the idea that political struggle necessarily takes place in space and, conversely, that political struggle produces a specific kind of space, a divided space. Taken together these interrelated processes are what we refer to as the spatialization of the political, something that, we argue, lies at the core of Schmitt's thought, even as it remains largely implicit in his early work.«²⁷

Das Politische und das Räumliche fallen in einer ontologischen Konfliktsituation zusammen. Körper, die den Raum besetzen – beziehungsweise die, wie die Sahel-Zone, die Ozeane etc. bei *Make it Work!*, Raum *sind* –, können in dieser Logik entweder ganz von sich ablassen oder einander nur antagonistisch begegnen. Äußert sich also bei *Make it Work!* beispielsweise die Entität Ozeane, so ist ihr Modus der Repräsentation nicht nur sprachlich, sondern beruht auf einem bestimmten Ver-

25 Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. München: Duncker & Humblot 1932, S. 14.

26 So erinnern auch Claudio Minca und Rory Rowan an die Begründung der Schmitt'schen politischen Kategorien aus dem Verständnis der Feindschaft heraus: »Enmity is, as William Rasch has noted, a ›structuring principle‹ for Schmitt (2005a: 253): the binary structure of antagonistic difference itself providing a sort of minimal ground on which to frame political order.« Minca & Rowan 2016, S. 88.

27 Ibid., S. 88f.

ständnis der Reaktivität, die sich durch die Grenzen – ihre Ausdehnung oder auch ihren Übertritt – als Grenze ihres definierten Körper-Territoriums zeigt.

Als reziproke Neuauflage der Schmitt'schen Idee der Landnahme, bezieht sich der (politische) Handlungsspielraum direkt auf die Ebene des Territoriums und seiner Grenzen. Eine Verbindung und Durchdringung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen wird hier – zum Ziel der (politischen) Repräsentation – gleichsam entwirrt; auf der Fläche des territorialen Raums erscheinen die Akteur*innen voneinander geschieden und sich gegeneinander differenzierend. Politische Verhandlung spielt sich auf einer einzigen Ebene ab: auf derjenigen des (flachen) Territoriums in einer apriorisch antagonistischen Situation des Politischen. Diese Beziehung prägt bei *Make it Work!* nicht nur ein politisches Verständnis des Räumlichen, sondern auch einen Begriff des theatralen und dramatischen Raumes. Latour:

»The data were there, of course, but mute and deanimated – or at least de-dramatized. They formed a framework; they were not agents. They were numbers, not a voice, not a drama, not a role in a developing plot. In other words, we were still in the Holocene: the land was not reacting to human actions. Everything changes when agents are given a voice compatible with those of the other agents. Redistribution can then begin. If you agree to define a territory [...] as something on which an entity depends for its subsistence, something that can be made explicit or visualized, something that an entity is prepared to defend, then any dramatization of the actors that compose it, even a fictitious one, will modify the composition of the scenario.«²⁸

Ist die zugrundeliegende Ontologie des Territoriums eine Theorie der reziproken Emergenz von Körper und Raum im Modus der antagonistischen Differenzierung, so ist das Sprechenlassen der (nicht-)menschlichen Entitäten ein performativer Akt – eine Aktualisierung dieser zugrundeliegenden Ordnungen als Akt der fortwährenden Umverteilung, Abgrenzung und Verteidigung der Existenz- und Subsistenzgrundlage ›Territorium‹. Die Verhandlung zwischen territorialen Entitäten ist ein genuin dramatischer im Modus des Dialogs dargestellter Interessenskonflikt.²⁹ Die Idee des politischen Konflikts aktualisiert sich als *dramatisches* Szenario.

28 Ibid., S. 263.

29 Hier verstanden im Sinne des *Regeldramas* der französischen Klassik sowie seiner Wiederaufnahme durch Gustav Freytag. Siehe Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003. Zum Verständnis des klassischen Begriffs des Agon im Drama in Bezug zu dialogischen Streitszenen der griechischen Tragödie vgl. Bernd Seidensticker: »Agon«, in: Manfred Brauneck & Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 53.

Runde und eckige Tische

Diese Konsequenzen eines dergestalt in den Raum des Theatralen überführten Begriffs des Politischen lassen sich in der Nutzung der szenografischen Elemente von *Make it Work!* gut nachvollziehen: Die Dramatisierung des Konflikts als Verhandlung zwischen den menschlichen und nicht-menschlichen Delegierten fand im sogenannten *Transformable Room* statt, in dem eine besondere, von der Architektengruppe *Raumlabor* erstellte, mobile Tisch- und Stuhleinrichtung vorhanden war. Das aus weißen Vielecken bestehende Mobiliar war nicht an einem festen Ort des Raumes montiert, es war beweglich und ließ so immer wieder andere Anordnungen zu: Als einzelne Tische diente es den Delegierten zur vertieften, individuellen Arbeit an einzelnen Vertragspassagen; zu kleineren Inseln gruppiert ermöglichten die Tische dynamische Gruppenarbeitsphasen, in denen je andere Parteien und Delegationen zu Gesprächen erschienen; in frontaler Anordnung in Blöcken einander gegenübergestellt gewährten sie eine Konfrontation verschiedener größerer Gruppierungen; zu einem großen Ring oder aber einer einzigen Tischfläche wiederum montiert erinnerte das Möbel an den *runden Tisch* und damit an die materielle Symbolik einer Verhandlungsform, die den Konsens als architektonische Form apriorisch impliziert.³⁰

30 So schreibt Philipp Goll über den *runden Tisch*: »Der runde Tisch ermöglicht symmetrische Kommunikation und scheint die Manifestation der freien Öffentlichkeit zu sein, die seit der Aufklärung und ihrer Kritik an Absolutismus und Geheimpolitik vor allem als politische Errungenschaft gilt, als grundlegende Kategorie demokratischer Kultur, in der jeder an der Gestaltung politischer Entscheidungen gleichberechtigt und vernunftorientiert mitwirken kann«. Philipp Goll: »Der wundertätige Tisch«, in: *Kultur & Gespenster*, 16 (Herbst). 2015, S. 98–111, S. 103.

Abb. 17: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations*, Videostill © Raumlabor Berlin

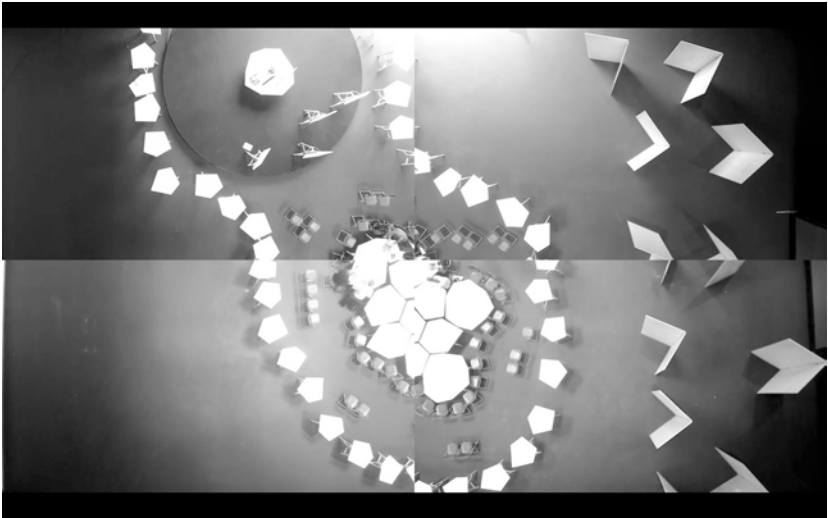


Abb. 18: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations*, Videostill © Raumlabor Berlin



Abb. 19: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* © Argyroglo

Doch die Tischflächen ließen sich nicht auf eine einzige dieser Formen reduzieren. Weder war es der eckige Tisch der dialektischen Konfrontation noch der runde Tisch, an dem Verbündete miteinander redeten. Zwischen rund und eckig gaben die vieleckigen Tische eine Vielzahl von möglichen Interaktions- und Verhandlungsformen zwischen Freund und Feind vor. Ihre genuin architektonische Leistung bestand in ihrer Mobilität und in der Tatsache, dass sie in immer neuen Formen zusammengesetzt werden konnten. Dies lässt sich an die vorangegangenen Überlegungen anschließen:

Hier findet das politische Modell einer territorialen, dabei jedoch von transzendenten, apriorischen Werten gelösten Verhandlung im mobilen Vieleck sein materielles Paradigma, illustriert es doch nicht nur eine bestimmte Weise des Denkens des Politischen, sondern ist materiell auch für seine Konstitution verantwortlich. Keine der Verhandlungsparteien kann auf eine präfigurierte Allianz verweisen, es werden keine bestimmten Bruchlinien vorausgesetzt, keine binären oder transzendenten Interessenskonflikte verhandelt. Die Tische und Verhandlungsflächen sind Materialisationen je differenter Bruchlinien zwischen verschiedenen Akteur*innen, die je verschieden zusammengesetzt werden können.

Die hier bestimmte apriorische Konfliktsituation wird durch die Fluidität noch unterstrichen. So schreiben Minca und Rowan:

»[T]he political is, for Schmitt, defined by the intensity – as opposed to substance – of political differences. Arguably then, rather than being concerned with the nature of specific differences, Schmitt's concept of the political seeks to tarry with the ›existential‹ fact of difference itself. Indeed, it is precisely because differences are ever-changing that the possibility of conflict cannot ever be overcome.«³¹

Gerade die Tatsache, dass es kein fundamentales – gründendes – politisches Szenario gibt, keine Ordnung oder Instanz, auf die die Parteien sich berufen könnten, führt dazu, dass die Manifestation des Konflikts auf die Form des territorialen Antagonismus ›verflacht‹ wird. Beziehungsweise: Gerade die Tatsache, dass es keine räumlich, sprich szenografisch präfigurierte Anordnung gibt, führt sowohl zur *Mobilität* und Fluidität der einzelnen Parteien wie auch zur Tatsache, dass jede räumliche Bewegung Ausdruck eines politischen Antagonismus wird. Die szenografische Anordnung ist mit anderen Worten – und das machen die fotografischen Dokumente deutlich – eine konsequente Einschreibung des Politischen auf die Form der zweidimensionalen Verhandlungen im Raum des Flächigen; die Tische selbst werden zu Paradigmen einer bestimmten Form des Politischen. In ihrer Form und ihrem Gebrauch bei *Make it Work!* ist ein bestimmtes Verständnis des politischen Zweckes eingeschrieben.³² Die hier gebrauchte Architektur ist damit nicht etwa Mittel, um eine bestimmte Form des Politischen zu ermöglichen, sie enthält stattdessen schon eine Ontologie des Politischen, sie ist gleichzeitig Ausdruck wie auch Fundament eines Dispositivs, in dem Identität, Raum und Konflikt zusammenfallen.

31 Minca & Rowan 2016, S. 85 (Hervorh. J.-T. K.).

32 In ähnlicher Weise schreibt Goll über den *runden Tisch*: »Es gehört zum Phänomen des runden Tisches, dass er vorgibt, Mittel für eine Krisenlösung zu sein. Dabei ist er im eigentlichen Sinne das Ergebnis einer gelösten Krise.« Goll 2015, S. 104.

Abb. 20: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* © Argyroglo



Abb. 21: Latour/Quesne: *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* © Argyroglo



Und so wiederholt sich ihre weiße, vieleckige Form nicht nur als vertikal gehaltenes Banner, das mit dem Namen der Delegation (*Internet, France, Indigenous People*

etc.) bedruckt anzeigt, dass und wann eine Delegation das Wort ergreifen und ihre territorialen Ansprüche verteidigen möchte. Sie ist auch zu beschreibende Fläche, auf der ebenjene Forderungen festgehalten und als Spruchband emporgehalten werden. Menschliche und nicht-menschliche Delegationen schreiben sich in diese Flächen als territoriale Besetzungen ein. Die Delegationen bei *Make it Work!* werden zu zueinander verschieden zu positionierenden, klar definierten Territorien, die gegen- und miteinander eine immer neue Verteilung der Anordnung gewähren und antagonistische Raumbesetzung wiederholen.

Räume der Fiktion

In ihrem territorialen Bezug sind die verschiedenen Akteur*innen bei *Make it Work!* *flächig* miteinander verbunden. Gerade aus der Tatsache, dass es keinen leeren Raum beziehungsweise durch Körper als Entitäten *unbesetzten* Raum geben kann, folgt, dass die Akteur*innen in einer ontologischen Bezugs- als Verhandlungs- und Konfliktsituation sind. Gerade aus der Tatsache ihres Bezugs zu einem *gemeinsamen* Boden folgt die Tatsache ihres Bezugs zueinander. Doch wo die Tatsache dieses Bezugs zueinander offensichtlich ist, so wird hier auch deutlich, dass die Weise dieses Bezugs in einer klaren und sehr eindeutigen Weise prädeterminiert ist. So macht gerade die szenografische Nutzung der weißen Vielecke paradigmatisch deutlich, dass die Möglichkeiten der Konfrontation und Interaktion der verschiedenen (nicht-)menschlichen Delegation nicht nur beschränkt sind, sondern insbesondere, dass jede Möglichkeit ihrer Interaktion und Konfrontation – so nämlich als Konflikt *um Raum* – in der Anlage und im Design der Vielecke schon angelegt ist, ja schon vorab gedacht wurde.

Die Notwendigkeit der paradigmatischen Setzung des territorialen Raums scheint, so könnte argumentiert werden, den Zielen der im Dezember 2015 geführten Klimaverhandlungen zu entsprechen, deren repräsentative Ordnung eine plenare Konsensfindung – sprich das Erreichen eines gemeinsamen Zieles bei divergierenden Ausgangslagen – impliziert und deren historisch einmaliges Ergebnis der Nicht-Überschreitung der 1,5-Grad-Marke sogar das bei *Make it Work!* geforderte Ziel der 2-Grad-Schwelle übertraf. Doch wo die Tatsache einer dergestalt konkreten Politik – als Manifestation des politischen Feldes – sinnvoll erscheint, bleibt zu fragen, in welcher Weise ein spezifisch *theatrales* Potenzial bei *Make it Work!* wirksam wird beziehungsweise wie diese Form des Bezugs sich zu den Möglichkeiten des Theaters verhält. Dies gilt umso mehr, da Latour selbst auf den besonderen Wert einer im Theater wirksamen Fiktionalität hinweist, unter der diese Formen

der Verhandlungen geschehen, wenn er schreibt: »In any case, the concept of a new nomos of the Earth cannot appear as anything other than a fiction.«³³

Make it Work! artikuliert und expliziert die Verknüpfung nicht-menschlicher und menschlicher Entitäten und die Relevanz, die Anliegen nicht-menschlicher Entitäten zu berücksichtigen. Fiktionalität dient hier als Scharnierstelle, als Bereich, der einen Möglichkeitsraum des Wirklichen erweitert, aber mit dieser Wirklichkeit (noch) nicht identisch ist. »If, as the old maxim maintains, ›politics is the art of the possible,‹ there still need to be arts to multiply the possibles«³⁴, so Latour. Ist das Politische ein bestimmter Ausdruck einer möglichen Handlung, so ist die Fiktion hier das Register, die Möglichkeiten des Handelns zu vermehren. Die Fiktion von *Make it Work!* besteht somit nicht nur darin, dass nicht-menschlichen Entitäten die Fähigkeit zugesprochen wurde, aufzutreten und zu sprechen. *Make it Work!* ist nicht nur eine Fiktion, die auf der Trope der Personifizierung und der Anthropomorphisierung nicht-menschlicher Entitäten beruht. Die Latour'sche Fiktion geht weiter: Sie ordnet den nicht-menschlichen Akteur*innen eine Form des Sprechens zu, die genuin eine Form des Handelns und des Raum-Besetzens ist. Nicht-menschliches Sprechen funktioniert im Kontext von *Make it Work!* als politische Repräsentation, als Modus der Rede, der entlang des Paradigmas des territorialen Agons die sprachliche Äußerung mit der Besetzung von Raum gleichstellt. Die Fiktion stellt einen Rahmen her, nicht-menschliches Sprechen in dieses Paradigma einzuschreiben.

Doch das Modell des Territoriums ist mehr als ein bloßer Begriff einer Strukturierung des Raumes als Fläche. Das Territorium ist sowohl Ordnung, in der über einen verschränkten Begriff von Raum und Körper Kategorien von (räumlich gedachter) Identität gebildet werden, wie auch Repräsentation einer bestimmten politischen Ontologie von Handlung und Politik. Es stellt ein bestimmtes Paradigma dar, es prägt die Wirklichkeit exemplarisch und hat damit nicht nur explikative, sondern auch implizit normative Funktion. Damit aber figuriert das Modell des territorialen Raums nicht bloß für eine bestimmte Ontologie, es kann auch andere Bilder, andere

33 Latour 2017, S. 257. Hier berührt Latours Aussage auch einen für das (P)Reenactment konstitutiven Bezug. So bestimmt Czirik das Verhältnis des (P)Re-enactment mit dem Begriff der *radikalen Fiktionalität*, in dem durch das Spiel mit den verschiedenen Zeitebenen eine »Ununterscheidbarkeit der Referenz« sowie der »temporalen Bezugnahme« erreicht wird. Er schreibt weiter: »[B]eiden Praktiken – dem Re- und dem Preenactment – eignet das Potenzial, vermeintlich geschlossene Handlungskontexte zu dynamisieren, die Stillstellung von Bedeutung zu unterwandern und damit das Identitätsprinzip des dramatischen Theaters kritisch zu hinterfragen: Wo (P)Reenactments im Spiel sind, endet die Herrschaft der Eindeutigkeit, der kontextuellen Abgrenzung und der (drei) Einheit(en)«, Adam Czirik: »Das Theater der radikalen Fiktionalität«, in: Adam Czirik et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2019, S. 39–64, S. 41.

34 Latour 2017.

Metaphern und andere Weltentwürfe ausschließen, andere Weisen, Raum zu denken, andere Weisen, Identität zu verstehen, und andere Möglichkeiten, Handlung und Repräsentation – als epistemische, als sprachliche, als politische, als dramatische, als ästhetische, als dialogische – zu begreifen.

Und so wird über die szenografischen Bezüge offensichtlich, dass diese spezifische Fiktion von *Make it Work!* zwar eine konsequente *Erweiterung* des Modells des Politischen sowie der auch für die COP 21 geltenden protokollarischen Formen der Repräsentation zu sein scheint, doch damit auch andere Formen von Repräsentation ausschließt und damit womöglich gleichzeitig hinter den selbstgesetzten Ansprüchen an den Begriff an eine multiple Ontologie des Mehr-als-Menschlichen sowie an die das Planspiel ermöglichende Fiktion zurückbleibt.

Denn ist, wie oben beschrieben, das Paradigma des Politischen bei *Make it Work!* apriorisch an das Konzept des Territoriums gebunden und beruht dieses auf einer quasi-fundamentalontologischen Verbindung von Raum, Körper und Konflikt, so muss argumentiert werden, dass es sich hier nicht eigentlich um eine *Vermehrung der Möglichkeiten* des Politischen handelt, wie Latour erklärt, sondern vielmehr um deren konsequente (flächige) Ausdehnung. Anders ausgedrückt: Das bei *Make it Work!* genutzte Protokoll der politischen Repräsentation des Nicht-Menschlichen erweitert nicht einen politischen *Möglichkeitsraum*, sondern schreibt die nicht-menschlichen Akteur*innen konsequent unter ein bestimmtes Dispositiv des Sprechens, des Verhandeln und der Repräsentation ein. So aber fällt das Fiktionale selbst unter die Zuhandenheit des Politischen und der Begriff der Fiktion betrifft weniger eine Veränderung der zugrundeliegenden Möglichkeiten des politischen Raumes denn seine Erweiterung. Obgleich nämlich die antagonistische Konfrontation der verschiedenen Parteien hier sehr eingängig erscheint, ist doch gerade die scheinbare Alternativlosigkeit der Verhandlungs- und Bezugsformen auffällig. Interessanterweise führt Latour selbst an selber Stelle noch einen anderen Begriff von Fiktionalität an, der den eigenen Zielen womöglich besser entspricht: »Fiction anticipates what we hope to observe soon.«³⁵ Anstatt auf eine *Erweiterung eines Möglichkeitsraums* zu zielen, sind Fiktionen hier eine Zwischenstufe zwischen einer bekannten Realität und einer erhofften Zukunft. Sie erfüllen so eine genuin instrumentelle Funktion. Dies scheint der Projektanlage sowie auch dem Projektnamen selbst näher. Lesen wir *Make it Work!* in diesem Sinne, entledigt sich das Projekt seiner spekulativen Implikationen und wird zum Motto der Verwirklichung einer angestrebten Zukunftsversion, eines Primats der Machbarkeit.

Doch böte nicht gerade ersteres, emphatischeres Verständnis der Fiktionalität die Möglichkeit, nicht nur eine bestimmte Form der Konfrontation und (politischen) Auseinandersetzung auf nicht-menschliche Akteur*innen auszudehnen, sondern gerade das dieser Form der politischen Verhandlung zugrundeliegende Dispositiv

35 Ibid., S. 257.

von Territorium, Körper und Konfrontation zu hinterfragen? Liegen nicht mit anderen Worten gerade in einem solchen Verständnis der Fiktion genuin andere Weisen des Zusammenkommens und der gegenseitigen Bezugnahme, die nicht von einem apriorisch bestimmten Modell des Territorialen ausgehen, sondern aus anderen – dreidimensionalen, ineinander gefalteten, über- und durcheinander wirkenden – Formen von Räumlichkeit auch andere Formen des Politischen denken?

Den Zusammenhang zwischen Fiktion und Politik führt Latour interessanterweise bereits viele Jahre zuvor an, und zwar als diskursive Fundierung der von ihm als *Verfassung der Moderne* beschriebenen, dichotomen Ontologie: So beschreibt er Platons Höhlengleichnis als Parabel, in der er die funktionalen Verhältnisse der Trennung von Natur und Kultur, von Wissenschaften und Politik, schließlich von Mensch und Nicht-Mensch begründet sieht. Er schreibt:

»Worin besteht die Nützlichkeit des Höhlenmythos heute? Auf ihm gründet eine Verfassung, gemäß der das öffentliche Leben in zwei Kammern organisiert ist: die erste ist jener von Platon entworfene dunkle Saal, in dem die Unwissenden angekettet sind; sie können sich nicht direkt anschauen und nur vermittelt über Fiktionen kommunizieren, die auf eine Art Filmleinwand projiziert werden. Die zweite Kammer befindet sich draußen, es ist eine Welt, die nicht aus Menschen, sondern aus nicht-menschlichen Entitäten besteht; diese sind unempfindlich für unsere Streitigkeiten, Unwissenheiten und übersteigen die Grenzen unserer Vorstellungen und Fiktionen.«³⁶

Und weiter: »Mit dem Höhlengleichnis lassen sich in ein und demselben Schritt eine bestimmte Vorstellung ›der‹ Wissenschaft und eine bestimmte, als Kontrast dazu dienende Vorstellung der sozialen Welt hervorbringen.«³⁷ Die Höhle – beziehungsweise die Dichotomie, in die sie eingespannt ist – gilt bei Latour als paradigmatischer Raum einer nicht nur epistemologischen, sondern auch politischen Verblendung. Zwischen dem sozialen Raum innerhalb der Höhle und dem natürlichen Raum außerhalb, zwischen dem Raum des Politischen und jenem der Wissenschaften besteht eine Trennung, die auch die Bereiche zwischen Mensch und Nicht-Mensch regelt.

Make it Work! kann als ein später Versuch Latours verstanden werden, diesem mythologischen Gründungsakt ein Modell einer anderen Form der Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Wissenschaft und Politik entgegensetzen, nämlich einer Form, in der menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen eine gemeinsame Politik gestalten. *Make it Work!* kann somit als Echo gelesen werden, wie mit dem Höhlengleichnis im Sinne einer politischen Ökologie umzugehen

36 Ibid., S. 26.

37 Latour 2001, S. 23.

sei. Latour schreibt: »Da uns die Aufklärung nur beeindrucken kann, wenn die (politische) Epistemologie uns zuvor in die Höhle geführt hat, gibt es ein sehr viel probateres Mittel als das von Platon vorgeschlagene: gar nicht erst in sie hineinzugehen!«³⁸

Doch gerade die szenische Umsetzung von *Make it Work!* lässt zweifeln, ob Latours Modellversuch tatsächlich jene Dichotomien überwunden hat oder aber ob nicht doch alles Höhlenartige, alles Dunkle und Fiktionale – auf den Aspekt der Machbarkeit reduziert – in das Licht der territorialen Verhandlung geworfen wurde und damit zwar die Orte der Besetzung von Körpern, nicht jedoch diese Orte tragenden Ebenen – also das dieser Dichotomie zugrundeliegende Ordnungssystem – verändert wurden. Mit anderen Worten: Es scheint, dass bei *Make it Work!* nicht nur die Potenziale, die gerade in der Fiktionalität liegen, ignoriert wurden, sondern dass damit auch die Verhandlung zwischen Mensch und Nicht-Mensch verflacht und auf eine einzige Ebene versetzt wurde, die sich, bildlich gesprochen, vor dem Höhleneingang abzeichnet: auf die des Territoriums. Wenn aber *Make it Work!* eine Präfiguration des Politischen war, zu deren Zweck das Theater bemüht wurde, welche Möglichkeiten tun sich im Raum des Theaters selbst auf, Fiktionen und Politiken des Nicht-Menschlichen zu bewegen?

In der Umkehrung der hier vorgestellten Beziehung von Fiktion und Politik möchte ich im Folgenden auch das räumliche Paradigma umkehren: Ist, wie ich hier beschrieben habe, eine politische Verhandlung zwischen Mensch und Nicht-Mensch über den Begriff des Territoriums nur unter der Voraussetzung einer *Angleichung* nicht-menschlicher Entitäten unter dieses Paradigma des *flachen Raums* möglich, so möchte ich im Folgenden vorschlagen, von der zweidimensionalen Fläche des politischen Planspiels in die Tiefen der Bühnenhandlung selbst vorzudringen, um damit auch das die Anlage bestimmende räumliche Paradigma des Politischen zu überprüfen. Ich möchte daher im Folgenden den Raum der Höhle selbst einer Revision unterziehen; nicht als symbolische Rückkehr aus einem Raum der Vernunft in einen Raum der Unvernunft und Dunkelheit, wohl aber hin zu einer Räumlichkeit, die in ihrer materiellen Anlage selbst als mehrdimensional zu verstehen ist und damit eine Anordnung von Körpern und Raum hervorruft, die derjenigen des flachen Territoriums radikal entgegensteht. Denn der Raum der Höhle hat nicht nur eine spezielle Bedeutung im Rahmen einer (politischen) Epistemologie. Seine Dunkelheit ist auch die des Theaters. Und gerade der Ruf nach einer Dramatisierung des Nicht-Menschlichen sollte es doch erfordern, diesen Raum genauer zu ergründen. Hinzu kommt: Einer Kulturgeschichte des Höhlenraums ist gerade im Anthropozän eine entscheidende Dimension hinzuzufügen: die des Materiellen, der Geologie und eben des Nicht-Menschlichen, das nicht vor der Höhle lauert, sondern sich immer schon mit uns im dunklen Höhlenraum aufhält.

38 Ibid., S. 30.

Immanenz und Tiefe – Fiktionen des Erdraums

»Über Troglodyten spricht immer einer, der es nicht ist.«¹

»If the Earth were transparent, like a giant glass marble, they would spend all day lying flat on their stomachs and looking down at all the activity below them. They would see how moles row laboriously through the soil with their little pink hands. They would see the seeds fighting to be the first to stick their heads above ground in the spring: lungwort, ground ivy and wood anemones. And they would hold a competition to see who could peer the furthest into the depths. People would find the Earth so beautiful that they would want to be cremated rather than buried, so that the soil would remain clean. And they would want to travel to the Earth's core.«²

Konturen der Höhle

Als Topos der Kulturgeschichte, der Mythologie, der Literatur und der Folklore gilt die Höhle als Ort des Geheimnisvollen, des Übersinnlichen und des Nicht- oder auch des Mehr-als-Menschlichen.³ Als Behausung nicht-menschlicher Tiere, geheimnisvoller Wesen, Zwerge, Zyklopen und anderer Lebensformen, die mit dem Übersinnlichen, Dämonischen oder auch Göttlichen verbunden sind. Dabei werden Höhlen zu Symbolräumen ihrer Bewohner, insbesondere der von diesen ausgehenden Gefahren. Die Höhle ist Ort anderer Zeiten und anderer Realitäten. Höhlenräume gelten als Gegenräume, sind aber auch Schwellenräume, Ein- und Durchgänge zu den »unten« oder »jenseitig« liegenden *anderen* Welten. So fließen Styx, Acheron, Kolytos

1 Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 668.

2 Salomon Kroonenberg: *Why Hell Stinks of Sulfur. Mythology and Geology of the Underworld*. London: Reaktion Books 2013, S. 7.

3 Vgl. zum Folgenden u.a. Isabelle Hardt: »Höhle/Grotte«, in: Günter Butzer & Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 188–189; Andreas Hammer: »Höhle, Grotte«, in: Tilo Renz et al. (Hg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 286–296.

und Lethe in der antiken Mythologie nicht nur *in* der Unterwelt; das Wasser der Flüsse führt auch durch die zur Passage gewordene Höhlenarchitektur hindurch und scheidet damit das Ober- vom Unterirdischen. Die Höhle ist hier Durchgang, eine performative Schwelle der Ununterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen, Oben und Unten.

Dabei beruht die besondere Bedeutung der Höhlenräume auf ihrer spezifischen Architektur und der damit verbundenen phänomenalen Erfahrung: Dunkelheit, Stille, Abgeschlossenheit, Kühle, bisweilen Enge. Die Höhle markiert nicht nur einen Raum des Übersinnlichen, sondern auch des *Anders-Sinnlichen*. Und gerade deswegen ist der Höhlenraum nicht nur Raum potenzieller Gefahr, sondern bietet auch eine kontrapunktische Erfahrung zu dem der Höhle Jenseitigen, einen Rückzugsort und zivilisationskritischen Gegenpunkt zur geschäftigen Außenwelt. So erlaubt die Höhle heilige Vertiefung und Meditation, schärfere Reflexion oder wird zum Schutzraum für Geflüchtete oder Liebende.⁴ Schließlich zeigen sich diese verschiedenen Bedeutungen des Höhlenraumes auch als Topos einer epistemischen Anthropologie: So prägt die Höhle Platons als absolute Metapher die Geschichte der Philosophie, die Aufteilung und die ethische Bewertung des Raumes in Verhältnisse des Politischen, des Fiktiven, des Wissens und der Frage nach (menschlicher) Selbstbestimmung und Freiheit. Zuletzt verfolgte noch Hans Blumenberg in seinen *Höhlenausgängen* 1989 den Topos der Höhle als stetige Um- und Neubesetzung der Philosophiegeschichte nach Platon als »Urmethapher philosophischer Weltbetrachtung«⁵ und Keimzelle aufklärerischer Pädagogik zwischen Metaphorologie und philosophisch motivierter Anthropologie.

Analoges gilt auch für die Bedeutung des Höhlenraumes in der dramatischen Literatur beziehungsweise der Theatergeschichte. Auch im Theater ist die Höhle traditionell symbolisch *anderer* Raum wie auch Zeichen des Transitorischen selbst: Höhlen designieren Übergangsräume, Tunnel und unterirdische Wege, die als *Negativräume* zu anderen (szenischen) Räumen wirken.⁶ Sie stellen damit eine Herausforderung für das räumliche Denken des Szenischen dar, verweist doch der Höhleneingang auf einen nicht zu sehenden, aber doch dramaturgisch bedeutenden Ort. Mo-

4. Hinzuzufügen sei die Konnotation des Höhlenraums als Raum des Weiblichen, so vor allem in der Psychoanalyse, siehe Hardt 2012, S. 189. Zu einer anti-platonischen Kritik und Dekonstruktion einer derartigen Lesart siehe Luce Irigaray: *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press 1985, insb. S. 278–294.

5. Norbert Bolz: »Rezension zu: Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge. Frankfurt a.M. 1989«, in: *Philosophische Rundschau*, 37 (1/2). 1990, S. 153–157.

6. So beispielhaft Fausts Monolog und anschließende Unterredung mit Mephistopheles in der Szene »Wald und Höhle«, in der die Höhle stellvertretend als Raum des Erdgeistes gilt. Johann Wolfgang von Goethe: »Faust«, in: Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): *Ausgewählte Werke in drei Bänden. Bd. 3 Dramen*. Köln: Buch- und Zeitverlagsgesellschaft mbH 1986, S. 403–801, S. 511–515.

tivisch wiederum teilen Höhle und Theater Dunkelheit, Geschlossenheit und können beiderseits als Räume der Bildlichkeit, des Imaginären, der Mythen beschrieben werden, weswegen sie beidseitig auch mit Ablehnung belegt wurden:⁷ So knüpft das Bild des Theaters als Höhle an die anti-mimetischen und anti-theatralen Implikationen von Platons Höhlengleichnis an. Heißt es im zehnten Buch der *Politeia*: »Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerie; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jeglichem nur ein wenig trifft und das im Schattensbild«⁸, so gilt diese Kritik sowohl den in der Dunkelheit der Höhle vollzogenen Schattenspielen wie auch der Illusion des Theatralen in toto.⁹

Zur Dialektik des Höhlenbildes gehört, dass dieselben Eigenschaften an anderer Stelle als spezifisches Potenzial der Höhle verstanden werden können: So verortet Peter W. Marx in Anlehnung an Blumenberg den anthropologischen Zweck der Höhle gerade in der Differenz zum Außen und der auch aus dem Mimetischen und Ludischen resultierenden Möglichkeit zur Distanznahme vom nicht-theatralen Raum. So wird das Theater als Höhle zum »Prototyp eines solchen geschlossenen Raumes, in dem der ›Absolutismus der Bilder und Wünsche‹ herrscht [...] als notwendiger Akt der Distanznahme, durch die überhaupt erst jene Mittelbarkeit hergestellt werden kann, in der eine lebbare Welt für den Menschen entsteht.«¹⁰

All diese verschiedenen, vielfach symbolischen Besetzungen des Höhlenraumes verbindet, dass – trotz beziehungsweise gerade aufgrund des starken metaphorischen Gehalts – der materielle Raum der Höhle selbst selten thematisiert wird. Die Höhle

-
- 7 Vgl. hierzu Stefanie Diekmann et al. (Hg.): *Theaterfeindlichkeit*. Paderborn: Fink 2011.
- 8 Gunther Eigler (Hg.): *Platon. Werke in acht Bänden. Übersetzt v. Friedrich Schleiermacher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 598.
- 9 Interessanterweise ist die Höhle bei Platon nicht nur ein Ort der Unfreiheit auch durch die dort vorgenommene Täuschung, sondern in und über diese Täuschung auch ein Ort des Lustgewinns und des Zeitvertreibs: So wetteifern die im Schauraum der Höhle Gefesselten im Dunkeln darüber, welche Formen, Figuren und Handlungsträger als Nächstes durch und in den Schatten dargestellt werden, quittieren eine gelungene Voraussage mit Applaus, eine misslungene mit abschätzigem Lachen, ja scheinen ihre Gesellschafts- und Werteordnung anhand des an die Schatten gebundenen Wettbewerbs selbst zu messen. So schreibt Platon über die Rückkehr desjenigen, der aus der Höhle geführt wurde: »Und wenn sie dort unter sich Ehre, Lob und Belohnungen für den bestimmt hatten, der das vorüberziehende am schärfsten sah und sich am besten behielt was zuerst zu kommen pflegte und was zuletzt und was zugleich, und daher also am besten vorhersagen konnte was nun erscheinen werde: glaubst du es werde ihn danach noch groß verlangen, und er werde die bei jenen geehrten und Machthabenden beneiden?« *Ibid.*, S. 516. Vgl. hierzu auch Alexander Aichele: *Philosophie als Spiel: Platon – Kant – Nietzsche*. Berlin: Akademie Verlag 2000, insb. S. 61/62, 74/75.
- 10 Peter W. Marx: »Welt-Suche: Auf den Spuren von Hans Blumenberg«, in: *Forum Modernes Theater*, 1 2010, S. 93–103, S. 99.

ist Platzhalter und dient der Darstellung des ihr selbst Anderen: des in ihr verorteten Metaphysischen, des Übersinnlichen oder als kontrapunktische Spannung des die Höhle umgebenden Raumes, ob als Außenraum, als flache Fläche, als Raum des Gesellschaftlichen oder des Rationalen. Oder aber die Höhle wird (wie das Theater) zum Raum des Bildhaften verklärt und ist dann – als utopischer Raum – nur noch Container für eine sich dort manifestierende Imagination. Die Höhle dient als Projektionsfläche, bleibt jedoch selbst unsichtbar.¹¹

Historische Veränderungen in diesem Verhältnis können spätestens seit der romantischen Naturhinwendung sowie der Industrialisierung aufgezeigt werden, einer Zeit, in der auch die Wissenschaften der Geologie und Paläontologie konstituiert werden. Hier gewinnt die Höhle als materieller und wissenschaftlicher Raum Kontur und löst sich damit von seinem im Schatten des platonischen Mythos zu verstehenden metaphorischen Gehalt. So schreibt Johannes Mattes:

»Höhlen und Bergwerke glichen aus der Sicht der Zeitgenossen einem natürlichen Archiv, Schaufenstern in längst vergangene Epochen der Natur- und Menschheitsgeschichte. Nur das Innere der Erde bot den Forschern eine Visualisierung dieser langfristigen Entwicklungen. Fossilienfunde und die in Steinbrüchen und Naturhöhlen sichtbar gemachte tektonische Schichtung der Erdkruste unterstreichen die zentrale Stellung von Höhlen in der Konzeption dieser neuen Naturwahrnehmung. In ihnen manifestierte sich die durch Ausgrabungen und geologische Befunde evozierte Chronologie der Schöpfung, erlangte in Form von Naturhöhlen räumliche Präsenz.«¹²

In den letzten Jahren gewinnen Höhlenräume neue Bedeutung als Ort der materiell fundierten Forschung zwischen Kunst und Kunstwissenschaft, historischer Anthropologie, Material Culture und Archäologie und wird zum Ort weniger philosophischer denn materieller Relevanz.¹³ Ihre Symbolik und Metaphorik wird im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen und – wie ich zeigen möchte – insbesondere anthropozänen Wende an die spezifische Materialität und auch ökologische Dimension

11 Dies gilt konkret auch für ihre Rolle in der Literatur. Hier gilt stellvertretend, was Andreas Hammer über die Höhlen in der mittelalterlichen Erzählung schreibt: »In der Regel ist die Darstellung und narrative Ausgestaltung dann relativ knapp gehalten, wenn die Höhle vor allem die Funktion hat, die Gesellschafts- und Zivilisationsferne ihrer Bewohner aufzuzeigen.« Hammer 2018, S. 287.

12 Johannes Mattes: »Die Eroberung der Tiefe. Mitglieder der k. k. Geologischen Reichsanstalt als Akteure und Förderer der Höhlenforschung unter Tage«, in: *Berichte der Geologischen Bundesanstalt* 95 2012, S. 80–114, S. 83.

13 Vgl. u.a. Markus Messling et al. (Hg.): *Höhlen. Obsession der Vorgeschichte*. Berlin: Matthes & Seitz 2019; Johannes Mattes: *Wissenskulturen des Subterranean. Vermittler im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Ein biografisches Lexikon*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG 2019.

des sie bildenden Erdraumes gebunden. So hat der Topos der Höhle auch im Zusammenhang ökologischer Krisendiskurse Konjunktur, handelt es sich doch dabei in (post)apokalyptischen Erzählungen um einen Raum – ob als natürliche Höhle im Erdreich oder im Gestein der Berge oder als künstlicher Schutzraum als Bunker –, in dem die Spezies Mensch als Kollektivsubjekt vor einer anderen – einer solaren, einer erdsystemischen, einer technologischen – Kraft Zuflucht sucht.¹⁴

Dergestalt geht die für den Höhlenraum bisher konstitutive Beziehung zur Alterität, ob als Mythos, als Gegengesellschaftliches, als Natur, im Anthropozän eine Veränderung durch: Denn mit dem Aufkommen *anthropozäner Höhlen* wird der einstmals *andere Raum* von der Dialektik des Eigenen eingeholt. Ursache und Folge der (ökologischen) Katastrophenimagination fallen zusammen, anthropozäne Höhlen zeigen sich als das verräumlichte Erdinnere, das nunmehr eine sehr andere Art von Gefahr birgt, die direkt mit den Menschen als Urheber in Verbindung steht: Als Negativraum enthalten Höhlen die letzten fossilen und mineralen Wertstoffe, deren Extraktion die fortschreitende Umweltzerstörung nur noch beschleunigen wird. Die Bestimmung des Beginns (GSSP) des Anthropozäns in der Mitte der 1950er Jahre und der Beschluss, die mit den Atomwaffentests anhaltende, global messbare radioaktive Strahlung als Indikator desselben zu nutzen, verweist ebenso auf den Zusammenhang zwischen den geologischen, materiellen Unterwelten der Erde und dem auf einer erdzeitlichen Skala zu verortenden Handeln der Spezies Mensch ausgedrückt im *Hyperobjekt* der Radioaktivität. Schließlich illustriert die Tatsache, dass radioaktiver Abfall tief in den Erdschichten gelagert wird, nicht nur Jason W. Moores These der Nutzung der Erde als ›cheap nature‹, als planetarischer Mülleimer¹⁵, sondern macht dies als geschichtliches und ethisches Skalenproblem deutlich: Denn die tief im Erdinneren verborgenen Abfälle zeugen von einer Gefahr nicht nur für unsere, sondern auch für weitere, zukünftige Generationen. Höhlen stellen hier *andere Räume* dar und sind gleichzeitig zum Schutzraum geworden gegen ein zum Anderen gewordenen Eigenes.

Das Anthropozän beginnt im Erdinneren. Die vertikalen Schichten der Erde werden in Höhlen- und Hohlräumen sichtbar, hier gewinnt das Anthropozän auch seine ethische Relevanz. So schreibt der britische Schriftsteller Robert Macfarlane:

»Perhaps above all the Anthropocene compels us to think forwards in deep time, and to weigh what we will leave behind, as the landscapes we are making now will sink into strata, becoming underlands. What is the history of things to come?

14 So in der Literatur spätestens seit Gabriel Tarde *Fragment einer Geschichte der Zukunft*, Gabriel Tarde: *Fragment einer Geschichte der Zukunft*. Paderborn: Konstanz Univ. Press 2015. Vgl. auch Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014b, S. 323–340.

15 Moore 2015.

What will be our future fossils? As we have amplified our ability to shape the world, so we become more responsible for the long afterlives of that shaping. The Anthropocene asks of us the question memorably posed by the immunologist Jonas Salk: »Are we being good ancestors?«¹⁶

Sind die Erdschichten die Archive einer (anthropozänen) Prä- und Posthistorie, so sind Höhlen Räume, die das Über- und Untereinander von prähistorischen, erdhistorischen und posthistorischen Schichten aus der rein lateralen Ausdehnung, aus der Flächigkeit in ein dreidimensionales Verhältnis stellen und damit den verschiedenen (Zeit-)Ereignissen Raum geben. Die Höhle ist in ihrem phänomenologischen, mehr noch, in ihrem geologischen Gehalt Faltenwurf, eine Blase im Raum, eine Vervielfachung von Fläche. Als solche nimmt sie die geologischen und stratigrafischen Konsequenzen des Anthropozäns in sich auf und wiederholt damit eine ursprüngliche Ambivalenz von Schutz und Gewalt: einstmals mythologischer Raum übernatürlicher, gefährlicher Wesen. Dann, bei Platon, Ort des dreifachen Freiheitsentzugs von Fesselung, zwanghafter Lösung sowie der Gewalt, die den Rückkehrenden im Höhlengleichnis erwartet. Im Diskurs des Anthropozäns wird die Höhle wiederum Ort der gewaltvollen Extraktion fossiler wie mineraler Wertstoffe und gleichzeitig Symbol der latenten Gewalt gegenüber kommenden Generationen. Die Höhle ist Raum, der einer *letzten Menschheit* Schutz gibt, sowie Raum, der selbst durch das Handeln der Menschheit entstanden und somit zur eigentlichen Quelle dieser Gefahr geworden ist.

Ich möchte beschreiben, dass auch der dunkle Raum des Theaters in der Gegenwart noch den Bezug zur Höhle als Ort der Bedrohung, als Flucht- und Schutzraum, als Gefängnis und Ort der Zerstreung nicht verloren hat. Doch jenseits der Metaphorik zwischen Höhle und Theater, in der der Höhlenraum als Durchgang zwar auf eine Szene *verweist*, nicht aber selbst als materiell wirksamer Raum in Erscheinung tritt, gilt es angesichts der oben skizzierten Relevanz dieses (Erd-)Raumes im Diskurs des Anthropozäns die Verbindung zwischen Höhle und theatralem Raum zu überprüfen. Nicht um den Höhlenraum aus dem Bedeutungshof seiner metaphorischen Betrachtung gänzlich zu lösen – denn das würde bedeuten, das Theater mit dem realen Raum der Höhle gleichzusetzen –, doch um seinen semantischen Gehalt sowie seine Rolle als Raum der Bildlichkeit und Fiktionalität um die Materialität und die nicht-menschliche Komponente des Höhlenraumes zu erweitern.

Über die Beschreibung von Philippe Quesnes 2016 entstandenem Stück *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* möchte ich im Folgenden die Metapher des *Theaters als Höhle* für das Anthropozän neu beschreiben. Ich möchte den Höhlenraum

16 Robert Macfarlane: *Underland. A Deep Time Journey. E-Book*. NY, London: W.W. Norton & Company 2019, Kapitel 3.

›Theater‹ als dreidimensionales Milieu beschreiben, als dichte Umwelt, die von einer Vielzahl von menschlichen und nicht-menschlichen, materiellen und immateriellen Bedeutungsschichten und Fiktionen durchdrungen ist. Als einen Ort, an dem wir schließlich selbst von einer Vielzahl von Ontologien umschlossen sind und von dem aus wir auf die subterranean Verbindungen menschlicher und nicht-menschlicher Organismen blicken können. Dabei soll sich die Analyse von *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* zuerst den Fragen der konkreten räumlichen Anlage sowie der räumlich-situativen Aufteilung der Bühnenhandlung widmen, bevor ich im folgenden Schritt die bestimmte Modalität dieser Inszenierung – den Umgang und die Bedeutung von Atmosphäre, Fiktionalität, Ästhetik – beschreiben möchte und schließlich zu den auch im vergangenen Abschnitt beschriebenen Fragen der Politik beziehungsweise der Anerkennung multipler Ontologien des Mehr-als-Menschlichen zurückkehre.

The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)

Auftritte aus dem Innenraum

Abb. 22: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* © Argyroglo



Aus den Lautsprechern ertönt Countrymusik. Der Bühnenraum ist dunkel. Zu sehen ist nur ein weißer, aus dem Inneren schwach beleuchteter, zum Publikum offener Container auf der Bühnenmitte. Mehrmals wird die Musik durch laute Geräusche unterbrochen. Synchron zum wiederkehrenden lauten Brummen beginnt das Licht im Container zu flackern, sich aufzuhellen und wandelt sich schließlich zu ei-

nem diffusen Zwielflicht. Plötzlich wird die Containerrückwand durchbohrt. Das Geräusch hallt elektronisch verstärkt nach. Die die Rückwand durchbohrende Spitze – ein Messer, eine Spitzhacke? – bewegt sich, scheint, einem Stielauge gleich, den Raum diesseits des Zuschauerraumes zu untersuchen, zieht sich zurück und stößt wieder vor, schafft ein Guckloch, zieht sich zurück, stößt wieder vor und reißt ein Stück der Wand ein. Eine große Klaue greift hindurch, reißt immer größere Stücke heraus, bis die Öffnung weit genug scheint, um eine große, runde Röhre einzuführen. Ein anhaltendes Ächzen wird hörbar, braune Felsen rollen hinaus, schließlich: eine Gruppe schwer atmender menschengroßer Maulwürfe erscheint, die auf dem Containerboden erschöpft liegen bleiben. Grünes, diffuses Gegenlicht erhellt den Raum um den Container herum und gibt den Blick frei auf die sich schemenhaft abzeichnenden Dinge auf der Bühne: Aus Pappmaché gefertigte, riesige Stalagmiten und Stalaktiten bilden eine Art Tropfsteinhöhle. Nebel wabert tief am Bühnenboden, neben dem Container ist ein Schlagzeug erkennbar, ein Theremin, eine elektrische Gitarre, Mikrofone.

The Night of the Moles (Welcome to Caveland!) beginnt als Einbruch einer Gruppe von grabenden Insektenfressern, unterirdischen Säugern in diesen weißen Container, der die Abstraktion einer leeren weißen Bühne nur kurz anreißt, bevor er wortwörtlich zerrissen wird und der Blick auf einen anderen Raum, eine andere, weniger abstrakte denn naive Fiktion frei wird: auf den Bühnenraum als Höhlenraum. Über den Verlauf der nächsten 80 Minuten werden die Zuschauer*innen Zeug*innen, wie die großen Maulwürfe Alltägliches und Existenzielles verrichten: Ohne ein einziges Wort zu verlieren, veranstalten sie eine Trauerfeier, gebären, zeichnen, essen, tanzen und musizieren und bauen den Bühnen- und Handlungsraum dabei stetig um, auf und ab. Vor allem aber spielen sie. Denn die meisten der Aktionen, die hier vollführt werden, scheinen einem Selbstzweck zu dienen, stellen eine Heiterkeit und Freude beim Ausführen aus und lassen dieses Maskenspiel damit nicht nur Darstellung einer Maulwurfswelt sein. Es ist ein Spiel, bei dem die Maulwürfe eine Bühnenhandlung gestalten, die sich zwischen Schauspiel, Performance und Konzert bewegt, dabei jedoch immer wieder die Grenzen und den Rahmen der Fiktionalität wie des Performativen kommentiert und übersteigt.

Dient die theatrale Höhle einem dramatischen Personal zumeist als Durchgangs- und Auftrittsraum auf die Bühne, so scheint dieses Verhältnis beim Auftritt der Maulwürfe hier gleich doppelt verkehrt: Hier wird nicht nur die Höhle selbst zum eigentlichen Handlungsraum, wodurch die topologische Vereinbarung zwischen Höhlen- beziehungsweise Tiefenraum und Handlungsraum verkehrt wird, die Handlung von *The Night of the Moles* spielt in der Höhle selbst. Hinzu kommt, dass der Außenraum wiederum nicht nur im ›Off‹ liegt, sondern gänzlich abhandengekommen zu sein scheint. Weder wird nach einem Außen hin auf- oder abgetreten, noch wird auf ein Außen referiert, das sich vermittels der Figuren auf der Bühne selbst explizieren würde. Die Maulwürfe treten nicht etwa von einem Ort auf,

der eine Verbindung oder Überleitung von einem anderen Ort zum Bühnenraum beziehungsweise zum auf der Bühne stehenden Container sichtbar machen würde. Ihr Auftritt in den weißen Container geschieht gleichsam aus dem Inneren des Bühnenraums selbst: eine ›Mise en abyme‹, die nicht nur den theatralen Raum doppelt und damit in der ersten Szene der Performance schon auf die Doppelbödigkeit der Realitätsebenen und das Spiel einer nunmehr unklaren Dialektik von Innen und Außen hinweist. Auch zielt diese Verdoppelung der Bühnentopologie auf eine Verdoppelung eines als ›Innen‹ empfundenen Raums: Der weiße Container steht im Inneren der als *Innenraum* wahrgenommenen Höhle. Die Maulwürfe treten in der Spiellogik nicht eigentlich von jenseits des Containers auf beziehungsweise gehen in diesen über, sondern treten aus seinem Inneren selbst auf – ein mehrfacher Einbruch und eine mehrfache Öffnung: Es ist ein Einbruch in das Gefüge des abstrakten Raumes des *White Cube*, als welcher der weiße Containerraum verstanden werden kann, eine Kolonisierung dieses Raumes durch Wesenheiten, die diesem Raum gänzlich fremd sind. In den weißen Kubus bricht hier nicht etwa die als Nullstelle des Ästhetischen zu verstehende Realität einer außertheatralen Wirklichkeit ein, die vor der weißen Wand das Alltägliche, das ›Ready-Made‹ selbst durch ihr Spiel mit den Bezüglichkeiten in den Status des Ästhetischen erheben würde. Demontiert der *White Cube* der zeitgenössischen Kunst die Fiktionalität des Theatralen durch eine Hinwendung zum Realen, so wenden sich Quesnes Maulwürfe gegen diese Ästhetisierung des Realen selbst. Sie instaurieren damit wiederum ein Spiel mit der Fiktion, die ihren Ausgang nicht aus einem Außen oder einem Oben nimmt. Weder betreten die Maulwürfe die Bühne, noch sind sie Figuren, die etwa in der Art des ›Deus ex machina‹ von einem transzendenten Ort heraus auf die Bühne gelangen und somit das auf ihr stattfindende Geschehen beeinflussen. Ja, die Maulwürfe bei Quesne vollbringen quasi das Kunststück, aus dem Nichts die Bühne zu betreten beziehungsweise: aus dem Inneren der Fiktion selbst.¹⁷ Damit zeigen sie auch an, dass der Raum der weißen, leeren Bühne beziehungsweise des *White Cube* auch nur eine weitere Spielart der theatralen Repräsentation ist, hinter der weitere materielle Fiktionen hausen: riesige haarige Troglodyten, Höhlenbewohner, die den Raum der Repräsentation demontierend doch wieder nur doppelten.

17 Wo beginnt das Rohr, aus dem die Maulwürfe auf die Bühne kriechen? Hinter der Rückwand selbst, in ihrem Inneren: Die Maulwürfe erinnern damit an den Parasiten, der immer schon am Lebendigen dran ist und dadurch immer auch auf etwas anderes aus dem Inneren heraus verweist. Daher ist seine Rolle nicht nur die des Schädlings, sondern auch die des medialen, das duale Verhältnis von Subjekt und Objekt dekonstruierenden Transmitters. So schreibt Michel Serres: »Das parasitäre Verhältnis ist intersubjektiv. Es ist das Atom unserer Beziehungen.« Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 19.

Doch der szenische Auftritt der Maulwürfe durch den Tunnel in den weißen Container zeugt noch von etwas anderem: Der Auftritt ist nicht nur die Eröffnung des (szenischen) Raumes, sondern ist auch selbst eine transitorische Szene ›sui generis‹, die die Verhältnisse von oben und unten, innen und außen dekonstruiert. Juliane Vogel schreibt: »Im Schritt über die Bühnenschwelle wird eine künstliche Persona geschaffen, die den Zuschauer im Moment ihres Erscheinens für sich einnimmt und durch seine Ankunft eine Erneuerung der bestehenden Situation verspricht.«¹⁸ Der Auftritt ist hierbei ›motus corporis‹, ein ›Akt des Hervortretens‹¹⁹, der nicht nur eine Erneuerung der dramatischen Situation verspricht, sondern auch die Konstituierung des dramatischen Personals, einer ›lesbaren Figur‹.²⁰ Dieser Auftritt ist nicht einfaches Betreten des Bühnenraums, sondern ist selbst schon durch bestimmte Techniken geformtes Treten, das nicht erst auf, sondern quasi schon hinter der Bühne beziehungsweise im nicht sichtbaren Raum der Bühne beginnt. Nochmals Vogel:

»Erfordert ist eine Ausrichtung an der Vertikalen, die dem Auftretenden Erkennbarkeit, Souveränität und die Stabilität einer Form verleiht und ihn durch die künstliche Verstärkung seines Rückgrates über die ihm angeborne Hinfälligkeit erhebt. Nur durch eine solche Aufrichtung kann sich eine Person verdeutlichen, nur in der Senkrechten gewinnt der auftretende Körper seine Dignität. Die zweite Voraussetzung geglückter theatraler Artikulation ist die kontrollierte Setzung der Füße oder die beherrschte Anwendung anderer und ähnlicher technisch gestützter Bewegungsformen, die den Auftretenden über die Schwelle einer Bühne – aber auch über die Schwelle der Aufmerksamkeit – hinwegtragen. Der souveräne Auftrittsschritt ist wie der Tanzschritt ›ein Schritt, der sein Schreiten weiß‹, ein Schritt, der sich selbst zeigt und ›in der Darstellung reflektiert‹.²¹

Mit dem Betreten des Bühnenraumes durch die in die Containerrückwand eingeführte Röhre wird die Ausgangssituation von *The Night of the Moles* als Einbruch der Fiktion *in die Fiktion* sowie ihr Personal – menschengroße Maulwürfe – etabliert. Doch die Ausgangslage ist eine fundamental andere als der idealtypische, von einer klaren Semantik der Gravitation geprägte Auftritt bei Vogel. Denn ein solcher Auftritt expliziert sich – wie unter anderem Ralph Fischer aufzeigt – als »[p]edestrische Ästhetik«, als Reiteration einer Anthropologie des aufrechten Ganges²², und

18 Juliane Vogel: »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Anemarie Matzke et al. (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2015, S. 105–120, S. 105.

19 Ibid.

20 Ibid., S. 106.

21 Ibid., S. 107.

22 So versteht Fischer seine *pedestrische Ästhetik* als theatrale Auseinandersetzung mit dem Szenenboden als Untergrund. Er schreibt: »Theater beginnt also in jenem spannungsgeladenen

verweist damit auf das dem aufrecht gehenden Zweibeiner, dem Anthropos, zutiefst Eigene. Statt (menschliche) Souveränität und Dignität qua aufrechtem Gang anzuzeigen, kriechen und fallen bei Quesne die Maulwürfe auf die Bühne, werden gezogen und geschoben. Der Auftritt der Maulwürfe verweist damit nicht nur auf das Spiel mit den Konventionen der Kunst und der Fiktionalität, sondern ist auch Kritik der fundamentalen Dispositive der an die Gravitas gebundenen Raumachsen, einer das Nicht-Menschliche nicht beachtenden Anthropologie der Vertikalität.²³

Ökologien der Zentripetalität

Diese nicht-anthropozentrische Weise der Fortbewegung hängt nicht nur mit dem Lebewesen allein zusammen, sondern beruht auch auf ihrer Beziehung zur Umgebung: Nicht nur sind die Maulwürfe nicht-menschliche Wesen, der Raum der Höhle selbst gibt eine andere Art der Fortbewegung vor. So beinhaltet die praktische Seite der Speläologie, der Höhlenkunde, nicht nur Techniken zur Beschauung, zur Vermessung und zur Klassifizierung von Höhlen, sondern auch solche zur Befahrung, Begehung und zur Fortbewegung in ihr und durch die unterirdischen Räume. Der Höhlenraum ist nicht nur ein anderer Raum, er ist ein dezidiert anders zu begehender Raum, der die Erfahrungen und Grenzen der eigenen Körperlichkeit selbst deutlich macht.

Benjamins Passagen-Werk in Erinnerung rufend, beschreibt Robert Macfarlane die unterirdischen Katakomben von Paris: Unter dem Häuserlabyrinth der Stadt liegen Tunnel, die eine unsichtbare Stadt bilden, eine Gegenstadt, die eine jahrhundertalte Geschichte haben und – wie die Passagen selbst – eine eigene Art der Ökonomie und der Bewegung hervorbringen.²⁴ Die unterirdische Bewegung ist jedoch

Augenblick des Auftritts [sic!], wenn die Füße des Performers den Boden berühren und jener Prozess der Verwurzelung einsetzt, der dem Darsteller die nötige Stabilität verleiht. Der Dialog zwischen Fuß und Untergrund bildet daher, gemäß Suzuki, die Grundlage aller anderen Bühnenhandlungen. Ein guter Schauspieler ist an seiner Fußtechnik zu erkennen: Am stabilen Stand und am geschmeidigen Gang.« Das (aufrechte) Gehen beschreibt Fischer damit auch als »Basis aller kodifizierten Darstellungsformen«. Ralph Fischer: *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript 2011, S. 17f. Mit dem Begriff des Untergrundes verweist Fischer jedoch nicht, wie ich es hier tue, auf dasjenige, das unter dem Grund liegt – also die subterrestrischen Sphären –, sondern auf den Grund unter unseren Füßen, sprich: die zweidimensionale Fläche, auf der der Mensch steht.

23 So schreibt auch Paul Virilio: »Ich glaube, wir können die Welt nicht anders sehen denn als Fall in die Welt. Das ist keine Metapher. Unsere *menschliche* Sicht ist abhängig von der Schwerkraft, das heißt von der Tatsache, dass man fällt oder nicht fällt.« Paul Virilio: »Schwerkraft-Raum. Paul Virilio im Gespräch mit Laurence Louppe und Daniel Dobbels«, in: *Arch+*, 124/125 1994, S. 46–51, S. 46 (Hervorh. J.-T. K.).

24 »Auch sonst warf diese unterirdische Stadt für die, die sich in ihr ausgekannt haben, ihren greifbaren Nutzen ab. Denn ihre Straßen schnitten die große Zollmauer, mit der die fermiers

nicht nur eine Bewegung, bei der die auf der Erdoberfläche manifesten Grenzen und Barrieren wortwörtlich unterwandert werden, sondern ist auch Raum, der eine andere körperliche Art der Fortbewegung erfordert – eben ein Kriechen, Ducken, Robben, Schlufen. Als Kriechgang durch die Gänge der Literatur beschreibt Macfarlane die Architektur von Benjamins Passagenwerk, eine Räumlichkeit, die die Körperlichkeit der Lesenden selbst verändert: »Reading it, you come to feel bodiless and boneless – able to traverse time by means of the book's subtle chatières, its secret passages.«²⁵ Die Höhlengänge von Benjamins Passagenwerk sind für Macfarlane tropisch direkt verbunden mit der körperlichen Erfahrung des Durchschreitens der engen Gänge der Pariser Unterwelt, eine Erfahrung, die ihn nicht nur mit der Vergangenheit der Stadt und den in den Katakomben abgelegten sterblichen Überresten ihrer Toten konfrontiert, sondern auch mit seinen eigenen Körpergrenzen. Ein gewohntes Gefühl von Stabilität wird aufgehoben, ja die Bewegung durch die Höhlen desintegriert seine Körperlichkeit selbst. In einer der eindringlichsten Passagen schreibt er:

»I lie flat, loop pack to foot, edge in head first. The clearance above is so tight that I again have to turn my skull sideways to proceed. The clearance to the sides is so scant that my arms are nearly locked to my body. The stone of the ceiling is cracked into blocks, and sags around the cracks. Claustrophobia grips me like a full-body vice, pressing in on chest and lungs, squeezing breath hard, setting black stars exploding in my head. Drag-scratch of bag behind me, pain already in the leg to which it is looped from the effort of pulling it. Movement is a few inches at a time, a worm-like wriggle, gaining purchase with shoulders and fingertips. How long does this tunnel run like this? If it dips even two inches, I'll be stuck. The thought of continuing is atrocious. The thought of reversing is even worse.«²⁶

Der Kriechgang hier ist – anders als das Kriechen auf der Oberfläche bei Tageslicht – kein Ausdruck eines Dispositivs, das die Erfahrungen der Gravititas mit einem anthropologischen und politischen Programm verknüpft.²⁷ Er ist stattdessen ein Gang durch die Erde selbst, der die eigenen körperlichen und existenziellen Grenzen des Humanen aufzeigt und gleichzeitig auf die Verbindung von nicht-menschlicher

généraux ihre Rechte auf Abgaben von der Einfuhr sich sicherten. Der Schmuggelverkehr im sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert ging zum großen Teil unter der Erde vor sich.« Walter Benjamin: »Das Passagen-Werk«, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V.1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991a, S. 9–1066, S. 137.

25 Macfarlane 2019, Kapitel 5.

26 Ibid.

27 Wie beispielsweise Ralph Fischer anhand der *Crawling Pieces* von William Pope L. analysiert, siehe Fischer 2011, S. 236–241.

Räumlichkeit und Motorik verweist: Umwelten zeitigen nicht nur Weisen der Wahrnehmung und Handlung, sondern auch korrespondierende Modelle von Körper und Bewegung.

Der Kriechgang der Maulwürfe bei Quesne ahmt somit weniger mimetisch eine Körperlichkeit der Maulwürfe nach, sondern muss ebenso als Gegenentwurf einer im Theater wirksamen Kraft der Vertikalität verstanden werden, die den aufrechten Gang des Bühnenauftritts an die Vorstellung eines freien, also die Körperlichkeit des *Anthropos* scheinbar nicht tangierenden Raumes bindet. Ein Dispositiv der Axialität, ein der Theaterbühne inhärenter *Topos* einer Metaphysik der Vertikalen wird hier aufgelöst, der auf einer gravitatisch und axial ausgerichteten Auftritt- und Handlungslogik beruhende anthropologische (und gleichzeitig anthropozentrische) Raum wird zugunsten einer anderen (Schwer-)Kraft und eines anderen Raumempfindens aufgegeben.

Es sind also auch nicht anthropologische Szenen, die bei *The Night of the Moles* erzählt werden, sondern Geschichten aus der Erde selbst, die allesamt aus anderen Materialien schöpfen und damit auch ein anderes Verständnis von Axialität und Gravität anschaulich machen: Zur Bühnenrechten liegt ein menschengroßer Felsbrocken, der wie ein seltenes Mineral, ein Edelmetall oder Edelstein im Scheinwerferlicht glänzt. Die Maulwürfe speisen – ob es ein religiöses Ritual ist oder bloß alltägliches Abendessen – lange weiße Regenwürmer, die erst mühsam per Flaschenzug emporgehoben und anschließend entwirrt werden, bevor sich die Maulwürfe auf sie stürzen. Der Maulwurf, der die Reise durch die Röhre in den weißen Container scheinbar nicht überlebte, wird nicht etwa begraben, sondern an den Füßen gut sichtbar knapp unterhalb der Bühnendecke aufgehängt. Ein Fels wiederum, der ebenfalls mit den Maulwürfen durch die Röhre auf die Bühne gelangte, wird an einem Seil fixiert und schwebt anschließend wie ein Planet oder ein dunkler Mond in halber Höhe über dem Geschehen und scheint damit selbst eine Anziehungskraft zu generieren, die die Bewegungen der Maulwürfe zwischen vertikaler Aufrichtung und lateraler Ausdehnung strukturiert. Die Maulwürfe kriechen, rollen und springen auf der Bühne umher, sie klettern auf Podeste, rutschen von diesen wieder herab, schieben, ziehen und schubsen sich. Sie nutzen kleine motorisierte Roller, sie gehen – einander an den Schwänzen festhaltend – in Prozessionen, sie bilden schließlich Knäuel von Körpern, in denen weder Körper- (beziehungsweise Fell-)Teile noch Bewegungsrichtungen klar zuordenbar sind. Die Maulwürfe sowie die Architektur der Höhle selbst richten sich nicht entlang einer theatralen Achsensemantik aus, in der das Oben und Unten beziehungsweise das Links und Rechts je kontextspezifische, aber dem Publikum bekannte Codes eines Außen designieren, die Bewegungen innerhalb der Höhle sind stattdessen zentripetal organisiert.

Der diese Bewegungen umschließende Raum wird markiert durch die die Höhlenlandschaft bildenden Tropfsteine, die auf dem Bühnenboden als Stalagmiten stehen und von der Bühnendecke als Stalaktiten herabhängen. Damit rekuriert das

Bühnenbild nicht nur auf den insbesondere in der Epoche der Romantik wirksamen kunstgeschichtlichen Topos der Höhle und die Motive von Felsen und Grotten in den Kunstwerken von Caspar Wolf oder Caspar David Friedrich, sondern schafft auch eine Räumlichkeit, die deutlich die Umringung der Protagonist*innen durch die nicht-menschliche Materie anzeigt: Die Tropfsteine sind nicht bloße Dekoration, sie verengen spürbar den Bühnenraum, bilden einen nicht nur zum Publikum durch die vierte Wand abgeschlossenen Raum, sondern ein allseitig begrenztes Vivarium, der eine Beobachtung des Verhaltens der darin angesiedelten Organismen erlaubt. Der Raum der Höhle umschließt die sich darin ansiedelnden Organismen, prägt ihr Handeln und erhält damit eine Eigenwirksamkeit. Das Tun der Maulwürfe ist eine Handlung als Echo dieser Umwelt, dieses Bühnen- als Höhlenraums. Schließlich schreibt sich die Höhle als Erdraum durch die Dimension der Tiefenzeit in die Bühnenhandlung ein: Die Tropfsteine selbst stellen ein sichtbares Vergehen von Zeit dar, das hier mit einem anthropozänen Augenzwinkern wiedergegeben wird: Zwar sehen wir die Tropfsteine selbst nicht wachsen, doch fährt in einer Schlüsselszene der Performance ein Maulwurf mit einem kleinen elektrischen Roller auf der Bühnenmitte im Kreis. Auf dem Gepäckträger transportiert er einen großen Stalagmiten, so als wäre der Maulwurf selbst zuständig für den Ab- oder Aufbau der im Tropfstein zur Architektur gewordenen Erdzeit.

Die Maulwürfe sind nicht nur Organismen, die in der Höhle agieren, sondern genuine *Höhlenwesen*, Lebensformen, die durch eine andere Art der Räumlichkeit und eine andere Art der Gravitation andere Bewegungen durchführen und andere Existenzweisen bilden. Die auf eine Anthropozentrik zielende dialektische Alterität von Höhle und Außenraum, von Innen- und Außenraum, der Umringung und dem freien Feld wird hier dekonstruiert. Der vertikale Gang, der als Höhlenausgang bei Platon als notwendiger Schritt zur Erkenntnis der Realität führt, wird hier durch eine radikal immanente Verlagerung in die Höhle selbst aufgehoben: Zu den Klängen der E-Gitarre und des Theremins öffnet sich etwa in der Mitte des Stückes der die Bühnenrückwand bedeckende Vorhang. Sichtbar wird eine helle, die gesamte Wand überspannende Opera-Folie, die im unteren Drittel rückwändig hell, in mattem gelbem und orangefarbenem Licht leuchtet: Die Maulwürfe verharren regungslos. Ist das etwa ein Höhlen- und Bühnenausgang, der auf ein Außen verweist? Ist das die erhoffte Lösung aus der Dunkelheit des Erdinneren? Ist das gleichsam ein Ausgang aus den stets nur gespiegelten Ebenen der Fiktionalität? Oder ist es ein Blick in eine noch tiefer liegende (Unter-)Welt, deren infernales Leuchten hier sichtbar wird?

Abb. 23: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* © Argyroglo



Doch kaum kommt der Vorhang zu einem Halt, bedienen die auf einem seitlichen Podest stehenden Maulwürfe unter anhaltendem Gekicher einen elektrischen Flaschenzug. Langsam schwebt von der Bühnendecke ein Schriftzug herunter: »Welcome to Caveland«. Der Verweis auf einen jenseitigen Raum durch die Öffnung des Bühnenhintergrundes und das Erscheinen der hellen Lichtquelle hinter der Opera-Folie zeigt sich als metaphysische Finte: Choreografiert als zusammenhängende Szene verweist das Licht ironisch auf einen Außenraum, nur um durch die vom Lachen der Maulwürfe begleitete, »ex nihilo« einsetzende Betitelung des Innenraums durch den Schriftzug umso drängender auf das immanente Zusammenfallen von Tiefe und Weite, Umschlossenheit und Öffnung, Introspektion und Horizont zu verweisen und damit Platons Ursprungsfabel für das Anthropozän zu überschreiben: Die Freiheitserfahrung liegt weder im Ausgang aus der Höhle noch im solipsistischen Rückzug in diese. Der (metaphysische) Horizont der Begrenzung des Raumes des Sicht- und Wissbaren liegt als geologischer Horizont in der Höhle, in den Erd(ge)schichten, sprich im Verständnis einer fundamentalen Begrenztheit des Humanen durch die materiellen, physischen, erdhistorischen Räume und Ereignisse selbst. Nicht jedoch als ein Gegenüber, als erneute Entgegensetzung von Standpunkt und Fluchtpunkt, sondern als verräumlichte, das Subjekt umschließende Zeitstruktur, eine Ökologie, als nicht-menschliche Weise des Wohnens. Und so schreibt auch Carl Lavery über Quesnes Performances: »Before any action is performed, Quesne's use of space invites audiences to consider what it means to live at home, and to think of domesticity as something that exceeds the limits of the human house.«²⁸

28 Carl Lavery: »The ecology of the image: The environmental politics of Philippe Quesne and Vivarium Studio«, in: *French Cultural Studies*, 24 (3). 2013, S. 264–278, S. 267.

Exkurs: Außenräume der Fiktion

»Die Aussagekräftigkeit der Höhlenimaginationen beruht, wie es scheint, auf der Bedeutung der Differenz von ›Außen‹ und ›Innen‹, mit der wir so mühelos umgehen, als sei es die selbstverständlichste Sache von der Welt, verstanden zu haben, was gemeint ist.«²⁹

Fallen im Quesne'schen Universum des *Caveland* in der wörtlichen ›Horizonteroöffnung‹ die Achsen von Horizontalität und Vertikalität zusammen, rückt die Höhle als Raum und Ort der Erkenntnis in das Bewusstsein: Der Aufstieg und der Ausgang aus der Höhle in Platons Modell einer anthropologischen Pädagogik verkehrt sich nicht etwa in den Abstieg in die Höhle als Ort der Irrationalität. Das Höhlen-Theater stellt an dieser Stelle nicht ein *Anderes* zur Ratio. Stattdessen markiert die Horizontöffnung innerhalb der Höhle selbst einen ironischen Hinweis, dass das sich im Inneren der Höhle aufhaltende Subjekt immer schon mit einer Vielzahl von verschiedenen Horizonten konfrontiert ist. Stellt der phänomenologische Horizont einen »Verweisungszusammenhang« als »Spielraum möglicher Erfahrung«³⁰ dar, so bildet sich jener ideengeschichtlich an dem freien Blick in die Weite. In Quesnes Höhle aber führt das Licht, das von der Bühnenrückwand als Horizont zurückstrahlt, just wieder in das Erdinnere zurück: Die Geologie als wissenschaftliche Disziplin beschaute in der lateralen Darstellung der Erdereignisse das Buch der Erde qua Distanz.³¹

29 Blumenberg 1989, S. 665.

30 Peter Precht: »Horizontbewusstsein, Horizontintentionalität«, in: Peter Precht & Franz-Peter Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 247–248, S. 247.

31 Das Panorama ist nicht nur Symptom einer immer weiter fortschreitenden Geschichte eines technischen und wissenschaftlichen Blickregimes; in ihm treffen sich – wie Stephan Oettermann darstellt – maßgeblich zwei historische Begebenheiten: einerseits die Geschichte der Geologie (beziehungsweise der Geognosie), andererseits die Geschichte der Luftfahrt: Der Name des ersten patentierten Panoramas – *la nature a coup d'œil* –, patentiert durch Robert Barker 1781 in London, sollte nicht dahingehend verstanden werden, einfach eine Naturerfahrung und eine Eingebundenheit in diese zu reproduzieren. Patentiert wurde eben nicht nur das als Panorama zu verstehende Rundumbild, sondern die gesamte Ausstellungseinrichtung, die Beleuchtung, die Besucherplattform etc. Das Panorama ist als affektlogische Einrichtung nicht von seinen technischen Herstellungs- und Aufführungsbedingungen zu trennen. Im Panorama kommt nicht *Natur* zum Ausdruck, in der das sie betrachtende Subjekt situiert ist – stattdessen hat das (künstlerische) Panorama zum Ziel, starke Affekte zu produzieren, die ohne die technische und mediale Verarbeitung von Natur nicht zu denken sind. Denn erst durch die mediale und technologische Aufbereitung kommt es zur für die affektlogische Überwältigung notwendigen Gegenüber-, ja Entgegenstellung von Subjekt und im Panorama gezeichneter Totalität. Der*die Betrachter*in des Panoramas erhält einen Überblick durch ihre entrückte Positionalität, das vor ihm Liegende wird als Bild erhaben, weil der Betrachtende sich wortwörtlich aus diesem ›erhebt‹ – in Distanz geht, um – ob der nun auf-

Hier jedoch wird dieser materielle, dieser irdische Horizont zum das Subjekt umgrenzenden Raum, zu jenem konstitutiven Bedeutungszusammenhang, der – wie Benjamins Passagen – von innen heraus, aus den Kriechgängen, in den Hallen, Höhlen und Durchgängen nicht eigentlich panoramatisch gelesen, sondern körperlich erfahren wird.

Die Präsentation des Horizonts als Kreuzung horizontaler und vertikaler Achsen berührt damit das konstitutive Verhältnis eines Außen und Innen als Gegenüberstellung von zwei Bereichen, die nicht nur ein topologisches Denken prägen, sondern auch die Höhle und das Theater als charakteristische Orte selbst metaphorisch zu beschreiben erlauben. Einer der Punkte, in dem Höhle und Theater in besonderer Weise zusammenkommen, ist der von Blumenberg genutzte Begriff der Höhlenimagination. Mit der dafür konstitutiven Funktion der Differenz von außen und innen ist nicht nur die Imagination von Höhlen gemeint, also die Tatsache, dass nur durch eine Trennung in außen und innen die Höhle als bildlicher Ort eines spezifischen Innen sinnvoll vorgestellt und gedacht werden kann. Die Höhlenimagination stattdessen meinte seit Platon immer auch die Höhle selbst als Ort der Imagination, als Raum, in dem und durch den Fiktionalität und Imagination sich in besonderer Weise gerade in der Differenz zu einem Außen konstituierten. »Aus dem Schutz der Erdhöhlung, aus dem Raum der Träume, der List, der Bilder und Fiktionen, geht er in das harte Licht einer Welt, mit der sich auseinanderzusetzen Leben oder Tod entscheidet«³², schreibt Blumenberg über Odysseus' Ausgang aus der Höhle der Nymphen. Fiktionalität scheint im Dunkeln der Erde zu wachsen, die auch hier ambivalent als Raum des Schutzes wie auch der List und der Täuschung verstanden wird.

Stellt die Höhle damit ein Paradigma eines topologischen Zugangs zu Fiktionalität dar, schließt sich daran die Frage an, wie der Umgang mit dem Fiktiven selbst in einem räumlichen Verständnis begriffen wird. Hierzu ist ein Exkurs hilfreich:

scheinenden Wahrnehmung einer Totalität – einen ästhetischen Distanzverlust zu erfahren. Das Panorama ist technische Totalitätserfahrung; diese muss aber erst durch eine Distanzierung vom Gegenstand ermöglicht werden. In analoger Weise ermöglichte erst der Überblick über die im Archiv der Erde sedimentierte Geschichte und der in der Montgolfiere erlangte panoramatische Blick über die Städte und Landschaften die Konstruktion der Totalität des Gegenstandes, das heißt in diesem Fall der Erde, die hier einerseits im Aufschnitt in der stratigrafischen Archivreihe, andererseits im Überflug betrachtet wird. Das *Lesen* des Buches der Erdgeschichte ist kein körperlicher, kein situierter Akt, in das der*die Leser*in impliziert wäre. Die betrachtende Person ist im Panorama und doch gleichzeitig diesem enthoben: Der panoramatische Blick will körperlos sein. Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft 1980, S. 18/26ff.; Charlotte Bigg: »Das Panorama, oder La Nature A Coup d'Œil«, in: David Gugerli et al. (Hg.): *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 1. Bilder der Natur – Sprachen der Technik*. Zürich: diaphanes 2005, S. 33–55.

32 Blumenberg 1989, S. 242.

So charakterisiert eine Bestimmung des Fiktiven in der dichotomen Gegenüberstellung zur Realität den Begriff nicht nur als das Nichtwirkliche, sondern auch als dasjenige, das von der Wirklichkeit als ein eigener Bereich abgegrenzt ist. Das Fiktive ist eingehegt, es hat seinen Ort: innerhalb von Erzählungen, Geschichten, Medien. Die Dichotomie von Wirklichkeit und Fiktionalität realisiert sich über das mediale Verständnis der Fiktion als Aktualisierung der Dialektik nicht nur von zwei abgegrenzten Bereichen, sondern von einem klar zu bestimmenden Feld des Außen und einem Bereich des Innen: Das Fiktive steht dem Wirklichen nicht nur gegenüber, es scheint auf eine Rahmung angewiesen, die dieses nicht nur abgrenzt, sondern als Teilbereich des Wirklichen innerhalb des Wirklichen konstituiert. Das Fiktive ist *im Wirklichen* und ist damit von diesem gerahmt und determiniert. So speist sich auch in einer funktionalen Weise das Verständnis von Fiktionalität gerade aus einer Unterordnung im Hinblick auf einen der Fiktion übergeordneten Bereich der Realität. Aleida Assmann schreibt:

»Die Bestimmung, die die fiktionale gegenüber der nichtfiktionalen Sprechhandlung charakterisiert, ist zunächst eine vorwiegend negative: Befreiung von fester Institutionalisierung, Abwesenheit von direkten Handlungsanweisungen oder sozialen Sanktionen, keine empirische Verbindlichkeit oder einklagbaren Wahrheitswerte, Mangel an Verifikationsbedingungen etc.«³³

Wolfgang Iser wiederum dynamisiert das Verhältnis von Fiktion und Realität und überführt es in eine triadische Beziehung zwischen Realität, Fiktion und Imaginärem.³⁴ So bestimmt Iser das Zusammenspiel von Fiktivem, Imaginärem und Realem als doppelten Prozess der Grenzüberschreitung:

»Als die Irrealisierung von Realem und Realwerden von Imaginärem schafft der Akt des Fingierens eine zentrale Voraussetzung dafür, inwieweit die von ihm je-

33 Aleida Assmann: *Die Legitimität der Fiktion: ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. Paderborn: Brill Fink 1980, S. 12.

34 Damit wendet sich Iser auch gegen ein »stummes Wissen«, das »immer schon die Gewissheit dessen voraus[setzt], was Fiktion und was Wirklichkeit sei, wobei die unverkennbar ontologische Bestimmung, die in einem solchen ›stummen Wissen‹ waltet, die Fiktion durch das Absprechen jener Prädikate charakterisiert, die der Wirklichkeit eignen.« Er schreibt – vor allem in dem vorliegenden Zusammenhang wichtig – weiter: »In dieser unreflektierten Gewissheit ist auch das Problem verdrängt, das die Erkenntnistheorie in der frühen Neuzeit bereits geplagt hatte: wieso es denn etwas geben könne, das – obwohl vorhanden – nicht den Charakter der Wirklichkeit besitze. Das Problem fand auch dort keine Lösung, wo es zum Austausch der Realitätsprädikate gekommen ist; denn wie immer solche Verteilungen aussehen: das basale Oppositionsverhältnis bleibt auch in diesen Vertauschungen erhalten.« Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 19.

weils geleisteten Grenzüberschreitungen 1. die Bedingung für die Umformulierung formulierter Welt abgeben, 2. die Verstehbarkeit einer umformulierten Welt ermöglichen und 3. die Erfahrbarkeit eines solchen Ereignisses eröffnen.«³⁵

Wird das Fiktive so als Scharnier zwischen Realem und Imaginärem begriffen, reicht das Fiktive durch Akte des Fingierens in einen Raum hinein, in dem sich so ein Imaginäres bilden kann. Fiktionalität verweist so auf den Status von Welten, die durch Prozesse des Fingierens – der Selektion und der (Neu-)Kombination von Elementen der Wirklichkeit – geschaffen werden. Realität und Fiktionalität nähern sich an. Der Prozess des Fingierens wiederum kann als Verräumlichung dieser Praxis verstanden werden: als Herstellungspraxis von imaginären *Innenwelten*. In dieses – mit Assmann negativ zu verstehende – Innen scheint die Realität von außen hinein; die bildende Kunst, die Literatur, die Erzählung, das Theater, die Sprache reflektieren diesen Schein und erlauben so ein Wirksamwerden eines Imaginären, das dann wiederum aus jenem Raum nach draußen, auf die Realität – auf das Außen – zurückstrahlt und wirkt. Das Bestimmungsmerkmal der Fiktionalität zeigt sich hier in seiner funktionalen als topologischen Natur: Fiktiv wird die Neukombination von Elementen eines Systems und deren Verräumlichung im Inneren desselben.

Dieser Aspekt realisiert sich im Theater in gleich doppelter Weise: Die Vorstellung einer im Inneren verräumlichten Fiktion wird im Theater sowohl auf der Ebene der Performance wie auch auf der Ebene der konkreten Räumlichkeit relevant. Das Innere des Theaters designiert nicht nur einen Raum, in dem eine Rekombination der außertheatrealen Wirklichkeit innerhalb der Performance durch Akte des Fingierens hergestellt wird; das Theater ist auch der Raum, der dieses Verhältnis als doppelte Grenzziehung in seinen architektonischen, aber auch sozialen und kulturellen Begrenzungen wiederholt.³⁶ Das Theater manifestiert sich nicht nur als anderer Raum. Es ist ebenfalls und vielleicht zuallererst ein Innenraum, dessen Eigenes ex negativo auf den das Theater umringenden Außenraum verweist und damit auch diese Gegenüberstellung von außen und innen erst mitkonstituiert: Produktionsästhetisch durch die Auswahl der Elemente der außertheatralen Wirklichkeit, die ihren Übergang in das Theater finden; werkästhetisch im Hinblick auf die Art ihrer (Neu-)Kombination als Komposition in der Bühnenarbeit; schließlich rezeptionsästhetisch in den Weisen ihres Rückbezugs auf jenseitige, auf außertheatrale Räume. Nicht nur das (dramatisch) Fiktionale, sondern auch das Politische des Theaters schaffen nicht so sehr, Gegenwirklichkeiten zu schaffen, sondern genuine Innenwelten: Systeme, deren Besonderes darin besteht, von anderen Systemen umringt

35 Ibid. S. 23.

36 Vgl. Wihstutz 2012.

zu sein, die eine höhere Priorität – eine höhere Wirklichkeit – besitzen und daher die in ihnen liegenden Systeme als Außen determinieren.

Gleichzeitig lässt sich diese Beziehung zwischen außen und innen, zwischen Fiktion und Realität auch hinsichtlich ihrer Leistungen beschreiben: So zeigt sich die Fiktion als *Innen* nicht nur als Raum, der eine Distanznahme im Sinne Blumenbergs ermöglicht, sondern der sich gerade durch die Veränderbarkeit und die Möglichkeit einer Kombinatorik der Realität von der Pragmatik des direkten Kausalzusammenhangs der Realität unterscheidet. Damit ist die verräumlichte Fiktion nicht nur immer weniger, sondern gleichzeitig auch mehr als die Realität: weniger, da die (äußere) Realität die *innen* geschaffene Fiktion immer überschreiten wird, immer mehr sein wird und immer weiter gefasst sein wird als die Fiktion, die (bloß) Spiel oder Modell derselben ist. Mehr, da die Fiktion in ihrer Reduktion und Kombination der Realität auch auf Sachverhalte hindeutet, die so nicht sichtbar sind. So kommentiert Assmann: »Durch deutende Verbindungen und die Herstellung von Zusammenhängen wird die Defizienz des Gegebenen aufgerundet.«³⁷ Die Fiktion als ein Inneres der Realität zeigt sowohl den Mangel wie auch den Überschuss, in jedem Fall jedoch die Differenz gegenüber dem Raum des Äußeren an. Die Möglichkeit hierfür besteht in der Möglichkeit der Akte des Fingierens selbst, im Akt der Selektion und der Kombination.

Diese Überlegungen können an den Höhlenraum zurückgebunden werden. Das Innere der Höhle ist, kurz, ein Raum des Variablen, ein Raum der Veränderung, ein fluider Raum, der sowohl negativ unter den Aspekten des (Be-)Trugs und der Täuschung wie auch positiv unter dem Aspekt der (produktiven) Realitätserweiterung beziehungsweise ihrer Kommentierung verstanden werden kann. Dinge in der Höhle haben nicht nur einen veränderlichen, ja einen historischen Charakter, sondern müssen zudem nicht wahr sein. Sie sind von der Notwendigkeit zur Verifikation abgekoppelt. Der Bereich jenseits der Höhle hingegen zeigt sich als Raum der Realität gerade deshalb, da in ihm Dinge nicht nur wahr sind, sondern sich diese Wahrheit durch eine konstitutive Ahistorizität – eine Unveränderlichkeit – konstituiert. So ist bei Platon das Höhlenaußen der Bereich einer höheren Wahrheit, in Latours Beschreibung der Konstitution der Moderne Bereich einer naturwissenschaftlichen Rationalität, bei Iser und Assmann schließlich ist die außertextuelle Realität gerade diejenige, von der sich die Fiktion als Paradigma literarischer als ästhetischer Freiheit abgrenzen kann. Und obgleich im Platonismus das »Höhlenaußen« der Metaphysik näher ist als die Höhlenwelt selbst, ist paradoxerweise gerade der Außenraum in der Fabel näher an der materiellen Welt. So kann die Bedingung des Verhältnisses von Fiktion und Realität, Veränderlichkeit und Determinismus bei Platon wiederum mit der Bedeutung der materiellen, nicht-menschlichen Welt gegengelesen werden. So bestrahlt die Sonne als Symbol einer höheren Wahrheit nicht

37 Assmann 1980, S. 14.

nur den aus der Höhle Befreiten, sondern erlaubt auch die Wahrnehmung und die Erkenntnis einer Vielzahl von materiellen Dingen im Außenraum der Höhle:

»Da würde er [gemeint ist der sich aus den Fesseln der Höhle Befreite, J.-T. K.] nun erstlich die Schatten am leichtesten anschauen können und die im Wasser von den Menschen und den übrigen Wesen sich abspiegelnden Bilder, sodann erst die wirklichen Gegenstände selbst. Nach diesen zwei Stufen würde er die Gegenstände am Himmel und den Himmel selbst erst des Nachts, durch Gewöhnung seines Blickes an das Sternen- und Mondlicht, leichter schauen als am Tage die Sonne und das Sonnenlicht.«³⁸

Vor der Höhle liegt nicht nur die metaphysische Erkenntnis, dort befinden sich auch die wirklichen Gegenstände und echten Umwelten. Der Raum der Höhle wiederum ist einfach dunkel. Doch unklar ist, ob die hier vermittelte materielle Leere Ergebnis der visuellen Einschränkung – des Mangels an Licht – ist oder der Tatsache, dass der Höhlenraum als materieller eigentlich gar nicht existent ist. Denn abgesehen von den Gefangenen finden sich in der Höhle die Ketten zur Fesselung der Gefangenen sowie die Vorrichtungen, das Schattenspiel zu zeigen, Gegenstände also, die einzig in der Höhle sind, um das Schauspiel für die Gefangenen zu tätigen. Allein die Wand, auf die die Schattenspiele fallen, scheint der Höhle selbst anzugehören. Doch auch sie ist rein abstrakt und nicht mehr als das: Wand, Projektionsfläche und Grenze, nicht jedoch selbst materielle, mit eigener physikalischer, chemischer, haptischer Zusammensetzung beschaffene Fläche.³⁹

Die Höhle selbst tritt als materieller Ort nicht hervor. Sie bleibt nicht nur im Dunkeln, ist nicht nur nicht sichtbar, sondern schlicht als realer, materieller Ort nicht existent. Damit ist sie nicht nur bei Platon, sondern auch bei Latour Nicht-Ort, Gegenpunkt und auch mythischer Ursprung der Moderne, ein Ort, der selbst noch als Platz der Introspektion keine materielle, sondern nur ideelle Realität hat. Die Höhle als eigenständiger Ort wird so vergessen gemacht und kann damit erst die Möglichkeit zur Konstruktion von Fiktionen bergen, die nicht nur aus einer anderen Räumlichkeit – dem Außen – her stammen, sondern die gleichzeitig an dem ihnen eigenen Platz selbst kein materielles Fundament haben. Die Höhlenimagination beruht auf einer Vereinbarung einer doppelten Abstraktion: Es ist die Kreation von Bildern von einem anderen Ort ohne materielle Festigkeit an einem Nicht-Ort; nicht nur die Bilder sind daher in der Höhle flüchtig, veränderlich, Schein. Die Höhle selbst wird aufgrund ihres konstitutiven Mangels an Materialität und Realität zu einem bloßen Durchgangsort des Außen.

38 Eigler 1999, S. 409 (Hervorh. J.-T. K.).

39 »Haben wohl solche Gefangene von ihren eigenen Personen und von einander etwas anderes zu sehen bekommen als die Schatten, die von dem Feuer auf die ihrem Gesichte gegenüberstehende Wand fallen?« Ibid. (Hervorh. J.-T. K.).

Höhlenfantasie und die Subversion von Räumlichkeit

Doch Blumenberg beschreibt noch einen weiteren Topos der Höhlenimagination, einen, der sich weder auf die Vorstellung von Höhlen als Innenräume bezieht noch auf die Weise, wie sich Fiktion in der Höhle als Reflexion und Durchgang eines Außen darstellt. So unterscheidet er zwischen den Geschichten, die die Jäger aus dem Außen von ihren Streifzügen mit heim in das Innere der Höhle »für die Alten und die Frauen« holten, und diesen Fiktionen, die im Inneren der Höhle selbst geboren wurden, und zwar von denjenigen, die – so Blumenberg – »niemals das Recht der Stärkeren und das der jagenden Ernährer für sich geltend machen konnten«⁴⁰. Jene Höhlenbewohner, so Blumenberg,

»erfanden den Mechanismus der Kompensation. Sie sicherten nicht das Leben, aber lernten ihm alles, zu geben, was es lebenswert machen würde. Auf sie gehen die ersten Tropfen eines Überflusses zurück, der sich immer dann seine Bahn brach, wenn es nicht mehr ums blanke Überleben ging. Im Schutz der Höhlen, unter dem Gebot der Mütter, entstand der Widerspruch des freien Schweifens der Zurückbleibenden, entstand die Phantasie. Aus dieser Deszendenz kam der erste, der etwas Nichtgesehenes vorstellig machen, etwas Unerlebtes erzählen konnte, während die heimkehrenden Jäger ihre ewig langweiligen Jagdgeschichten aufwärmten. Geschichten zu erzählen, ohne dabei gewesen zu sein, wurde das Privileg der Schwachen. Der Genuss, etwas passieren zu lassen, ohne es zu erleiden, war das Geheimnis der Unhelden. Sie kompensierten ihre Schwäche, erfuhren aber auch, daß jeder Zuwachs ihrer Kunst ihnen das Gefallen und den Applaus derjenigen verschaffte, von denen ihr Anteil am Behagen abhängig war. Das Überflüssige kam als das seltsamste Produkt des Lebens in die Welt und verstand es, sich zum Bedürfnis zu machen. Das Bündnis von Phantasie und Magie kann nicht fernegelegen haben; wer die Vorstellungskraft zu bannen vermochte, hatte alsbald die Geister und Götter auf seiner Seite. Wo Bilder entstanden, konnten Kulte entstehen.«⁴¹

Hier wird das Innere der Höhle selbst zu einem Ort von Fiktionalität, die nicht auf einer Theorie der Über-Setzung beruht, also auf einem Transfer, einer Kombination oder einer Projektion von außen nach innen. Stattdessen wird hier aus und in der Höhle selbst Fiktionalität geboren, nämlich als Form der Imagination⁴², die sich

40 Blumenberg 1989, S. 29.

41 Ibid., S. 29f.

42 Blumenberg differenziert nicht explizit zwischen Imagination und Fiktion in der Weise, wie es beispielsweise Iser mit der Triade zwischen Fiktionalem, Imaginärem und Realem tut. Er scheint beide Begriffe in analoger Weise zu benutzen, bisweilen gilt der Begriff der Imagination dem Prozess und der Leistung des Vorstellens (so in *Höhlenimagination*), der Begriff der Fiktion wiederum dem Ergebnis ebendieser (so in *Fiktion der Höhle*). In der vorliegenden Un-

nicht als eine solche der Widerspiegelung eines Außen realisiert, sondern die genau im Inneren der Höhle ohne Zutun eines Außen entsteht. Damit wird nicht nur die Fiktionalität aufgewertet, entsteht sie doch hier nicht als Abbild, also als sekundäre Darstellung, sondern beansprucht einen ihr eigenen Wirklichkeitsraum. Auch kommt damit diesem Raum selbst, dem Höhlenraum, eine andere Aufmerksamkeit zu, wandelt er sich doch von einer bloßen Dunkelkammer, die ein äußeres Licht in der Darstellung notwendigerweise spiegelt, verkehrt, verändert, zu einem Raum, in dem selbst Bilder, Narrative und Geschichten entstehen. Wird Fiktionalität gelöst von einer räumlichen Trennung in ein Innen und Außen sowie von der daran anschließenden (Rück-)Übersetzung und wird zum anderen die Höhle selbst als eigenständiger, auch materieller Raum gedacht, so verändern sich damit auch die Bezüge, auf denen ein Verständnis von Fiktionalität beruhte. Die Höhle, der Ort, der traditionell als der Ort einer Fiktionalität anerkannt wurde, die aus dem Außen hineinscheint, wird stattdessen zu einem Raum, in dem Fiktionalität und Materialität sich nicht ausschließen, sondern als gegenseitig bedingend gedacht werden.

Nach einem rituellen Festmahl hängen die Maulwürfe eine Leinwand über die Bühne, an die rückwändig Licht projiziert wird. Auf die Lichtquelle werden verschiedene Folien gelegt, die je andere Muster auf der den Zuschauer*innen zugewandten Leinwand erscheinen lassen: durchscheinende Wassertropfen, die sich wie Einzeller auf der Leinwand bewegen, sphärische Farbverläufe, die die gesamte Leinwand einnehmen, Projektionen von Vulkanen, Zellkernen oder auch von Bunkern, wohlgemerkt im Querschnitt, sodass diese Objekte immer sowohl in ihren Konturen wie auch in ihrem Inneren zu sehen sind. Alles, was auf der Leinwand erscheint, verweist nicht nur auf eine bestimmte Räumlichkeit, sondern auf Räume als Membranen. Weder sind die Räume geschlossen noch geöffnet; weder lässt sich klar ein Außen noch ein Innen bezeichnen. Diese Räume bezeichnen zwar nominal ein Inneres, doch unterwandern sie in der Art der Darstellung eine klare Dialektik von außen und innen. Wie in einem Rohrschachtest wird hier Imagination formiert: So werden aus den sich auf der Leinwand bewegenden Blasen Organismen, die sich in Prozessen ähnlich der Endosymbiose verbinden und ineinander aufgehen, sodass das Innen des einen das Außen des anderen wird. Die Farbverläufe scheinen zu Meteoritenschauern zu werden, die, auf eine Oberfläche fallend, plötzlich zu sphärischen Containern werden, die nicht nur diese Oberfläche vermehren, sondern auch aus dieser heraus neue Blasen, Organismen, Partikel produzieren. Die historischen Diaprojektionen und die durch die direkt auf die Lichtquelle applizierten Flüssigkeiten produzierten Formen durchdringen einander. Motive, die in ihrem vermeintlichen Abschluss von Räumlichkeit einen Schutz verheißen, werden zu Orten einer wahrhaft eruptiven

tersuchung möchte ich im Folgenden weiterhin mit dem Begriff der Fiktion beziehungsweise des Fiktionalen umgehen.

Fantasie, eines Hervorquellens neuer Bilder- und Lebenswelten. Zwischen all dem schließlich bewegen sich die Maulwürfe: Sie stehen nicht nur hinter der Leinwand und spielen mit den verschiedenen Größenrelationen, die sich aus dem jeweiligen Abstand von Lichtquelle, Körper und Leinwand ergeben, sodass kleine Maulwürfe plötzlich wahrhaft riesigen Schattengestalten gegenüberstehen. Sie bewegen sich auch vor die Leinwand und reagieren hier auf das Schattenspiel auf der Leinwand selbst, ducken sich, weichen aus, hüpfen über Gegenstände, die nur als Schatten auf der Leinwand selbst erscheinen. Die Maulwürfe als Höhlenwesen veranstalten hier nicht nur ein wahrhaftes Schattenspiel und ironisieren damit ein weiteres Mal Platons Topos des Höhlen- als Fiktionsraums. Sie zeigen in ihrem Tun auch an, dass sich im Rahmen der Auflösung der Grenzen von innen und außen auch die Grenzen verschiedener diegetischer Ebenen zueinander sowie die Register von Bildlichkeit und Handlung, von Fiktionalität und Performativität ineinander verschieben. Es geschehen Bildsprünge auf die Leinwand und zurück; die bildliche Ebene der Schattenspiele durchdringt die Handlung der Performer*innen vor der Leinwand und vice versa.

Abb. 24: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* © Argyroglo



Abb. 25: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)*, Parade der Maulwürfe © Argyroglo



Von den Maulwürfen am Bühnenrand erzeugte Live-Musik begleitet das Spiel mit der Bildlichkeit. Das zu Beginn der Performance zu vernehmende Geräusch, das sich als Lautlichkeit ohne klare Lautquelle realisierte, wird zunehmend deutlicher, im Echo der Verstärkung gehen analoge und digitale Klänge ineinander über. Der Raum der Höhle bei Quesne wird zum Ort, an dem nicht mehr klar zwischen dem Artifizialen und dem Performativen, dem Tun-als-ob und dem Ausführen von Tasks geschieden werden kann. Zwischen *Vivarium* und Theater durchdringen sich verschiedene Erzähl- und Fiktionalitätsebenen, aus welchen wiederum immer neue Realitäten heraus geboren werden: Auf der Bühne werden wir einer Fiktion gewahrt, die von einem Leben in und durch die Erde selbst berichtet. Die Erdmaterie und die nicht-menschlichen Akteur*innen werden durch die Bühnenrahmung ermächtigt, nicht nur in einem bestimmten fiktiven Rahmen zu handeln, sondern ebenso durch die Thematisierung der (Grenz-)Räume und der Verhältnisse von innen und außen das Verständnis von Fiktionalität zu subvertieren. Was auf der Bühne gezeigt wird, ist kein Dokument; die Realitätseffekte, die die Thematik der Erdschichtungen und der nicht-menschlichen Akteur*innen im Kontext des Anthropozäns bilden, treten jedoch deutlich aus dem bloß fiktiven Rahmen der Theaterhandlung heraus. Sie sind sowohl im materiellen und ökologischen wie auch in einem spekulativen Sinn Ausdruck des Umgangs mit den materiell-räumlichen wie den geschichtlichen Aspekten des Anthropozäns. Die bei Quesne gezeigte Höhle macht hierbei die multiperspektivische Qualität deutlich, die dem Theater als Höhle im Anthro-

zän innewohnt: Das Erdinnere ist hier Archiv des Vergangenen, Raum, in dem sich mögliche Zukunftsvorstellungen sammeln, wie auch gleichzeitig Ort immanenter, keiner Außenwelt untergeordneter Fiktionalität.

Diese Qualitäten weiten sich auch auf den Publikumsraum aus und ziehen weitere Kreise: Wenn die Quesne'schen Maulwürfe nach oder vor der Performance selbst zu einer Parade der Maulwürfe durch die Stadtzentren ziehen, in den Einkaufspassagen tanzen, musizieren oder mit der U-Bahn fahren, so ist das nicht nur ein karnevalesker Straßenumzug, der die Zuschauer*innen mit der Fiktion der Theateraufführung konfrontiert. Es ist ebenfalls eine Beschreibung eines jetzt mehr denn je spürbaren (erd)geschichtlichen Zustandes, in welchem die qualitativen Unterschiede zwischen Maulwürfen und Menschen, nicht-menschlichen und menschlichen Akteur*innen hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Erdgeschichte zu relativieren sind. Die auf der Straße umherziehenden Maulwürfe zeigen – zwar in einer skalenverschobenen Weise – an, dass der Alltag des Menschen selbst von zahlreichen nicht-menschlichen Wesen geprägt, ja unterwandert ist, dass das Erdgeschichtliche fester Bestandteil unserer Welt ist.

Was Performances wie *The Night of the Moles* im Kontext des Anthropozäns anzeigen, ist ein doppelt verändertes Verhältnis zur Verbindung von Materialität und Fiktionalität im Topos der Höhle: Zum einen entwickelt die Höhle Relevanz als Ort einer vieldimensionalen Faltung der Erde, eines Raumes, in dem menschliche und nicht-menschliche Geschichten sich in den Erdstrata zeigen und in dem diese Strata gleichzeitig zum Milieu werden, das auf die sich dort aufhaltenden Entitäten einwirkt. Kurz: Höhlen werden zu besonderen Orten erd- und menscheitsgeschichtlicher Erfahrung; sie sind materielle, performative Milieus menschlicher und nicht-menschlicher Geschichte. Gleichzeitig sind sie Orte, die eine besondere Art der Fiktionalität und Imagination im Anthropozän erfahrbar machen, insofern nämlich, als sie die Richtungspeile der Generierung von Fiktionalität in ihrer bestimmten Medialität und Materialität umkehren. Die Höhle wird Raum der Geschichten aus dem Erdinneren, in denen Materie, Steine, die nicht-menschlichen Wesen eine andere Art von Imagination wecken. Fiktionalität wird in den Erdschichten, in der Höhle selbst geboren. Ist die Erde im geologischen Jargon als das Buch der Erde beschrieben, in dem wir – Schicht für Schicht, Seite für Seite – die Geschichte der Erde lesen, so aktualisiert sich in diesem Kontext die Frage, welchem Genre das Buch angehört: Ist es ein Fachbuch, dessen Inhalt Fakten wiedergibt? Ist es ein faktenbasierter Roman, der die Geschichte seiner Protagonisten zwar aus realen Zusammenhängen zieht, diese jedoch frei kombiniert? Oder sind seine Texte poetisch, ist das Buch der Erde ein lyrisches, sind es Märchen, ist es Fantastik? In jedem Fall: Höhlen werden zu einem ›Locus symbolismus‹ anthropozäner Imagination.

Coda: Dark Ecology – Grotteske – Camp

»Dark ecology begins in darkness as depression. It traverses darkness as ontological mystery. It ends as dark sweetness.«⁴³

Die Straßenumzüge der Maulwürfe legen eine Spur, die uns zum Abschluss ein letztes Mal in die Höhle zurückführt. Denn durchweg zeigt sich, dass das Theater bei Quesne nicht eine tragische Schwere des Anthropos in und durch seine erdgeschichtliche Wirkung verhandelt; der Modus der anthropozänen *Conditio* ist bei Quesne stattdessen der der Grotteske, der absurden, komischen und exzentrischen Verbindung menschlicher und nicht-menschlicher Wesen in der Höhle, der Grotte. Die Ästhetik der Grotteske entstand als eine Kunstform zwischen Mensch, Pflanze und Tier und zielte damit auch auf die – karnevaleske, komische, monströse – Relationalität zwischen Mensch und Nicht-Mensch.⁴⁴ In der zeitgenössischen Auseinandersetzung im Kontext von Quesnes *The Night of the Moles* kann diese Ästhetik um eine weitere, eine anthropozäne Ebene ergänzt werden: Zeigt sich nämlich die Erdgeschichte selbst als Archiv der Möglichkeiten der Grotteske und zeigt sich – *vice versa* – das Grotteske als das Höhlenartige wiederum als Wirkraum einer anthropozänen Erdgeschichte, so kann das Grotteske als Form des Ästhetischen in und aus seiner Konfrontation mit dem Anthropozänen, dem Erdgeschichtlichen verstanden werden. Nicht als eine karnevaleske Umkehrung der gewohnten Verhältnisse, sondern als das Wirksamwerden einer Latenz des Nicht-Menschlichen selbst. Als eine Form der Ökologie, die eine fundamentale Durchdringung des Menschlichen durch die nicht-menschliche Geschichte anzeigt, sowie eine Erfahrung einer Ökologie in ästhetischer Form: als eine Form eines *strange loops* – einer seltsamen Wendung,

43 Morton 2016, S. 160.

44 So bezeichnete der Begriff der Grotteske in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Form der Ornamentik, in der Mischwesen aus nicht-menschlichem Tier, Pflanze und Mensch auftreten. Bei Wolfgang Kayser, der der Grotteske in der Moderne einen strukturellen Platz einräumt, zeitigt diese durch ihre Nähe zum Monströsen eine »Affinität zum Nächtlichen, zu Traum und Vision.« Bei Michail Bachtin wiederum erhält das Grotteske eine eigenständige Konnotation im System des Ästhetischen, indem es dem Kanon der Volkskunst und des Populären angegliedert wird: Das Grotteske ist nicht nur fester Bestandteil der Kulturen des Karnevals, der Verkehrung der Zustände, sondern auch eine Darstellung des Organisch-Biologischen sowie des körperlich Extremen. Das Grotteske hat hier nicht nur eine quasi-rituelle, eine kathartische Funktion, sondern zeigt sich im Kontext der Moderne als ästhetisches Anti-System, das auf einem nunmehr zerbrochenen Bezug zur Volkskultur aufbaut. Elisheva Rosen: »Grottesk«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grottesk*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 876–900, S. 878f.

in der zeitliche, logische und räumliche Zusammenhänge nicht nur verkehrt, sondern seltsam, unheimlich werden und damit immer eine Dimension des Fremden bewahren. So schreibt Timothy Morton:

»What thinks dark ecology? Ecognosis, a riddle. Ecognosis is like knowing, but more like letting-be-known. It is something like coexisting. It is like becoming accustomed to something strange, yet it is also becoming accustomed to strangeness that doesn't become less strange through acclimation. Ecognosis is like a knowing that knows itself. Knowing in a loop; a weird knowing.«⁴⁵

Eine dunkle Form der Ökologie gibt nicht nur einer lichten Form von menschlicher und nicht-menschlicher Koexistenz eine andere Schattierung, sondern eröffnet andere Bezüge. Dunkelheit ermöglicht ein Imaginäres, das das Fiktive als eine bloße Kombinatorik von Möglichkeiten übersteigt. André Lepecki bemerkt: »Darkness names a realm, or a zone, beyond the combinatorial of possibles and their pre-established pre-givens.«⁴⁶ Dunkelheit ist damit mehr als die Abwesenheit von Licht, ist mehr als bloße Negation einer an eine Lichtung gebundenen Metapher, in der Wahrnehmung und Epistemologie in der Kategorie der Aisthesis zusammenfallen. Nichts zu sehen ist nicht gleichzusetzen mit der Unfähigkeit, wahrzunehmen. Gleichzeitig indiziert Dunkelheit auch keine simple Verschiebung von Wahrnehmungs- und Wissensordnungen etwa vom Seh- zum Hör-, Tast- oder aber Geruchssinn. Dunkelheit macht stattdessen deutlich, wie bestimmte Ordnungen des Wissens und Sehens in sich zusammenfallen: Ordnungen nämlich, in denen vom Sehen auf das Wissen geschlossen werden kann, in denen Aisthesis und Episteme eine photologische – am Licht gemessene – Relation bilden.⁴⁷ Die Dunkelheit der Performance zeigt sich nicht nur als Absenz von Licht, sondern als Überschreitung eines Möglichkeitsraumes, der sich nicht einhegen, nicht hinreichend mit Signifikanz belegen lässt. Nochmals Lepecki:

45 Morton 2016, S. 5.

46 Lepecki 2016, S. 56.

47 Christoph Ransmayrs Erzählung *Die Schönheit der Finsternis* kann als Parabel eines solchen doppelten Verständnisses von Dunkelheit gelesen werden: der Protagonist, der mit seinem Teleskop vor den »lichtverseuchte[n] Areale[n]« der Zivilisation in die österreichischen Alpen flieht, um in Dunkelheit die Sterne zu beobachten. Sobald er jedoch einen Platz erreicht hat, an dem keine äußeren Lichtquellen mehr auf seine Sicht einwirken, bemerkt er, dass sein Okular selbst von einer anderen Dunkelheit geprägt ist: »Ich sah die Black Eye Galaxy, die sich eben noch in ihrer vollen Schönheit gezeigt hatte, in meinem Okular erlöschen. Die gesamte Galaxis verschwand in einer jähren, wogenden Finsternis. Nur am Rand meines Blickfeldes blinkten noch einzelne lichtschwache Funken und ließen den Eindruck entstehen, dass diese Schwärze, eine flatternde, alles Licht verschlingende Nacht, auf mich zuraste.« Christoph Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 195.

»In the dark, images remain choreographic but must be understood now as movements of thought: a thought freed from the limitations of what it means to think and a choreography freed from the limitations of what it means to make a dance.«⁴⁸

Während bei Lepecki Dunkelheit zur spezifischen gedanklichen Möglichkeitsbedingung einer Befreiung von der photologischen Visualität des Tanzes wird, nimmt der Begriff einer dunklen Ökologie explizit Ausgang vom Nicht-Menschlichen, das sich als Wissensobjekt wie auch als materielle und substanzielle Entität konstituiert und sich gleichzeitig auch entzieht: Eine dunkle Ökologie meint nicht nur die Erkenntnis einer Durchmischung und einer Kolonisierung des Menschlichen durch das Nicht-Menschliche,⁴⁹ sondern auch einen veränderten Zugriff auf das (nicht-)menschlich Materielle selbst. Wie Timothy Morton ausführt, wird nämlich gerade Dunkelheit als Teil einer ›Dark Ecology‹ zur medialen Bedingung, das Materielle anders zu denken und damit Gegensätze zwischen Materialität und Immaterialität, innen und außen aufzulösen. Er schreibt:

»We think that existence means solid, constant, present existence. It is based on the fantasy that all the parts of me are me: that if you scoop out a piece of me, it has Tim Morton inscribed all over it and within it, just as sticks of English Brighton rock contain a pink word all the way through their deliciously pepperminty tubes. This is not the case. All entities just are what they are, which means that they are never quite as they seem.«

Und Morton weiter:

»A thing is a strange loop like a Möbius strip, which in topology is called a nonorientable surface. A nonorientable surface lacks an intrinsic back or front, up or down, inside or outside. [...] When you trace your finger along a Möbius strip, you find yourself weirdly flipping around to another side— which turns out to be the same side. The moment when that happens cannot be detected. The twist is everywhere along the strip. Likewise beings are intrinsically twisted into appearance, but the twist can't be located anywhere.«⁵⁰

48 Lepecki 2016, S. 64.

49 Morton: »With ennui, I find myself surrounded and indeed penetrated by entities that I can't shake off. When I try to shake one off, another one attaches itself, or I find that another one is already attached, or I find that the very attempt to shake it off makes it tighten the grip of its suckers more strongly. Isn't this just the quintessence of ecological awareness, namely the abject feeling that I am surrounded and penetrated by other entities such as stomach bacteria, parasites, mitochondria—not to mention other humans, lemurs and sea foam?« Morton 2016, S. 125.

50 Ibid., S. 108f.

Die von einer klaren Unterscheidung zwischen innen und außen befreite Höhle ist Raum, der Dinge in sich aufnimmt, wie auch selbst materielles, auf ein Außen wirkendes Objekt. Die von den Maulwürfen projizierten Dinge sind auf ein Außen hin geöffnet und stellen doch auch selbst einen Außenraum anderer Innenräume dar. Weniger denn eine geschachtelte Skalierung von ineinander liegenden Räumen, zeigt die Höhle die Gleichzeitigkeit von verschiedenen materiellen Ontologien an: eine Welt, die nicht nur hybrid im Sinne einer Durchmischung ist, sondern im Sinne einer Gleichzeitigkeit von verschiedenen, miteinander konfligierenden Seinsweisen. Das Grot(t)eske zeigt sich im Rahmen einer *Dark Ecology* als ein Bereich, in dem die Materie selbst nicht das unmöglich Menschliche, sondern das *unmöglich* Nicht-Menschliche bedeutet. Schreibt Wolfgang Kayser von der Groteske als »entfremdete Welt«⁵¹, so wird deutlich, dass die Leistung einer dergestalt im Rahmen einer dunklen Ökologie verstandenen Ästhetik noch einen Schritt weitergeht: Denn von einer entfremdeten Welt kann nur dialektisch, so beispielsweise über eine natürliche Ordnung argumentiert werden, von der sich wiederum Mensch, Natur etc. entfremdend entfernen. Eine dunkle Ökologie hingegen macht deutlich, dass die Groteske auf das Innerste einer solchen vermeintlichen Ordnung des Natürlichen zielt und damit den Gegensatz von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Materialität und Immaterialität, innen und außen dekonstruiert. Dies aber zielt – und hier treffen sich die Quesne'sche Höhle und die Grot(t)eske Bachtins und Kaysers – auf die befreiende Funktion des Lachens, auf den Humor.

Susan Sontag schrieb 1964 über die Ästhetik des Camp: »The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to ›the serious.‹ One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.«⁵² Als Spielform des Ästhetischen stellt Camp gerade diejenigen Seiten von Personen und Objekten hervor, die sich als unnötig, als theatral, als spektakulär zeigen:

»Thus, the Camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning, on the other. It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice.«⁵³

51 Wolfgang Kayser: *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg & Hamburg: Stalling 1957, S. 198, in: Rosen 2001, S. 878.

52 Susan Sontag: »Notes on Camp«, in: Susan Sontag (Hg.): *Against Interpretation and other Essays*. New York: Octagon Books 1978b, S. 275–292, S. 288.

53 *Ibid.*, S. 281.

In diesem Sinne ist Camp immer auch die Sichtbarmachung und das Spiel mit einem Riss, einer Doppelung von Sein – »when the word becomes a noun, when a person or a thing is ›a camp‹, a duplicity is involved«⁵⁴ –, einer Erscheinungsart einer Sache oder einer Person und der Ausstellung (s)einer künstlichen, ja seiner listigen Seite. Interessanterweise schreibt Sontag weiter: »All Camp objects, and persons, contain a large element of artifice. Nothing in nature can be campy. Rural Camp is still man-made, and most campy objects are urban.«⁵⁵ Sie bestimmt damit Camp als eine ästhetische Spielform des Kulturellen und setzt hier gleichzeitig auch implizit eine Bestimmung des Natürlichen, des Nicht-Menschlichen an: Dieses, so kann geschlossen werden, kann nicht ›campy‹ sein, da der Natur ebenjene Art der Doppelung, des Bruches fehlt, den Sontag dem Menschlichen – als Kulturellen – zuschreibt. Begreifen wir jedoch die Grot(t)eske als Umgang mit einem Wesen des Nicht-Menschlichen, das nicht nur ein Doppeltes, sondern ein Vielfaches ist, so kann auch die Ästhetik des Natürlichen in diesem Kontext als eine des Camp verstanden werden: nicht als Erfahrung einer ernsthaften Innerlichkeit oder Veräußerung in der ästhetischen Naturerfahrung, ob als Kontemplation oder als Erfahrung eines Kant'schen Erhabenen. Sondern als Aufzeigen einer natürlichen Lächerlichkeit, einer der Höhle, den Maulwürfen und den Erdschichten innewohnenden Theatralität: einer süßen – und ganz und gar listigen – Dunkelheit der (fiktiven) Strata.

Der Antagonismus der Fläche und die Tiefenstruktur (nicht-)menschlicher Fiktion

Das Feld des Politischen bei *Make it Work!* war durch eine Fundamentalontologie des Territoriums strukturiert. Das Dramatische bei *Make it Work!* wiederum benannte die Explikation dieses Konflikts, seine Aufführung und die performative – leibliche, mediale, sprachliche, stimmliche – Realisation dieser Anlage. Die Szene dieser antagonistischen Form der Repräsentation, des dramatischen Enactments als konflikt-hafte Form des Politischen, entspann sich hier als veritables Platzproblem: Das Territorium ist der von einer*r Akteur*in besetzte und beanspruchte Raum, eine abgesteckte Fläche, über die diese*r Akteur*in souveräne Verfügungsgewalt hat und die diese*r Akteur*in gemäß dem *Nomos* der den Nexus von Ortung und Ordnung setzenden Struktur auch nach außen verteidigt. Raum ist bei *Make it Work!* knapp, das Territorium ist nicht zweidimensional; es ist metaphorisch gesprochen sogar eindimensional, denn es ermöglicht nur eine einzige Form der Besetzung dieses Raums: die konflikt-hafte (physikalische, biologische) Verdrängung. ›Common Ground‹, der

54 Ibid.

55 Ibid., S. 279.

gemeinsame Boden, ist bei Latour eben keine Metapher eines Raumes, der einen Rahmen für verschiedene – in Zeit und Raum divergierende – Ontologien ermöglichen würde. Er stellt stattdessen eine Immanenzebene dar, die verschiedene Ontologien auf eine einzige (Raum-)Fläche zurückbindet, ja verflacht und das Gemeinsame im Modus dieses Konfliktes liest.

Die Instauration dieses ›Common Ground‹ wiederum wird von der Fiktion geleistet, die erst eine solche Anlage zwischen Mensch und Nicht-Mensch ermöglicht. Erst die Fiktion erlaubt es, jenes fundamentalontologische Paradigma des *Nomos* auf die nicht-menschlichen Akteur*innen zu übertragen beziehungsweise diese in das Paradigma der antagonistischen Politik einzubeziehen. Damit wird der Raum des Politischen bei *Make it Work!* zwar von seiner Form, nicht jedoch von seiner Anlage her verändert. Er bleibt Territorium, jener Raum, dessen Physik selbst in der Inbezugsetzung von Fläche und diese Fläche besetzenden Körpern ein Szenario vorgibt, das einen Konflikt hervorzurufen scheint. Und so hält Sven Opitz fest, dass der Begriff einer – auch nicht-menschliche Akteur*innen beinhaltenden – Kollektivität bei Latour »unhintergebar an die nomosphärische Institutierung eines bewohnbaren Terrains gebunden ist – eines Terrains, welches die Atmung, Ernährung, Reproduktion und damit das Überleben erlaubt.«⁵⁶ Dies gilt jedoch dezidiert nicht für das Theater, das kraft der Fiktionalität Ansprüche formuliert, die mit Momenten der Lebenserhaltung nicht unmittelbar verbunden sind.

Dem zweidimensionalen Territorium gegenüber beschrieb ich das Modell des Höhlenraums als Ort, der als besonderer Topos Fiktionalität, das Theater sowie den Erdraum verbindet und der so auch erlaubt, eine Verhandlung von Mensch und Nicht-Mensch in einer *Tiefenstruktur* zu konzipieren. Diente das Modell des Territoriums als Fläche der Subsistenz, so beschrieb ich mit Philippe Quesnes *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* den Höhlenraum als Ort, der einen Blick auf die Fundamente und die Wurzeln der Subsistenz selbst ermöglicht: aus der Tiefe nicht etwa in Richtung eines transzendenten, lichten Oben, sondern als Festhalten an der Lithosphäre, in der sich Wurzeln und Rhizome menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten, ihrer Geschichten und ihrer Fiktionen kreuzen und verbinden. Gegen ein kulturgeschichtliches Verständnis von Höhlen als »irrrationale Löcher in unserer Wirklichkeit, [...] irritierende Öffnungen in der Zeit« oder als »prälogischen Raum ungehinderter Phantasie«⁵⁷ verweist Quesnes Arbeit auf Höhlenräume als materiell umschließende Räume, die ein anderes Verständnis von Raum, Körperlichkeit und Bewegung erwecken und gleichzeitig sphärische Archive einer synchronen Geschichte darstellen, in der Vor- und Nachzeit, Prä- und

56 Sven Opitz: »Neue Kollektivitäten. Das Kosmopolitische bei Bruno Latour und Ulrich Beck«, in: *Soziale Welt*, 67 (3). 2016, S. 249–266, S. 259.

57 Klaus Luttringer: »Höhlenprolog«, in: Klaus Luttringer (Hg.): *Zeit der Höhlen*. Freiburg: Rombach 1994, S. 7–11, S. 8f.

Posthistorie keine abstrakten Orte auf einem Zeitpfeil sind, sondern das Innere der Höhle als materiellen Erdraum einnehmen. Höhlen sind damit auch Räume, in denen sich durch das Medium des Erdreichs generierte Erfahrungen und Perzepte in Wissensstrukturen verdichten und damit bestimmte Formen und Verfahren der Fiktion und der Fiktionalisierung evozieren. Diese Fiktionen sind jedoch nicht als das Andere eines erdinnerlich generierten Wissens zu verstehen, das sich auch noch im Horizont von Platons Höhle befände, sondern sind spekulative Prozesse des Fingierens geologischer Wissensarten selbst, der performativen Rekombination erdsystemischer Semiose.

Während die bei *Make it Work!* wirksamen Fiktionen am Raum der Politik gemessen und die nicht-menschlichen Akteur*innen über das Paradigma des Territoriums an eine bestimmte menschliche Zeit- und Raumkonzeption angepasst wurden, eröffnet die Quesne'sche Höhle einen Blick auf andere, eben auf nicht-menschliche Ontologien und damit auf andere Konzepte von Raum und Zeit. Damit wird nicht nur der Möglichkeitsraum und eine Theorie der Fiktionalität um nicht-menschliche Bedeutungen erweitert. *The Night of the Moles* stellt so auch – gerade in Bezug zur gemeinsamen Arbeit von Quesne und Latour bei *Make it Work!* – eine Erweiterung der Tiefenstruktur des Politischen als Auseinandersetzung mit Fragen des Zusammenlebens dar.

Dramaturgien der Enden

Endzeiten des Anthropozäns

Die Katastrophe und die Multiplizität der Enden

Die im schützenden anthropozänen Erdreich hausenden Maulwürfe deuteten es an: Das Anthropozän ist nicht nur ein Prozess-Zustand des Erdsystems¹, der zunehmend auch für die Geistes-, Kultur- und Kunstwissenschaften relevant wird. Es ist auch eine Chiffre, die in sich eine spezifische Beziehung zu einer globalen, erdsystemischen Katastrophe aktualisiert. Der Klimawandel, ausgelöst durch die zunehmende Steigerung von Treibhausgasen, die fortschreitende Zerstörung der Biosphäre und der damit einhergehende Verlust der Biodiversität, die Zerstörung von Lebensräumen zur Gewinnung fossiler Brennstoffe, die Veränderung biogeochemischer Kreisläufe und die daraus resultierende Verödung, Versalzung oder Überschwemmung von Landschaften; die Tatsache, dass der Mensch als stratigrafischer Marker, als geologische Kraft sichtbar ist, impliziert mehr als (s)eine bloße Sedimentierung. Was als anthropogene Sedimente in den Erdschichten abzulesen sein wird, extrapoliert sich als Konsequenz eines historischen und gegenwärtigen Handelns des Menschen, das auf natürliche Umwelten, lokale Ökosysteme und das Erdsystem in zerstörerischer Weise wirkt. Die Einschreibung des Menschen in das Erdsystem betrifft eben nicht nur seine Veränderung. Die Rodung der Tropenwälder, die Umwandlung von subarktischen Waldflächen in gewaltige Felder zur Förderung von Teersanden, die Akkumulation von Plastikmüll zu schwimmenden Inseln wie dem Great Pacific Garbage Patch, schließlich der anthropogene Klimawandel sind keine folgenlosen Einwirkungen auf Umwelten. Sie gehen einher mit der Zerstörung von Lebensräumen von pflanzlichen und tierischen Spezies, mit der Auslöschung zahlreicher Arten und der drastischen Reduktion der Biodiversität und wen-

1 Vgl. Peter Sloterdijk: »Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte«, in: Jürgen Renn & Bernd Scherer (Hg.): *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 25–44.

den sich schließlich auch gegen den Menschen selber und betreffen in drastischer Weise menschliche und nicht-menschliche Lebensformen.

Das Anthropozän überschreitet den Horizont der Geowissenschaften, da es gleichzeitig Kurzschrift für die menschengemachte, ökologische und existenzielle Katastrophe ist. Es benennt die anthropogene Zerstörung von Ökosystemen, es wird zum ›buzzword‹, das metonymisch auf verschiedenste Arten der menschlichen Umwelterstörung referiert. Das Anthropozän ist so nicht nur Teil einer disziplininternen, geologischen Debatte, sondern führt gleichzeitig eine doppelte Existenz als narrativer, von existenzieller Latenz geprägter Sammelbegriff um die menschengemachte Zerstörung natürlicher Umwelten und ihrer gegenwärtigen und zukünftigen Konsequenzen. Und so ist die Katastrophe im Anthropozän nicht nur ein bestimmtes, bereits eingetroffenes beziehungsweise auch antizipiertes oder prognostiziertes Ereignis, sondern hat bedeutenden narrativen und dramaturgischen Gehalt. Schreibt Gabriele Dürbeck, »dass das Konzept des Anthropozän eine inhärente narrative Struktur hat, sodass es durch das Medium der Erzählung neue Deutungen der *conditio humana* in unserer Zeit aufzeigt«², so gilt dies analog und vielleicht im Besonderen der *Katastrophe*, der im Anthropozän ein besonderer narrativer Raum zugeschrieben und die von Dürbeck folglich auch im »Katastrophennarrativ« gebündelt wird.³

Doch die ›Katastrophe‹ ist im Anthropozän nicht nur in Narrative eingebettet, sondern organisiert diese auch in besonderer Weise und hat damit auch eine besondere *dramaturgische* Funktion. So bestimmt Eva Horn prägnant unsere Erwartungshaltung an die »Zukunft als Katastrophe«⁴, Hannes Bergthaller weist auf die mathusianische Logik des Anthropozäns hin⁵ und Vertreter*innen des sogenannten *good anthropocene* wenden sich wiederum ex negativo gegen eine Katastrophenerwartung und formulieren daraus einen Appell zur verstärkten Annahme und Nutzung von Technologie und Terraforming.⁶ Die Katastrophe ist nicht nur ein Punkt in einer Geschichte: Die Finalität dieses Ereignisses bestimmt sie auch als Moment, von dem aus eine bestimmte geschichtliche und narrative Logik konstruiert, antizipiert und organisiert wird. Die Katastrophe gibt im Anthropozän eine besondere Weise der Narration vor, organisiert Wissen und Erfahrung, akkumuliert und steuert Affekte und wirkt sich damit auf Entscheidungen und Politik aus.

Die Katastrophe bezeichnet nicht nur die Akkumulation von bereits eingetretenen sowie erwarteter Zerstörung, die das Leben von Mensch und Nicht-Mensch be-

2 Dürbeck 2018, S. 3.

3 Ibid., S. 7–9.

4 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014a.

5 Hannes Bergthaller: »Malthusian Biopolitics, Ecological Immunity, and the Anthropocene«, in: *Ecozona*, 9 (1). 2018, S. 37–52.

6 Asafu-Adjaye et al. 2015.

ziehungsweise eine bestimmte Ordnung in Frage stellen. Die Katastrophe ist auch und vielleicht insbesondere in der Theorie der dramatischen Literatur die Explikation der in der Peripetie vollzogenen Wendung der Geschichte, der Moment, in dem das Schicksaal der Figuren sich letztmalig entscheidet und die damit eine zentrale Kategorie insbesondere der Tragödie darstellt. Die Katastrophenerwartung, mit der das Publikum konfrontiert wird, die Erwartung an das einzutreffende Unglück, ist dabei seit Aristoteles ein entscheidender Aspekt des Aufbaus des Dramas sowie der damit verbundenen Führung der Emotionen des Publikums. Die Katastrophe ist der dramaturgische (beziehungsweise poetologische) Ausdruck, mit dem eine Narration notwendigerweise begrenzenden Ende umzugehen: Zwischen Wendung und Schluss entfaltet sich die Katastrophe als gefüllte Zeit des Dramas, in der die Tatsache, dass das Ende unabwendbar ist, spürbar und affektiv wirksam wird. Sie bildet den Teil der narrativen Handlungsstruktur des Dramas – des Mythos – und ist Voraussetzung für die kathartische Wirkung der aristotelischen Poetik.

Während die Katastrophe als Dramenstruktur in der klassischen, (nach)aristotelischen Poetologie, so vor allem in der Rezeption der französischen Klassik, auf das Ende als Strukturprinzip ausgerichtet war, verändert sich in einer Poetik nach Brecht und später in der Postdramatik die Bedeutung des Endes. Mit einer nicht-hierarchisierten und parataktischen Dramaturgie der Assemblage und der Montage, mit Mitteln der gedehnten Zeit, vor allem aber durch eine Loslösung vom Dogma einer auf Finalität ausgerichteten Dramatik sucht nicht nur die zeitgenössische (Post-)Dramatik, sondern auch das nicht-dramatische Performancetheater sowie zeitgenössische Bühnenarbeiten aus der Choreografie den Knoten zwischen Ende und Katastrophe zu lösen.⁷ Das Ende bleibt notwendigerweise jeder Performance als Strukturmerkmal eingeschrieben, ist jedoch nicht mehr bestimmendes Mittel des dramaturgischen, des narrativen und affektiven Spannungsaufbaus.

Diese Veränderungen in der Dramatik und den performativen Künsten sind nicht von den außerästhetischen Entwicklungen loszulösen. Wie Katastrophen, Enden und notwendigerweise auch Anfänge in den darstellenden Künsten verhandelt werden, zeigt sich auch als Spiegel politischer und epistemischer Paradigmen. So schreiben Adam Czirak und Gerko Egert:

»Angesichts der Annahme, dass unsere Handlungspraxis und die performativen Akte der Bedeutungsproduktion von der Logik des Iterativen abhängig sind, verlieren ›Ursprung‹, ›Anfang‹ oder ›Ende‹ ihren erkenntnistheoretischen Status. Alltägliches, politisches und künstlerisches Handeln wird als Praktik gedacht, die auf

7 Vgl. u.a. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, Hans Thies-Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.

Kontinuität und Wiederholung angelegt ist und die ohne eine Bezugnahme auf Vergangenes nicht realisierbar oder konzipierbar scheint.«⁸

In diesen *unmöglichen* Anfängen und Enden zeigt sich hier eine bestimmte postmoderne Kondition, deren eine Seite begrenzt wird von der Unmöglichkeit eines – insbesondere im politischen Sinne – gedachten (Neu-)Anfangs, die andere wiederum von der Unmöglichkeit einer Schließung. Enden, verstanden als Ereignisse, die bestimmte Wandlungen und Brüche in Gang setzen, scheinen gerade ob einer Auflösung von distinkten Wissensregimen und Zeitkonzeptionen selbst abhandengekommen zu sein beziehungsweise zum Einsatz eines Spiels der Differenz und Wiederholung immer wieder verschoben und reiteriert zu werden. Ein postmodernes ›Ende der Geschichte‹ setzt als homogene Zeit paradoxerweise gerade den *Enden* der Geschichten selbst ein Ende.⁹

Doch gerade das Anthropozän macht es notwendig, nicht nur den Begriff der Katastrophe, sondern gerade den damit verbundenen Begriff des Endes und der Enden zu beschreiben. Denn nicht nur stellt das Anthropozän als Gesamtes eine Krisensituation des Erdsystems dar, in der ein bestimmtes – im Holozän wirksames – klimatisches und ökologisches Verhältnis zu einem Ende kommt. Die mit dem Anthropozän aufkommende Durchdringung der Menschheitsgeschichte durch eine Naturgeschichte sowie die offensichtliche Partikularisierung von Geschichte in verschiedene, durch spezifische Umwelten situierte Geschichten löst die Konzeption einer Universalgeschichte und damit auch die Erwartung an universale Enden – beziehungsweise deren *universelles* Ausbleiben – auf. Das Anthropozän kann als Multiplizität potenzieller oder bereits eingetretener Enden verstanden werden, die je spezifisch situiert sind: Anthropozäne Katastrophen wie die Klimakrise perspektivieren Enden für Menschen des Globalen Südens anders als für solche des Globalen Nordens. Nicht-menschliche Tiere, natürliche Umwelten und Habitate sind wiederum anders – häufig direkter – von den schädlichen Handlungen der Spezies Mensch existenziell in ihrer Endlichkeit bedroht.

Wo so das Anthropozän als Sammelbegriff einer Multiplizität von konkreten, existenziellen und materiellen Enden verstanden werden kann, gilt gleichzeitig, dass gerade die Erkenntnis der verschiedenen partikularen Enden auch bestimmte Diskursformationen an ihr jeweiliges Ende bringt: So beendet das Anthropozän nicht nur die konkrete, benennbare Natur im Sinne von spezifischen Ökosystemen oder der Extinktion von nicht-menschlichen Spezies, sondern setzt auch der

8 Adam Czirak & Gerko Egert (Hg.): *Dramaturgien des Anfangens*. Bielefeld: transcript 2016, S. 9.

9 Vgl. hierzu u.a. Scott Hamilton: »Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene«, in: *Millennium: Journal of International Studies*, 46 (3). 2018, S. 371–395.

›Natur‹ als Begriff einer bestimmten Ordnungsvorstellung ein Ende. Und wie das Anthropozän einerseits die prometheische Vollendung der Figur des Anthropos ankündigt, so läutet sie – posthumanistisch gewendet – gleichzeitig deren Ende ein und damit auch das des humanistischen Kulturbegriffs, wie es von Foucault in der Chiffre des Menschen als »junge Erfindung« beschrieben wurde.¹⁰ Nicht nur macht das Anthropozän es notwendig, wieder und neu über das Ende und Enden nachzudenken. Entscheidend ist auch, zu verfolgen, wie sich im Anthropozän materielle, existenzielle, symbolische und diskursive Enden jeweils gesondert manifestieren, dabei aber auch mit- und durcheinander wirken.

Endzeit: Paradoxien der Darstellung

Schreiben Czirak und Egert von »Anfangsszenarien, die eine fundamentalontologische Geltung beanspruchen«¹¹, so liegt es nahe, auch in diesen verschiedenen Konfigurationen des Anthropozäns zwischen materiellen und diskursiven (nicht-)menschlichen Enden eine Figuration zu bestimmen, die über das je spezifische, partikulare Ende hinausgeht. Das Anthropozän ist nicht nur ein zeitlicher Rahmen, in dem diese spezifischen Enden geschehen, sondern ist auch ihre Verdichtung: Wie durch ein Zoomverfahren bildet so die Vielzahl partikularer Enden einen eigenen Raum und wird zu einem temporalen Plateau. Das Anthropozän kann, als Akkumulation der Enden, auch als eigenständiger Zeitabschnitt gedeutet werden: als Endzeit.

In dieser Weise ruft das Anthropozän eine Beschäftigung mit den akkumulierten Katastrophen und Enden als anthropozäne Eschatologie hervor.¹² Kritisch ist in einer solchen Chiffre jedoch auf den impliziten messianistischen und auch modernistischen Gehalt hinzuweisen, wie es unter anderem Christophe Bonneuil und Jean-Baptiste Fressoz tun. So erinnere das Narrativ der »Anthropozänologen«, wie Bonneuil und Fressoz die führenden Wissenschaftler*innen um das Anthropozän nennen, häufig an eine modernistische Erweckungsgeschichte mit ebenjenen Wissenschaftler*innen als deren Held*innen, die ihre Erkenntnisse einem unwissenden Publikum als neue Heilsbotschaft entgegenbringen. Diese Tatsache, so Bonneuil und Fressoz, ignoriere die Leistung jahrzehntelanger Arbeit von Ökolog*innen

10 Foucault 2003, S. 462.

11 Czirak & Egert 2016, S. 16.

12 Vgl. hierzu u.a. auch Szerszynski 2012, Morton 2013; Michael Northcott: »Eschatology in the Anthropocene: from the chronos of deep time to the kairos of the age of humans«, in: Clive Hamilton et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*. London & New York: Routledge 2015, S. 100–111; Deborah Danowski & Eduardo Viveiros de Castro: *The Ends of the World*. Malden, MA: Polity 2017; Delf Rothe: »Governing the End Times? Planet Politics and the Secular Eschatology of the Anthropocene«, in: *Millennium: Journal of International Studies*, 48 (2). 2020, S. 143–164.

und tendiere dazu, das Anthropozän zu depolitisieren.¹³ Gerade aber die politische Partikularität und die globale Ungleichheit der Wirkungen des Anthropozäns erfordern es, mit universalistischen und so auch eschatologischen Konzepten vorsichtig zu sein.

Obgleich das Anthropozän also als Sattelzeit, als Akkumulation verschiedener partikulärer Enden beschrieben werden kann, muss weiterhin gelten, dass die Partikularität dieser Enden nicht aufgelöst werden kann. Mit der Proklamation einer universellen Katastrophe, eines Endes der Welt mit anderen Worten, stehe vor allem zur Disposition, um wessen Welt es gehe, wie zwischen partikularen und allgemeinen ›Enden‹ navigiert werden kann. So schreiben die beiden brasilianischen Wissenschaftler*innen Deborah Danowski und Eduardo Viveiros de Castro: »End of the world‹ only has a determinate meaning in these discourses – it can only be thought of as possible – on the condition that one determines at the same time for whom this world that ends is a world, who is the worldly or ›worlded‹ being who defines the end.«¹⁴

Vom Ende im Anthropozän zu denken produziert also ein konzeptuelles Problem: Denn einerseits kann das Anthropozän nicht nur als die Akkumulation von bestimmten materiellen und historischen Enden gedacht werden; das Anthropozän stellt eine immer mehr als partikuläre Bedrohung von Mensch und Nicht-Mensch dar, ist damit in besonderer Weise vom Denken des Endes geprägt und kann so berechtigterweise zu einer Chiffre einer Endzeit werden. Und gleichzeitig kann nicht davon abgesehen werden, dass diese Enden weiterhin an konkrete Situationen, Umwelten, Subjekte und Wesen gebunden bleiben und ungleich wirken.

Dies zeigt sich paradigmatisch am Beispiel des Klimawandels, wie Andreas Malm und Alf Hornborg hervorheben: »If climate change represents a form of apocalypse, it is not universal, but uneven and combined: the species is as much an abstraction at the end of the line as at the source.«¹⁵

Zu diesem Widerspruch kann noch ein weiteres, ein logisches Problem hinzugefügt werden: Denn wenn die Rede über das Ende beziehungsweise Enden nicht nur den Prozess der Beendigung – also das Entgegengehen zum Ende – bezeichne, sondern auch deren Resultat, so kann gefragt werden, von welcher Position erst dieses Ende betrachtet und beschrieben werden kann. So argumentiert Clive Hamilton pointiert, dass die Topoi einer posthumanen oder auch transhumanen Welt, also einer Welt nach dem Ende des Menschen, zumindest von einem logischen Punkt

13 Bonneuil & Fressoz 2016, insb. S. 47–64. Zudem schreibe sich das Anthropozän so nahtlos ein in eine modernistische Fortschrittserzählung: »The new teleology of ecological reflexivity and collective learning replaces the old teleology of progress. Such heralding of the end of modernization is in fact a new modernist fable.« Ibid., S. 78.

14 Danowski & Viveiros de Castro 2017, S. 20.

15 Malm & Hornborg 2014, S. 67.

undenkbar wären. Gerade das Anthropozän nämlich binde menschliche Geschichte durch die Sedimente in einem starken Sinne an die Geschichte des Planeten Erde, sodass jener – selbst nach dem Verschwinden der Menschheit in einigen hunderttausend Jahren – weiterhin als *Planet der Menschen* gelten wird und Erde und Mensch damit eine unauslöschliche Einheit bilden, ein Ende des Menschen zumindest in der Signifikanz somit nicht erreicht würde. Hamilton:

»If humans do end up occupying a mere 200000 years of the Earth's deep time, it remains true that, in a strong sense, without human beings the Earth could not exist. Its existence would be inconceivable. One can, of course, picture it devoid of humans, but only an intelligent being can form such a picture. The human being alone is capable of making worlds on the Earth and so rescuing it from cosmic insignificance. Only humans may turn the Earth into the locus of universal understanding. The extinguishment of humans from the Earth would be a tragedy of cosmic significance.«¹⁶

Obleich die Validität eines dergestalt auf den Bereich des Kosmischen ausgeweiteten Universalismus durchaus zu hinterfragen ist,¹⁷ ist Hamiltons Argument bedeutend für die Paradoxien der Darstellbarkeit einer Welt nach dem Menschen, berührt er doch die Abwesenheit des Menschlichen als gängigen Topos des anthropozänen Katastrophismus und ist damit mitunter weniger als ontologisch-ethisches denn als insbesondere performanz-ästhetisches Argument interessant. Denn gerade die scheinbare Unmöglichkeit, eine Abwesenheit des Menschen widerspruchsfrei zu denken, versetzt die Künste in eine privilegierte Position. Nicht nur bietet gerade die Fiktion eine hervorgehobene, ja im Grunde die einzige Möglichkeit, die Paradoxie einer Welt ohne Menschen vorstellbar zu machen, wohlgemerkt ohne diese Paradoxie gänzlich aufzulösen. Denn dort, wo qua definitionem keine Zuschauenden sein können, kann gerade die Fiktion eine Perspektive schaffen, die ein Zuschauen dennoch zulässt, und somit auch eine Spannung zwischen verschiedenen diegetischen Welten ästhetisch fruchtbar machen. Hinzu kommt, dass gerade die Abwesenheit als ein besonderer, für die zeitgenössischen performativen Künste, insbesondere den Tanz und die Choreografie, bedeutender Modus der Darstellung be-

16 Hamilton 2017, S. 116.

17 Hamilton schreibt außerdem: »*Homo sapiens*, who appeared no more than 200000 years ago, may disappear from the face of the Earth in the foreseeable future, yet our species' direct influence will endure for hundreds of thousands of years at least and leave an indelible mark. If in a hundred million years' time an alien civilization writes the history of the Universe, the Earth will be known as the Planet of the Humans.« Ibid., S. 115. An dieser Stelle hinterfragt Hamilton jedoch nicht die anthropozentrischen Implikationen des Geschichtsbegriffs selbst, wodurch sein Argument auf einen Zirkelschluss hinausläuft.

schrieben werden muss.¹⁸ Abwesenheit dient als Modus, etwas Vergangenes präsentisch zu machen. Enden können hier nicht nur wahrnehmbar gemacht werden, sie werden auch über ihre eigentlichen Grenzen hinaus verlängert, in der Schwebelage gehalten. Enden und Endzeiten sind somit nie nur (ontologische) Ereignisse. Sie werden auch – qua Abwesenheit – darstellungs- und wahrnehmungslogisch aufgehoben.

Insistenz der Enden

Diese gewandelte Bedeutung des/der Endes/n im Anthropozän in den performativen zeitgenössischen Künsten möchte ich im Folgenden ausführen. Dabei möchte ich darstellen, dass die performativen Künste nicht nur auf die verschiedenen Implikationen und Bedeutungsaspekte der vielen materiellen, diskursiven, eschatologischen und fundamentalontologischen Aspekte des Endes und der Enden im Anthropozän rekurren. Gerade die Multiplizität der Enden sowie die Tatsache ihrer sowohl epistemischen wie ästhetischen Paradoxien beeinflussen die performativen Künste in besonderer Weise, da ihnen das Ende nicht nur als bestimmende formale Strukturkategorie des Dramatischen, sondern auch, allgemeiner, als Zeitkünste eingeschrieben ist. Hier, so meine These, wird nicht nur von Enden gesprochen, sondern sie sind durch bestimmte Dramaturgien bestimmt, in denen auf der skalaren Multiplizität der Enden insistiert wird, in denen Enden kreierte, wiederholt, wahrnehmbar gemacht und befragt werden.

Dieser Umgang mit Enden muss sowohl von klassischen, teleologischen Dramaturgien wie auch von postmodernen Dramaturgien eines Aufschubs von Enden unterschieden werden. Stattdessen stellen die im Folgenden analysierten Beispiele, so die These, ein Spiel mit einer bestimmten Form der Erwartung und der Erfahrung von Zeitlichkeit in Anbetracht der Insistenz anthropozäner Enden dar: ihrer Beschleunigung, ihrer Dehnung und Stockung. Diese Dramaturgien sind zudem intrinsisch mit bestimmten Wahrnehmungsordnungen verbunden. Denn die Frage nach der Wahrnehmung der Zeitlichkeit von/m Ende/n führt zurück zur Frage nach der Bedingung der Möglichkeit der Wahrnehmung von einer als Ende verstandenen Veränderung, Handlung oder Bewegung. Welche Handlung, welche Bewegung kann als Veränderung eines Zustandes wahrgenommen werden? Welche Veränderung wiederum gilt als ein Anfang, welche als ein Ende? Wer nimmt diese Handlung als Veränderung zum Ende wahr und unter welchen Gesichtspunkten und Maßstäben?

Sind so die Enden einerseits Spielform und betreffen andererseits ihre Wahrnehmung, so zielen Enden, ihre Darstellung und Wahrnehmung zudem auf die Veränderung von bestimmten Ordnungsstrukturen. Sind Enden und Endzeiten

18 Sigmund 2006.

als (temporale) Ausnahmezustände zu verstehen, so betrifft dieser Ausnahmezustand nicht nur das Ende bestimmter Ordnungen, sondern auch die Möglichkeit einer Rekombination und das Entstehen von neuen Ordnungen: Obgleich Bonneuil und Fressoz Recht gegeben werden muss, dass das Anthropozän als bestimmte Katastrophenfiguration wie auch Verbund verschiedener ökophilosopischer Wissensordnungen auch vor dem ›Anthropocenic Turn‹ der 2000er und 2010er Jahre gedacht wurde, kann man nicht umhin, die paradigmatische Wirkung dieses Turns auf die Geistesgeschichte zu konstatieren. Die materielle wie auch diskursive Endzeit des Anthropozäns bedeutet ein Ende für eine Vielzahl von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, für Umwelten und Habitate. Gleichzeitig – ja mitunter als deren Folge – bedeutet das auch das Ende wie auch den Neubeginn von bestimmten historischen Wissensordnungen und Dispositiven. Dies betrifft nicht nur die Ordnungen von Kultur und Natur, die gerade im Sinne der geschichtlichen Dynamik des Anthropozäns zu ihren jeweiligen Enden kommen: als Ende der Geschichte der nur-menschlichen Geschichtlichkeit wie auch als Ende der natürlichen, statischen Überzeitlichkeit. Dies betrifft auch die Spannung zwischen immer nur partikular zu fassenden Enden – der Organismen, der Lebensformen – sowie einer unabweisbaren erdsystemischen oder auch terrestrischen Universalität des Anthropozäns. Enden bezeichnen Veränderungen, die im Anthropozän insbesondere das Verhältnis zwischen Mensch und Nicht-Mensch sowie ihre Skalierung betreffen. Diese Enden als Veränderungen werden in bestimmter Weise wahrgenommen. Die (performativen) Künste im Anthropozän zeichnen sich – davon sollen die folgenden Seiten handeln – durch das gezielte Spiel mit Enden, ihrer Wahrnehmung sowie den Skalierungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch aus.

Im Folgenden möchte ich verschiedene Beispiele darstellen, in denen eine solche Insistenz der Enden wirksam wird. Ich möchte die These vertreten, dass eine Insistenz auf der Spannung einer stets situierten und doch kollektiven End- als Ausnahmesituation diese als performative Schwellen markiert, in denen die Beziehungen von Körpern, Größen, Wissensordnungen zur Disposition stehen und verhandelt werden können. Damit zeigt sich die Insistenz der Enden nicht nur als performative Spielart, mit Enden als Ab- beziehungsweise Anwesenheiten umzugehen, sondern verweist auch auf das Verstricktsein von Wahrnehmungsformen, Körpern und Ordnungen im Anthropozän. Dies soll in einem ersten Schritt über einen Exkurs zur installativen und filmischen Arbeit *Migration (Empire)* von Doug Aitken anschaulich gemacht werden, bevor ich im Folgenden Mette Ingvartsens zwischen 2009 und 2013 entstandene Performancereihe *The Artificial Nature Series* analysiere.

Bewegte Enden – Doug Aitken: *Migration (Empire)*

Stille

Eine leere Landstraße bei blendendem Licht. Wüste Landschaften passieren das Auge. Der Blick wandert nicht, er zieht schwebend an diesen vorbei; Straßenschilder wechseln im Rhythmus der Schnitte, die Straße erscheint als Bahn, die keinen Körper, sondern das bloße Auge trägt und in Bewegung versetzt. Jenseits dessen: Stille, Starrheit, als ob die zu sehende Umgebung in der Sonne Fotografie wäre, still gestellte Bewegung einer ohnehin regungslosen Umgebung und nicht das bewegte Bild einer sich stetig durch Wind und Wetter verändernden Landschaft. Starre Bohrtürme im heißen Sand begrenzen den Horizont, stillgelegte Fabrikgebäude, leerstehende Lagerhallen: Synekdochen für den Stillstand der Petrolindustrie selbst – und damit eines ganzen Zeitalters.¹⁹ Am Straßenrand ziehen Schilder vorbei, die auf Tankstellen, auf Fast-Food-, auf Motelketten verweisen. Sie laden nicht ein, zu rasten oder zu verweilen, sondern sind serielle Beschreibungen eines Zustandes, in dem die Landschaft selbst von der Erinnerung an Bewegungen zu zehren scheint. Ist das, was wir sehen, eine Projektion aus der Vergangenheit? Ist es ein Blick in eine (nahe) postapokalyptische Zukunft? Oder bedeutet die Fahrt auf der Landstraße eine gleichbleibende, ewige Wiederkehr wie das ewige Umringen eines Möbiusbandes?

19 Vgl. u.a. Timothy Mitchell: *Carbon democracy political power in the age of oil*. London: Verso 2011; Leonardo Maugeri: *The age of oil the mythology, history, and future of the world's most controversial resource*. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger 2006.

Abb. 26: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill



Abb. 27: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill



Die Eröffnungssequenz von Doug Aitkens *Migration (Empire)* verdichtet mit diesen Bildern das wiederkehrende Interesse des Künstlers an einer Befragung von

Zeit- und Bewegungsstrukturen der Moderne.²⁰ Kontrapunktisch dazu lässt sich die Motivauswahl begreifen, die – ganz im Gegensatz zu Aitkens' anderen Arbeiten wie *Sleepwalker*, *Song 1* oder *black mirror*²¹ – kein Bild einer urbanen, digitalisierten und postfordistischen Epoche zeichnet, sondern jene von ihrem Ende her zu denken scheint: ein Ende wohlgemerkt, das kein Ende des Planeten, sprich des physischen Raumes bedeutet, wohl aber ein Ende als Abwesenheit von (menschlichem) Leben figuriert, in dem Raum als leerer nicht nur bewegungslos, sondern bedeutungslos zu werden scheint. Die filmische Übereinkunft, das Bild eines Zustandes nach einem Weltende ohne menschliches Leben zur Ansicht zu bringen, ist in eschatologischer Tradition nicht nur Fundament eines Imaginären, sondern betrifft – wie oben beschrieben – eine spezifische Leistung von Kunst, also auch medial ansichtig gemachter Fiktionalität.

Gleichzeitig offenbart sich in der Darstellung vom Weltende auch ein wahrnehmungslogischer Schnitt: Denn insofern sich das Weltende als ein Anderes zu zeigen vermag, ist es immer, wie oben mit Danowski und Viveiros de Castro formuliert, ein Anderes in Relation zu derjenigen Instanz, für die die Welt zu Ende geht beziehungsweise zu Ende gegangen ist. In der Rede vom Weltende ist somit ein Subjekt implizit, das sich in diesen Perspektiven gleichzeitig wegdenkt wie als Spezifisches markiert. Bei Aitken gilt das in einem zumindest dreifachen Sinne: Zum einen gilt die Darstellung der Leere dem Subjekt der Wahrnehmung, für das die Bilder gemacht sind, sprich der*dem realen Zuschauer*in. Zum Zweiten der*dem impliziten Zuschauer*in, die*der nicht mit ersterem gleichzusetzen ist, sondern eine Instanz der Diegese bleibt. Dieses intradiegetische Subjekt wird insofern kenntlich, als es jenes ist, dessen Welt zu Ende ist, das jene Landschaft als defizitäre begreifen muss und in diesem Blick diese Landschaft – konträr zu der filmischen Bewegung – als statische feststellen muss. Schließlich ist, drittens, diese Spezifität auch als ›differentia specifica‹ im Sinne der biologischen Taxonomie zu begreifen. Denn das beobachtende Subjekt ist ein menschliches und somit ist die Wahrnehmungslogik dieser Einstellung ebenfalls eine, die als (zoo)politische beschrieben werden kann. Danowski und Viveiros de Castro nochmals:

»The problem of the end of the world is therefore always formulated as a split or divergence resulting from the disappearance of one of the poles of the duality between the World and its Inhabitant, that is, the being whose world it is – which, in our metaphysical tradition, normally tends to be the ›Human,‹ regardless of whether it goes by the name of Homo sapiens or Dasein.«²²

20 Vgl. Matthias Ulrich: »Einführung«, in: Matthias Ulrich & Max Hollein (Hg.): *Doug Aitken*. Wien: Verl. für Moderne Kunst 2015, S. 13–20, S. 13.

21 Vgl. zu den genannten Arbeiten Doug Aitken et al.: *Doug Aitken – Sleepwalkers*. New York, NY: Museum of Modern Art [u.a.] 2007.

22 Danowski & Viveiros de Castro 2017, S. 57 (Hervorh. im Original).

Der Gegensatz von Bewegung und Regungslosigkeit, der motivisch eine Verbindung von Leben und seine Absenz beziehungsweise Welt und ihrem Ende bedeutet, ruht auch bei Aitken auf dieser Voraussetzung des impliziten Blicks. In der dichotomischen Überlagerung wird dabei zwischen dem Fremden und dem Eigenen geschieden, wobei dasjenige als Fremdes erscheint, das bewegungslos bleibt, das Eigene die*den (ruhende*n) Zuschauer*in bezeichnet, die*der als implizite*r paradoxerweise in rastloser Bewegung ist. Erst aus einer derart abgeleiteten ›differentia specifica‹ im Verhältnis von Bewegung, Wahrnehmung und Anthropos fügen sich die folgenden Bilder als Invertierung, die gleichzeitig das zuvor Gesehene kommentieren und wiewohl nicht aufheben, so doch in der Schwebelage halten:

Der Blick folgt den Straßenschildern und den Werbeschildern verschiedener Motelketten und fällt schließlich auf die niedrigen Bungalow-Reihen. Die Kamera verweilt vor den grün gestrichenen Fenstern der weißen Holzgebäude: Wie Bilderrahmen suggerieren sie eine weitere Gegenüberstellung von Sehen und Gesehenem, Blicksubjekt und -objekt. Und doch werden sie im nächsten Moment zum Eingang, durch die die Kamera und die Betrachtenden gezogen werden. Erst hier, in einem aseptisch anmutenden Zimmer, kommt der Blick zur Ruhe. Das gleißende Sonnenlicht fällt nur noch gedimmt, weiße Wände verbinden sich mit den ebenfalls weißen Vorhängen, die die Hitze und die Erinnerungen an die Landstraßen aussperren, zu einer Membran: scheiden das Außen vom Innen, schaffen einen klar bestimmbareren, abgeschlossenen Raum, dessen vierte Wand von der Kamera selbst definiert wird. Doch nicht nur die Kameraführung und der Bildausschnitt kreieren das Gefühl einer spezifisch theatralen und verfremdeten Räumlichkeit, einer solchen also, die sowohl ein In-Szene-Setzen zu erkennen gibt wie – daraus folgend – eine klare Bezüglichkeit zu den Wahrnehmungs- beziehungsweise Zuschauerachsen bildet:²³ Die unberührten Betten, das Sperrholzmöbiliar, die Sessel und Lampen stehen bezugslos im Raum, als wären sie nicht in ihrer Funktion zu begreifen, sondern als Staffage, kontextlos, selbst dem Motelzimmer fremd geworden, einzig für die Zuschauenden gedacht. Lampen leuchten, Telefone klingeln. Nicht jedoch für eine ›dramatis personae‹, die den Hörer abheben könnte, sondern einzig für die*den (implizite*n) Zuschauer*in, der*dem die Dinge hier wie auf einem Tableau gegenübergestellt werden. Die Bezugslosigkeit des Möbiliars im Motelzimmer stellt diesen Ort als spezifischen Nicht-Ort aus, als identitätslosen Ort, dem eine anthropologische Bedeutsamkeit fehlt.²⁴

23 Vgl. Kramer & Dünne: »Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit«, in: Jörg Dünne et al. (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 15/16.

24 Marc Augé argumentiert, dass sich die Post- bzw. in seinen Worten »Supermoderne« gerade durch die massive Produktion von solchen Nicht-Orten auszeichnet, in denen der Mensch wartet, sich langweilt, verwaltet wird oder aber konsumiert und keine eigenständigen Relationen und somit keine Geschichtlichkeit aufbauen kann. Zu solchen Orten zählen nicht

Im Kontrast zur Leere der Außenaufnahmen stehen im Zentrum dieser Arrangements – denn es sind offensichtlich mehrere Motelzimmer, Episoden, die aneinandergeschnitten werden – nicht-menschliche Tiere, allen voran solche, die im nördlichen Amerika heimisch sind beziehungsweise einen ausgewiesenen Platz in der US-amerikanischen Nationalsymbolik einnehmen: der Bison, das Pferd, der Weißkopfadler, der Puma, der Biber, der Fuchs, der weiße Pfau, das Reh. Die Tiere stehen, sitzen, liegen in den Zimmern, werden von der Kamera erfasst und blicken zurück. Als erste Lebewesen, die in Migration zu sehen sind, liegt es nahe, jene als Protagonisten zu deuten, als Migrierende. Doch woher migrieren sie und wohin? Und ist das Motelzimmer Ziel ihrer Reise oder ein Zwischenstopp und stehen seine tierischen Bewohner – oder Besucher? – sinnbildlich für die Heerscharen an Wanderarbeitenden, an prekär Beschäftigten und Umherziehenden in den USA, deren Zuhause diese Motelzimmer geworden sind? Die Übertragung vom menschlichen auf das nicht-menschliche Wesen liegt nahe und so wird in dieser latent komischen, doch nur scheinbaren Anthropomorphisierung erst auf den zweiten Blick offenbar, dass Migration weder ein nur immanent politisches noch ein bloß biologisches Phänomen ist, sondern sich im Anthropozän als geteilte Geschichte zwischen Mensch und Nicht-Mensch vollzieht.²⁵

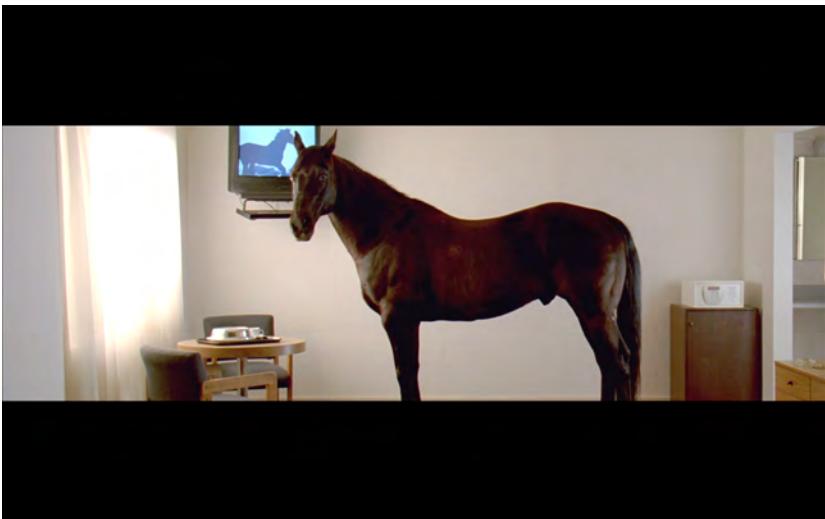
nur Motels und Wartehallen, sondern auch Flughäfen oder Einkaufszentren und Supermärkte. Vgl. Marc Augé: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso 2008, insbesondere S. 77/78.

- 25 So schreiben Frederike Middelhoff und Jessica Ullrich im Editorial zur dem Thema Migration gewidmeten Ausgabe von *Tierstudien*: »Die Erforschung tierlicher Migration obliegt traditionellerweise den Naturwissenschaften. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten haben auch die Sozial- und Kulturwissenschaften den Wanderungen der Tiere (neue) Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Entwicklung ist in vielerlei Hinsicht an die Diskussionen um das ›Anthropozän‹ geknüpft, wird tierliche Migration doch u.a. durch menschliche Besiedlung, den Ausbau von Verkehrswegen und anthropogenen Klimawandel zunehmend beeinflusst, behindert oder gar verunmöglicht.« Jessica Ullrich & Frederike Middelhoff: »Editorial«, in: *Tierstudien. Tiere und Migration*, 19 2021, S. 9–20, S. 9.

Abb. 28: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



Abb. 29: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



Treiben – Bedeutungslosigkeit – Langeweile: Heideggers Bewegungen

Auffällig ist, dass die Tiere, obgleich sie im Motel allesamt deplatziert wirken, weder einen Realismus noch einen Symbolismus zu vertreten scheinen, weder eine tropi-

sche Funktion haben noch einen Handlungszusammenhang – eine narrative und temporale Klammer – evozieren. Sie rasten von keiner Reise, sie bereiten keinen Aufbruch vor. Ebenso wenig scheinen sie auf eine Einsperrung ihres tierischen Lebens in den engen Dimensionen der Motelzimmer zu verweisen. Die Tiere sind einfach in den Zimmern, nicht als Sachen, aber doch eine Sachlichkeit vorzeichnend. Sie handeln, ohne aber eine Bedeutung zu vermitteln, wie Katya Tylevich schreibt.²⁶

Und doch scheint die Bedeutungslosigkeit der Nicht-Orte, ihre anthropologische Leere und Bezugslosigkeit für die Tiere hier in einer bestimmten Weise gefüllt zu sein. Denn obgleich die Tiere deplatziert wirken, sind sie nicht relations- oder handlungslos: Es springt ein Puma vom Motelbett auf den Fußboden, es trinkt das Reh aus dem Schwimmbecken, es sitzt die Eule auf dem Fernseher. Der Bison stößt den Fernsehsessel um, der Biber schwimmt in der Badewanne. Die Pfauen sitzen. Jener Anthropomorphismus, der sich noch in der beschreibenden Sprachlichkeit wiederfindet, kann das Tun der Tiere nicht in Gänze fassen. Das Gegenüber, die* der (implizite) Zuschauer*in, findet sich vor der vierten Wand und kann den Entzug der Bedeutung nicht substituieren. Selbst die Porträtaufnahmen, die die Blicke von Pferd, Eule und Pfau einfangen, spiegeln nicht und forcieren keine Aussage. Und obgleich eine Deutung der Bewegungen – selbst eine, die in der Negation verharren müsste, im Konstatieren von Bezugslosigkeit – nicht möglich ist, bleiben diese nicht leer, nicht bedeutungslos, sondern opak. Lakonisch und fast tautologisch resümiert Tylevich: »Da steht ein Pferd in einem Motelzimmer.«²⁷

In der Darstellung dieser scheinbar sinnentleerten Situation der nicht-menschlichen Tiere in einem für sie nicht natürlichen Habitat wird offensichtlich, wie die Verflochtenheit von Handlung und (Um-)Welt als prominenter, historischer Differenzmarker zwischen Mensch und nicht-menschlichem Tier gebraucht wird. Dies findet sich in der inzwischen klassischen Formulierung Heideggers der Weltarmut des Tieres, die, wie ich im Folgenden deutlich machen möchte, eng mit der Frage des tierischen Tuns und der tierischen Bewegung in Verbindung steht. So schreibt Heidegger: »Das Benehmen des Tieres ist nicht ein Tun und Handeln, wie das Verhalten des Menschen, sondern ein Treiben, womit wir andeuten, dass gleichsam alles Treiben des Tieres die Getriebenheit durch das Triebhafte charakterisiert.«²⁸

Der Bezug zum Trieb macht hier deutlich, dass tierisches Benehmen der Reflexion entbehrt. Unfähig, das eigene Benehmen zu reflektieren und somit als sinnvolles oder sinnloses, aber zumindest als etwas – also reflexiv – anzuerkennen, wird

26 Katya Tylevich: »Migration (Empire)«, in: Matthias Ulrich & Max Hollein (Hg.): *Doug Aitken*. Wien: Verl. für Moderne Kunst 2015, S. 133–160, S. 137.

27 Ibid.

28 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt, Endlichkeit, Einsamkeit [Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30]*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1992, S. 346ff.

das Benehmen des Tieres zur triebhaften Benommenheit.²⁹ Das Tier ist benommen, weil es getrieben ist. Aus dieser Qualität bildet sich wiederum der Bezug zu dem es umgebenden Raum: Das Tier ist, so Heidegger, weltarm, es hat ein »Weniger an Welt«. Es bleibt an ein bestimmtes Habitat gebunden, es kann nicht zwischen Dingen vermitteln, es ist unfähig, die Dinge, zu denen es in Bezug steht, als Dinge anzuerkennen.³⁰ Mit anderen Worten: Es kann nicht zu sich selbst und zu den es umgebenden Dingen in (reflexive) Distanz treten und jene als es umgebene beziehungsweise gegenüberstehende Welt, als Totalität wahrnehmen und in dieser vermittelnd tätig sein. Diese Unfähigkeit, die Welt als Welt anzuerkennen, verhindert, dass das Tier sich andere Welten im Sinne von Bezugssystemen schafft; daher ist es dem Menschen unterlegen, denn dieser verfügt über ein spezifisches Mehr an Welt(en), er ist, so Heidegger, »weltend«.³¹

Erkennbar ist, dass Heideggers Denken vom Tierischen durchweg als Subtraktion vom Menschlichen geführt wird: Dem Tier mangle es an Welt, da es ihm an der Möglichkeit ermangle, (zu sich) in Distanz zu treten. Ein Weniger an Distanz heißt ein Weniger an Raum, dieses wiederum ein Weniger an Bewegungsqualität: Denn obgleich die Varietät der tierischen Bewegungen auch Heidegger offenbar sein musste, führt die rigide Differenzierung dazu, die Bewegungen der Heidegger'schen Tiere auf ein Treiben und ein Benommen- beziehungsweise Eingenommensein, sprich eine Einschränkung von Bewegung zu reduzieren. Hinzu kommt, dass die Bewegung am Tier bei Heidegger eine passivische ist, denn das Treiben ist ein Getriebenwerden, das Eingenommensein kein Einnehmen und das Benehmen selbst wird zur Benommenheit korrigiert. Dies verwundert umso mehr, als Heideggers Betrachtung zur Getriebenheit von einer durchaus vielfältigen und aktivischen Bewegungsbeschreibung ihren Anfang nimmt:

»Wenn wir beobachten, dass der Stein in der Sonne warm wird, das Blatt im Winde wirbelt, der Regenwurm vor dem Maulwurf flieht, der Hund nach der Fliege schnappt, so können wir zwar sagen, dass es sich hier um Vorgänge, Abläufe von

29 Ibid., S. 347.

30 Ibid., S. 248ff. sowie S. 359.

31 Ibid., S. 261ff. Doch »Weltarmut« bleibt, wie oben mit Danowski und Viveiros de Castro gezeigt, immer die Weltarmut der anderen. Und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass »Welt« – so unter anderem bei Derrida – zu einem unbrauchbaren, da anthropozentrischen Differenzmarker erklärt wurde. So kritisiert Derrida jeglichen Versuch, über eine Tierheit *an sich* beziehungsweise das Tier *als solches* zu schreiben, und schreibt von einer Vielzahl von Formen von tierischem Leben, die nicht unter einem Signifikanten zusammenzufassen sind. Über den Begriff der Welt schreibt er in diesem Zusammenhang: »Far from appearing, simply, within what we continue to call the world, history, life, and so on, this unheard of relation to the animal or to animals is so new that it should oblige us to worry all those concepts, more than just problematize them.« Jacques Derrida: »The Animal That Therefore I Am (More to Follow)«, in: *Critical Inquiry*, 28 (2). 2002, S. 369–418, S. 393.

Vorkommnissen, um eine Folge von Stadien dieser Bewegungen handelt. Aber wir sehen leicht, dass uns bei einer solchen Auffassung der Vorkommnisse das Entscheidende bei den Tieren entgeht, das Spezifische der Bewegung des Regenwurms, dass er flieht, und das Spezifische der Bewegung des Maulwurfs, dass er verfolgt. Fliehen und Verfolgen werden wir durch keine noch so komplizierte theoretische Mechanik und Mathematik erklären können. Es zeigt sich uns hier eine ganz ureigene Art des Bewegens. Der fliehende Regenwurm kommt nicht einfach im Zusammenhang einer Abfolge von Bewegungen vor, die vom Maulwurf ausgehen, sondern er flieht vor diesem.«³²

Anstatt einer genauen Beschreibung der Bewegung der Tiere nachzugehen, wie sie noch im ersten Satz anklingt, werden hier a priori Flucht- beziehungsweise Jagdinstinkte als das Spezifische, das Entscheidende der Bewegung gesetzt. Diese Substitution reduziert gleichsam die Bewegungsweisen und Bewegungswirkungen der Tiere auf eine ebenfalls apriorisch bestimmte Instinkthaftigkeit, eben die Getriebenheit, die einzig als tierische Bewegungsqualität bei Heidegger Gültigkeit bewahrt. Heideggers Tiere beugen und strecken sich nicht. Sie springen nicht, sie drehen sich nicht. Sie halten, drücken, reißen nicht. Sie balancieren und sie hängen nicht. Sie schleichen nicht und sie rennen nicht. Im Grunde jagen, fliehen, fressen und trinken sie nicht. Bei Heidegger wird alles eins: Getriebenheit. Kurzum: Die Weltarmut von Heideggers Tieren rührt von ihrer konstitutiven Bewegungsarmut her.

Obgleich Heidegger die Differenz von Tier und Mensch strikt aufrechterhält, gibt es Momente in seinem Schreiben, in denen sich Tier und Mensch wenn nicht berühren, so doch annähern. Eine dieser konstitutiven Stimmungen in den Weisen der Welterfahrung ist die Langeweile: In der Stimmung der Langeweile seien wir unfähig, einen funktionellen Bezug zu den Dingen um uns herum herzustellen, gleichzeitig können wir uns nicht von den Dingen befreien, wir sind noch von ihnen gebannt. Heidegger: »[D]as Langweilende, Langweilige ist das Hinhaltende und doch Leerlassende.«³³ In diesem Bezug, in dem die Dinge weder als funktionale – zuhandene – gedeutet werden können, noch aber ein reflexives, distanzierendes Erkennen der Dinge als Dinge möglich ist, liegt, so kommentiert Giorgio Agamben Heideggers Konzeption, ebenjene punktuelle Gemeinsamkeit von Mensch und Tier. Agamben: »Das ›Dasein‹ ist, indem es sich langweilt, an etwas ausgeliefert, das sich ihm versagt, genau wie das Tier in seiner Benommenheit in etwas Nicht-Offenbartes hinausgesetzt ist.«³⁴ Langeweile ist der tierischen Benommenheit äquivalent. Jene ist zwischen Getriebenheit und Offenheit, spricht einem instinkthaften Erkennen angelegt, diese wiederum kann als Schwelle begriffen werden, als ein Zustand

32 Heidegger 1992, S. 345.

33 Ibid., S. 130.

34 Agamben 2003a, S. 74 (Hervorh. im Original).

zwischen Tätigkeit und Passivität, in der Tun keinen Sinn ergibt, aber dennoch ein Tun bleibt, und Dinge weder als der Ratio gegenüberstehende Objekte noch als Verlängerungen des Subjekts, als Werkzeuge, verstanden werden können.

Die Beschreibung des Tierischen nahm von der Bewegung ihren Ausgang. Und interessanterweise wohnt auch dem von Heidegger gewählten, die Langeweile beschreibenden Beispiel eine doppelte kinästhetische Qualität inne:

»Wir sitzen z.B. auf einem geschmacklosen Bahnhof einer verlorenen Kleinbahn. Der nächste Zug kommt erst in vier Stunden. Die Gegend ist reizlos. Wir haben zwar ein Buch im Rucksack – also lesen? Nein. Oder eine Frage, ein Problem durchdenken? Es geht nicht. Wir lesen die Fahrpläne oder studieren das Verzeichnis der verschiedenen Entfernungen dieser Station zu anderen Orten, die uns gar nicht weiter bekannt sind. Wir sehen auf die Uhr – gerade erst eine Viertelstunde vorbei. Also hinaus auf die Landstraße. Wir laufen hin und her, nur um etwas zu treiben. Aber es hilft nichts. Nun zählen wir die Bäume an der Landstraße, sehen wieder auf die Uhr – gerade fünf Minuten, seit wir sie befragten. Des Hin-Hergehens überdrüssig, setzen wir uns auf einen Stein, zeichnen allerlei Figuren in den Sand und ertappen uns dabei, dass wir schon wieder nach der Uhr gesehen haben – eine halbe Stunde – und so fort.«³⁵

Die Langeweile äußert sich hier als Abfolge von Bewegungen als Reaktion auf eine andere – eine verhinderte – Bewegung: Auf den Zug wartend manifestiert sich Langeweile in und als Bewegung. Die Bewegungen der Langeweile, sprich das Herumlaufen, das Auf-den-Fahrplan-Schauen, das Spaziergehen sind keine Tätigkeiten, die der Langeweile Abhilfe verschaffen oder das sich langweilende Subjekt von seiner Langeweile befreien könnten. Damit sind die Bewegungen nicht etwa als sekundäre Tätigkeiten zu verstehen, die auf die Langeweile folgen. Einerseits zeigen sich die Bewegungen der Langeweile als eine Vielzahl von verschiedensten Bewegungsqualitäten, die je spezifische Relationen mit den Dingen eingehen. Andererseits sind die Bewegungen auch genuiner Ausdruck der Langeweile, denn in ihnen und durch sie wird der Zustand der Langeweile als solcher explizit, insofern nämlich, als Gelangweiltsein in sich schon kinästhetische Qualität besitzt, ja eine bestimmte Weise von Bewegung darstellt, nämlich die der Hingehaltenheit.³⁶

Jene Hingehaltenheit wiederum ist weder ein Stillstand noch eine aktive Form einer zielgerichteten Bewegung. Es ist eine Form der Bewegung, die zwischen aktiv und passiv vermittelt, in der etwas oder jemand mich hält, die aber dennoch ein Kräfteverhältnis spürbar werden lässt. Es ist eben keine Untätigkeit, kein Nichtstun oder das Fehlen von Bewegung; Hingehaltenheit ist stattdessen geprägt von einer

35 Heidegger 1992, S. 140

36 »[D]as Langweilende, Langweilige ist das *Hinhaltende und doch Leerlassende*.« *ibid.* S. 130 (Hervorh. im Original).

Dichte an Kraft und Bezüglichkeit: Das Gehaltensein eröffnet Möglichkeiten von Rationalität, die sich weder als ein bestimmtes Aufrechterhalten noch als ein Abbrechen einer Bezüglichkeit beschreiben lassen.³⁷ Hingehaltenheit stattdessen ist ein Begriff, der ein Aushalten an Spannung bedeutet, ein Warten, das sich in je anderen Formen der Übergänge realisiert; eine Bewegung, die nicht in ihrer Realisation, in ihrer Zweckgebundenheit ein Ende findet, sondern die sich stattdessen in selbstgenügsamen De- und Retouren manifestiert. Hingehaltenheit ist die Beschreibung eines Bewegungszustandes gedacht von seiner Mitte her – als sich stetig realisierende Spannung, die keinen klaren Anfang und kein klares Ende in sich trägt, die nirgendwo beginnt und nirgendwo endet – oder auch: an jedem beliebigen Punkt ihren Beginn und ihr Ende haben könnte, in der Mitte zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Bewegung und Raum, zwischen Halten und Gehaltenwerden. Bewegung in einem Zustand des Bewegtwerdens, in dem Dinge, Objekte und Umgebung ein Feld von Linien aufspannen, in und zwischen denen sich Lebensformen – selbst oder gerade in der Langeweile – artikulieren. Wie aber ist tierische Bewegung, wenn sie mehr sein soll als bloße Getriebenheit?

Bewegungen – Bezüge – Rahmen

In sich wiederholenden Kreisen reibt der Bison seinen Kopf an der Matratze. Sein Nasenbein zieht an der Überdecke, sein Horn hebt diese an, der Stoff spannt sich, fällt hinab. Der Kopf und der Hals schreiben die Bewegung vor, drehen, die Rippen dehnen den Brustkorb, bevor das Gewicht rhythmisch von einem Huf auf den anderen verlagert wird, sich die Beine versetzt erheben und ihre unteren Gelenke pendelnd angezogen werden. Der Körper neigt sich zur einen Seite, dann wieder als Gegenbewegung zur anderen, als ob das Tempo zu langsam sei, um die schiere Masse des Körpers in ausgewogener Balance zu halten. Der Kiefer öffnet sich für einen kurzen Moment, die Zunge streckt sich in Richtung Sessel, der Kopf folgt, zieht einen Moment später zum Fenster.

37 In ähnlicher Weise schreibt Gerko Egert mit Joseph Vogl über die Bewegung des Zauderns im Tanz: »Berührung sind hier keine gegebenen, immer schon anwesenden Konstanten, sie sind eine Entscheidung und Überwindung. In ihnen lässt sich ein Zaudern beobachten, ein Unterbrechen und ein Verfehlen des anderen Körpers. Im Zaudern, so Joseph Vogl, bleibt die Tat – zumindest für einen Moment – potenziell, und es eröffnet sich ein Möglichkeitsraum, in dem die Entscheidung zu ihrem Vollzug (noch einmal) ausgesetzt ist. Das Zaudern unterbricht ›Handlungsketten und wirkt als Zäsur, es potenzialisiert die Aktion, führt in eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein, exponiert eine unauflösbare problematische Struktur und eröffnet eine Zwischen-Zeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert.« Gerko Egert: *Berührungen: Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2016a, S. 46f.

Ein Biber steht in einer Badewanne. Sein Auge verengt sich, Wasser fällt auf das Lid, den Nacken, perlt flächig ab und fließt zwischen Auge und Ohr herunter. In einer stetigen Bewegung, als ob eine unsichtbare Zugkraft herrscht, bewegt sich zuerst die rechte, dann die linke Pfote an den weißen Fliesen empor, bildet eine Stütze für den Körper, dessen Gewicht über die Krallen an die Wand abgegeben wird. Der kurze, stämmige Kopf nähert sich der Wand an und entfernt sich wieder, pulsiert, während er an Höhe gewinnt und sich der Winkel von Körper und Wand stetig verkleinert. Die Schnurrhaare stehen in Kontakt mit jener, berühren die weiße, glatte Oberfläche an zahllosen Stellen, tasten, scheinen eine Unregelmäßigkeit in der Glätte zu suchen.

Zwischen zwei weißen Nachttischlampen steht ein sauber gemachtes Doppelbett, dessen rote Überdecke mit dem kirschfarbenen Holz des Bettgestells korrespondiert und so die weißen Kissen und das Laken rahmt. Auf dem Bett ein Puma. Der Schatten seines Kopfes fällt auf das Fußende. Die Nackenmuskulatur zieht den Kopf empor, dieser richtet sich auf, fällt sogleich wieder herab, sodass der lange Oberkörper in einer wellenförmigen Bewegung auf dieselbe Höhe gehoben wird. Die Hinterpfoten kommen vor den Vorderpfoten zur Landung und geben ihre Bewegungsenergie sogleich an jene weiter, die in dem weichen Rot versinken. Der Kopf verschwindet hinter einem Kissen, der Schwanz fällt in einem weiten Bogen zum Bettende ab und verlängert den Körper längs der Sichtachsen. Die Pfote krümmt sich und drückt das Kissen von sich. Das Maul ist geöffnet, als wüsste es von dieser Bewegung, will sich um das Kissen schließen, verfehlt es aber, folgt noch einmal den Bewegungen des Kissens, das auf dem Bett abprallt, schnappt, wird von jenem verdeckt.

Abb. 30: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



Abb. 31: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



So wenig es möglich ist, den Bewegungen der verschiedenen bei Aitken präsentierte Tiere einen objektiven Sinn zuzuschreiben, so wenig können wir sie als bloße Getriebenheit verstehen, als Benommenheit im Kreis der eigenen Instinkte. Die Bewegungsarten der Tiere sind vielfältig, sind unzählig und bezeichnen ein

Repertoire, das sich entlang der Materialität des eigenen Körpers und der Materialität der sie umgebenden Körper entwickelt. In der Vielfalt der Körperformen liegt die Vielfalt ihrer Bewegungsarten, die nicht auf ein apriorisches Verständnis von Klasse, Ordnung oder Gattung schließen lassen, sondern sich als kreativer Mehrwert von Bewegung verstehen lassen. Seien sie auch instinkthaft, so sind sie nicht triebhaft beziehungsweise determiniert. Die Bewegungen der Tiere sind stattdessen dem Spiel nahe, wie Brian Massumi erinnert: »It must be acknowledged that instinctual movements are animated by a tendency to surpass given forms, that they are moved by an impetus toward creativity.«³⁸

Das Potenzial dieser Kreativität wird nicht nur in den multiplen Bewegungsarten offenbar, sondern auch in der Produktion von Körpern, die sich auflösen und in vielfältiger Weise neu arrangieren. Dies betrifft auch die Räumlichkeit, die hier weder als Newton'scher Container noch als Heidegger'sche Welt verstanden werden darf: Denn Bison, Puma und Biber sind nicht einfach in ihr, sondern die Grenzen und Strukturen der Räumlichkeit entstehen erst in der Begegnung mit und durch die Bewegungen der Tiere. Sessel, Bett, Wände, Wasser: Sind diese Dinge für uns als solche gegeben, so offenbart Aitkens Anordnung gerade die Fügungen zwischen Materie und (tierischen) Körpern, in denen durch Bewegungen produktive Resonanz in sich je neu entwickelnden Körpergefügen konstituiert wird. Relationale, partikulare Grenz-Ensembles von Dingen und Körpern entstehen in der Berührung dort, wo die scheinbar festen Grenzen – die Enden – der Körperlichkeit zuerst manifestiert, dann überschritten, schließlich aufgelöst werden.

Die von Aitken vorgenommene Verfremdung, die De- und Rekontextualisierung zeigt sich somit nicht etwa als surrealistische Sinnverweigerung, sondern eröffnet erst den Blick auf die Möglichkeit einer anderen Wahrnehmungsweise auf die Bezüge zwischen Bewegung, nicht-menschlichem Tier und Raum, die sich immer sowohl diskursiv und symbolisch wie materiell und körperlich vollzieht. Dabei destabilisiert die Multiplizierung der Bezüge zwischen Körpern und Raum hierbei nicht nur anthropozentrische Konzeptionen des nicht-menschlichen Tieres, die seine Existenz auf eine beidseitige Armut von Welt und Bewegung reduzieren. Sie eröffnet auch Potenziale von medialer Rekombination von Sinn gerade dort, wo motivisch auf eine Reduktion von Bedeutung – Langeweile, Leere, Ödnis – verwiesen wird.

38 Brian Massumi: *What Animals Teach Us About Politics*. Durham: Duke University Press 2014, S. 17.

Mette Ingvarstens *The Artificial Nature Series*

Katastrophen, Abwesenheit und Agentialität

»The sound cuts and leaves a silence behind. Out of the silence appears a landscape. It's not an entirely natural landscape, it's more like a landscape made out of millions of little pieces lying around glittering in the sun. They all have different shapes and sizes, textures and densities. But, what unites them is that they're broken into such small units that it's impossible to say what they were before they got splintered. I mean, they're exactly the opposite of a clear object that has a clear function and utility, like a glass that asks you to drink from it, or a chair that somehow invites you to sit down... or a book... that you know that you could read... It's much more like the kinds of objects that you have no idea what to do with, like an object that doesn't tell you where it comes from, or which culture it belongs to, or which social function it might have. It's more like the kind of object that you think whether or not you should throw it out for a really long time. It's also exactly the opposite of the roof that is lying in the horizon on the left... because this roof clearly signifies how it has been ripped off the house it used to belong to, and how it no longer has the functions that it used to have. It no longer protects or shelters the people who lived in the house, but rather it creates a hill or a little mountain that is somehow an abstract shape in this landscape. There is also a cloud, which moves very differently from how a usual cloud would move, it has a much thicker quality and it stays together as a shape. The shape is changing all the time, but somehow it doesn't dissolve into the air. The cloud is drifting and it's passing several houses that are all kind of broken and falling apart. But then it stops and lingers over a very strange sight. It's a tall building. And on top of this building there is a boat. It looks a little bit like the boat has come down from the sky and has been parked on top of this building. It looks very strange because the building and the boat are both completely intact. The boat looks like it could fall down on either side of the structure at any minute. It's kind of balancing in some extreme state of equilibrium. It looks like a tourist boat or the boat of some rich person. And somehow it is exactly the opposite of what you see in the rest of the landscape, because on the ground all the little pieces are gray and muddy and black, kind of oily... sticky... covering most of the surface. Once in a while there is an object in a clear color. For instance, the red bucket here in the foreground of the image or the green inflatable thing that is moving in the breeze blowing in from the sea on the right.«

Diese detaillierte und eindringliche Narration eines überfluteten Küstenortes spricht Mette Ingvarstens im dritten Teil von *The Artificial Nature Series, Speculations* (2012) im immer dunkler werdenden Bühnenraum. Schließlich nur noch den

Hörsinn der Zuschauer*innen erreichbar, changiert ihre Beschreibung zwischen einem dokumentarischen Nachvollzug ex post, in der bekannte, medial kolportierte Bilder beispielsweise vom Tsunami 2004 in Südostasien bis zu Hurrikan Katrina in New Orleans aufzutauchen scheinen, und einer Projektion einer katastrophischen Zukunft: Denn obgleich die Beschreibungen auf jene vergangenen Ereignisse deuten, lassen sich die historischen Umstände anhand der Erzählung nicht konkretisieren. Ingvarstsen nennt weder Ort noch Zeit, die es erlauben würden, diese Erzählung genau zu lokalisieren und damit als einen spezifisch dokumentarischen Nachvollzug zu bestimmen.³⁹ Der Ort der Katastrophe scheint ein vergangenes Irgendwo – und wird damit gleichzeitig zu einem zukünftigen Überall.

Abb. 32: *Ingvarstsen: Speculations* © Studium Generale Rietveld Academie



In diesen Bildern bringt Ingvarstsen zwei Szenarien zusammen: Es handelt sich nicht nur um das Begreifen einer fiktionalen oder auch dokumentarischen Wiederholung eines vergangenen Ereignisses, sondern verweist auch auf eine zwar nicht benannte, aber doch implizite Zukunft. Das Wissen um das anthropozäne Katastrophennarrativ, sprich das Bewusstsein um die Wahrscheinlichkeit einer nicht lokalen, sondern erdsystemischen Katastrophenerwartung muss als implizites Wis-

39 Als Vorlage dient Ingvarstsen die Beschreibung der zerstörten Landschaften Sri Lankas nach dem Tsunami von 2004 bei: Naomi Klein: *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan 2007.

sen verstanden werden, das der Aufführungssituation, sprich sowohl dem Akt der Produktion wie auch dem der Rezeption zugrunde liegt. Ingvarstsen führt die Einbildungskraft der Zuschauer*innen vom konkreten, leeren Bühnenraum in die Erzählung einer anthropozänen Zukunft und wieder zurück. Sie verknüpft nicht nur Vergangenheit und Zukunft, sondern auch die Ebenen von Realem und Imaginärem: Beides erscheint im Modus des Fingierens, des Herstellens von Welt innerhalb der Diegese ununterscheidbar. Wie der Vorstellungshorizont des Anthropozäns radikal mit den Kategorien der epistemologischen Geschichtsschreibung bricht, so zeigt auch Ingvarstsen hier an, dass das Fiktive Wahrscheinlichkeit erhält, da das, was in der Vergangenheit nur imaginierbar war, inzwischen als katastrophale Zukunft wahrscheinlich wird.

Während Ingvarstsen so ein Szenario des Endes präsentiert, das sowohl dokumentarische Vergangenheit wie auch antizipierte Zukunft benennt, und damit den Kern der oben genannten anthropozänen Spannung zwischen situierten, bereits realisierten und noch zu kommenden, universellen Enden beschreibt, macht sich die wahrnehmungslogische und ästhetische Darstellungsweise der Enden hier in einer bestimmten Weise bemerkbar. Denn offensichtlich ist, dass sich Enden szenisch manifestieren, indem das zu Ende Gegangene präsent gemacht und so in der Schwebe gehalten wird. Enden sind somit nicht nur Zeitformen, sondern auch Formen der Wirkung von Präsenz und Absenz. Wenn, wie Sigmund schreibt, also »Abwesenheit nie ein Nichts, eine Leere, bezeichnet«,⁴⁰ sondern ex negativo – eben im Modus der Spur – auf eine abwesende Präsenz verweist, so bedeutet das für das Wahrnehmbarmachen des Endes, dass es hier nicht nur darum geht, auf vergangene, abgeschlossene Ereignisse zu verweisen, sondern darauf, dass diese Enden weiterhin auch in der Gegenwart Wirkungen entfalten.

Das Ende des Menschen im Anthropozän, so könnte gemäß dem Katastrophennarrativ des Anthropozäns argumentiert werden, stellt den Beginn seiner Abwesenheit dar. Doch während eine Beschreibung des Endes durch die Perspektive der Abwesenheit gerade im Sinne der Historizität – auch beziehungsweise gerade im Anthropozän – bedeutend ist, zeigt sich bei Ingvarstsen, dass die Endzeiten nicht nur durch eine präsentisch gewordene Abwesenheit geprägt sind, sondern dass gerade hier bestimmte Kräfte wirksam werden, die neben, jenseits oder vielleicht sogar trotz der Abwesenheit (des Menschen) erfahrbar werden. So zeugt *Speculations* nicht nur von einer (post)katastrophalen Welt, einer Welt der Zerstörung, einer Welt am Ende, einer Welt nach einer klar erkennbaren Ordnung. Ingvarstsens ekphrastische Worte lassen nicht nur eine Landschaft nach der Katastrophe imaginieren – Reste einer zerstörten Infrastruktur, von Häusern, Fischerbooten, Restaurants. Denn diese Ansammlung einer Vielzahl von Teilen, Resten, Fragmenten, die aus ihrem Funktionszusammenhang gerissen sind und dabei ihre Zuhandenheit verloren haben –

40 Sigmund 2006, S. 58.

»exactly the opposite of a clear object that has a clear function and a clear utility. Like a glass that asks you to drink or a chair that somehow invites you to sit down« – erreichen hier eine neue Qualität. Nochmals Ingvarstsen: »It's not an entirely natural landscape, it's more like a landscape made out of millions of little pieces lying around glittering in the sun. They all have different shapes and sizes, textures and densities.« Dinge glänzen im Sonnenlicht, werden in ihrer Visualität und ihrer Taktilität begriffen und beschrieben. Was Ingvarstsen hier eröffnet, ist eine Weise der Wahrnehmung im post-katastrophalen Zustand, in dem die durch den Sturm zersetzten Dinge plötzlich neue Bedeutung gewinnen: Anstatt einfach als kaputt beschrieben zu werden, ist das, was Ingvarstsen durch ihre Erzählung imaginieren lässt, als Dinge anders zusammengesetzt.

Die Sachen haben sich ihrer kulturellen Bedeutung entledigt, sind jedoch gleichzeitig nicht in einem natürlichen Zustand. Die zerstreuten Dinge entziehen sich einer Kategorisierung, ja unterminieren diese: Die zerstreuten Dinge sind nicht einfach unwirksam – ja, sie bezeugen eine Kraft und eine Wirksamkeit, die jenseits ihrer Bezogenheit auf den Menschen existiert. Sie sind nicht einfach kaputt, sondern »the kind of object that you think whether or not you should throw it out for a really long time.« Ihre (dysfunktionale) Anwesenheit macht sich bemerkbar, sie insistieren, obgleich ihnen nicht nur jeglicher Gebrauchswert, sondern auch eine determinierende Kraft fehlt: Es ist nicht mehr möglich, ihre Genese genau zu bestimmen. Als Reste entstammen sie zwar der Kultur, wurden geschaffen, doch tragen jetzt selbst eine Kraft in sich, die ihre Zuhandenheit überschreitet: Sie sind nicht mehr nur Dinge, die gerade durch ihre Dysfunktionalität und den Verweis auf die Abwesenheit der Möglichkeit ihres Gebrauchs ebenjene Funktionalität umso stärker anzeigen. Sie sind auch nicht einfach nur Müll, etwas, das nur auf seine Entsorgung wartet beziehungsweise als Ödnis einen Nullpunkt der Tätigkeit anzeigt. Sie tun etwas und weisen damit auf die dieser Materie selbst innewohnende Möglichkeit der Tätigkeit hin, eine Potenzialität und Vitalität⁴¹ der Materie selbst, die jenseits ihres natürlichen Zustandes wie auch ihrer kulturellen Verarbeitung liegt.

Diese Beziehung lässt sich durch die gesamte *Artificial Nature Series* verfolgen. So auch bei *Evaporated Landscapes*, dem ersten Teil der Serie: Ich setze mich auf eine Bank im nur schwach erhellten Raum.⁴² Ich schaue auf die mir gegenüberliegen-

41 Mit dem Begriff der Vitalität der Materie bezeichnet Jane Bennet »the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and design of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own.« Jane Bennett: *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010, S. viii.

42 Da von der Aufführung keine Videoaufzeichnung vorliegt, stützt sich die folgende Beschreibung auf meine Mitschriften der Aufführung von *Evaporated Landscapes* im HAU am 22.02.2017. Ebenfalls zu Rate gezogen wurde die Aufführungsbeschreibung von Mette Ing-

de Sitzreihe und die dunklen Silhouetten der anderen sitzenden Zuschauer*innen. Dazwischen: die Bühne und der sich vor meinen Füßen ausbreitende Nebel. Andere Menschen betreten den Raum, ihre Augen haben sich noch nicht an die Dunkelheit gewöhnt, sie halten in ihrer Bewegung inne und suchen nach Orientierung. Sie überqueren die Bühnenfläche, ihre Bewegungen wirbeln den Nebel auf; noch im Moment, da sie ihre Sitzplätze erreichen, haltt der Nebel – einer trägen Flüssigkeit gleich – ihren Schritten nach. Die Schritte induzieren Bewegungen, die kein direktes Abbild produzieren; sie sind stattdessen Impulse, die eine sehr eigene Spur haben: Meteorologischen Mustern gleich bilden sich Figuren – konzentrische Verwirrungen, die in kleineren Kreisen die Schrittbewegungen übersetzen. Zerreißt die Nebeldecke durch die sie durchschreitenden Schritte, füllt der Nebel den Raum wieder und schließt so die Öffnung. Durchschreiten wiederum mehrere Zuschauer*innen in verschiedenen Richtungen den Raum, bilden sich je regionale Zentren, Stellen dichterem Nebel, dort, wo die Bewegungen dieser Wirbel sich treffen – sich in Fronten aus dem Nebel zu erheben scheinen und schließlich miteinander, verbunden wie durch einen Reißverschluss, verschmelzen. Durch die atmosphärischen Veränderungen im Raum, durch leichte Luftzüge zwischen Bühnenraum und Zuschauerdurchgang, durch die Hitze der bodennahen Scheinwerfer, durch das Husten, Scharren, auch das Atmen der Zuschauenden selbst steht der Nebel in dauernder Bewegung. Eine lebendige Fläche, ein Organismus, der jede Veränderung im Bühnenraum wie ein feinstes Sensorium zu registrieren und durch eigene Bewegungen zu verstärken scheint. Sehen wir im Nebel Spuren? Abdrücke? Eindrücke? Ist es ein Echo der Bewegungen, das sich hier im Nebel fängt? Oder sind es eigenständige Bewegungen, die der Nebel vollführt? Nicht Einschreibungen in einen diffusen, passiven Stoff, sondern Reaktionen aus diesem Stoff heraus auf einen äußeren Impuls?

vartsen selbst, siehe Mette Ingvarsen: *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions*. Lund University 2016, S. 12–21.

Abb. 33: Ingvarstsen: *Evaporated Landscapes* © Kelley



Bodennah spucken zwei Nebelmaschinen weiteres Glycerin in den Bühnenraum; die Nebeldecke erhebt sich. Es scheint, als schließe ihre Oberfläche den unter ihr liegenden Raum ab, als fülle sich der Nebel wie ein großer, weicher, den Raum einnehmender Körper, als würde er langsam und tief Atem holen und mit jedem Moment an Gestalt, ja an Kraft gewinnen. Als dehne sich seine Form mit der Zeit, die verstreicht. Als würde sich das Volumen des Gases nicht dadurch verändern, dass etwas von außen hinzugefügt wird, sondern weil der Körper aus seinem eigenen Zentrum wächst, aus dem Inneren gleichmäßig an Volumen gewinnt. Durch den Nebelkörper hindurch haben sich Formationen gehoben; glitzernde Figurationen aus kleinperligen Teilchen: Schäume, die in ihrer Materialität dem Nebel verwandt sind, Gemische aus Flüssigkeit und Gas. Der Schaum hebt sich und das Nebelmeer wird zum Relief – es wächst eine Topografie aus Höhenkämmen, tiefen Tälern, weiten Senken und flachen Plateaus. Innerhalb weniger Minuten verändert sich die Wahrnehmung des Bühnenraums, die Fläche zwischen den Zuschauerrängen ist zu einer Landschaft geworden. Wie aus den Tiefen der Zeit sich über Hundertmillionen Gestein und Mineral zu Gebirgen verdichtet hat, wo es unter dem Druck der tektonischen Platten Millimeter für Millimeter emporgehoben wurde, so vollzieht sich dieser Prozess hier in Minuten, ja Sekunden: Der Schaum wächst, fällt ab, bricht in sich zusammen, zerfließt, sammelt sich in neuen Formationen, verschwindet unter der Nebeldecke, tritt an anderer Stelle wieder hervor. Es brodelte. Die Bühnenfläche erinnert vage an etwas Lebendiges. Landmassen, tektonische

Platten, ganze Kontinente, deren Anatomie sich verändert, die auseinanderdriften, aufeinanderprallen, sich durcheinander schieben und aufbrechen. Zerfließende Landschaften, aufwallende Nebelschwaden, sich auftürmende Berge. Als würde eine Welt aus dem Nebel steigen. Licht, das sich an den Gipfeln fängt, diese bestrahlt und nur als Reflexion den Raum erleuchtet. Riesige Eisflächen, die sich über Jahrtausende in den Eiszeiten des Pleistozäns auftürmen, sich tief in die unter ihnen begrabenen Landschaften schneiden, Felsen transportieren, Kontinente verbinden, organisches Material zu gepresstem Kohlenstoff verdichten; Felsformationen, die aus dem Nebel wachsen und sich an Faltungslinien zu langen Gebirgsketten erheben; Materie, die sich verdichtet. Schäume, die wirken, als wären sie karstige Felsennadeln, scharfe junge Granitkämme, jahrtausendealte Kalksteinformationen, flache, weil noch ältere, weich einladende Hügellandschaften. Gletscher, die binnen Jahrzehnten verkümmern und verschwinden, Packeisflächen, die vom Festland wegdriften, in immer kleinere Teile zerbrechen, schließlich ganz vom Meer geschluckt werden. Meere schließlich, deren Wasser zwischen Kontinenten seinen Weg sucht, Dichten und Temperaturdifferenzen ausgleichend, Strömungen bildet und von Ebbe und Flut im Rhythmus eines kaum merklichen Atmens gehalten wird. Meere, deren Wasser sich hebt und über die Ufer tritt, sodass Meer und Festland eins werden.

Der Nebel steigt und erreicht Brusthöhe – aus dem Gegenüber blicken mich die zu Büsten gewordenen Zuschauer*innen an, als wären sie antike Köpfe historischer Sammlungen, plötzlich lebendig, Denkmal einer Zeit, in der der Mensch noch über den Dingen stand. Die Bilder der unter dem Nebel begrabenen Landschaften hängen nach, als wäre nicht der Nebel gestiegen, sondern die Zuschauer*innen geschrumpft und jetzt zum Teil der Welt geworden, auf die soeben noch geblickt wurde. Als würden auch wir uns gleich auflösen, wie die Schaumberge und die Gletscherflächen, die sich über Jahrhunderttausende gebildet haben, um plötzlich wie im Zeitraffer zusammenzufallen, zu schmelzen, überflutet zu werden. Den Kopf knapp über Wasser blicke ich an mir herunter – mein Körper selbst nur noch eine Erinnerung, wie ein Phantom, dessen Masse ich trotz seiner Abwesenheit noch fühle. Ich genieße das Gefühl der um mich greifenden Materie; nicht der Immersion in, sondern der Umschließung durch etwas, das besänftigt wie eine körperliche Umarmung und doch gleichzeitig beunruhigt.

Ich bin noch im Bühnenraum anwesend und doch im Verschwinden. Ich blicke um mich und doch geht alle Bewegung, Handlung und Bedeutung von den flüchtigen Materialien, den durch die Luftströme geformten Nebel- und Schaumschwaden aus: einer Form der ästhetischen Aktivität, die vom Paradigma der Abwesenheit nicht in Gänze eingeholt wird. Die Bewegungen des Materials, die durch Maschinen, Licht, Wind und bisweilen auch durch die Bewegung der Zuschauer*innen initiierte Veränderung weist auf eine auch ästhetisch zu beschreibende Kraft hin, die nicht nur in Rückgriff auf eine Ästhetik der Abwesenheit zu konzipieren ist, die den

Platz des Menschlichen implizit weiterhin, eben *ex negativo* beleuchtet. Nicht nur frage ich, was vom Menschen – beziehungsweise in der Aufführungssituation von mir – bleibt, sondern was auch vor, jenseits von, neben und auch nach mir passiert.

Gerade im Anthropozän, so wird bei der Betrachtung von *Evaporated Landscapes* deutlich, muss eine Theorie der performativ wirksamen Abwesenheit im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit nicht-menschlichen Akteur*innen und Materialien ergänzt werden. Denn neben der Abwesenheit des Menschen (beziehungsweise der menschlichen Performer*innen) als Kategorie einer anthropozänen Geschichtlichkeit zeigt sich bei den Performances von *The Artificial Nature Series*, wie die Bühne durch einen Entzug menschlicher Wirkmacht für nicht-menschliches Wirken und für die Bewegungen nicht-menschlicher Materialität geöffnet wird. Mit jedem der von Ingvarsen gewählten Materialien geht nicht nur eine Auseinandersetzung mit einer je spezifischen Materialität dieser Dinge einher, ihrer Dichte, ihrem Volumen, ihrer Reaktion auf Luftströme oder der Weise, wie sich das Licht bricht. Es stellen sich auch Fragen, die spezifisch den Tanz beziehungsweise die performativen Künste betreffen wie auch eine nicht-menschliche Agentialität auf der Bühne: Während *Speculations* das Medium der sprachlichen Narration befragt, entthront *Evaporated Landscapes* in seiner Auseinandersetzung mit dem ökologisch gewendeten Motiv der Flüchtigkeit vielleicht am radikalsten den Menschen von seinem Ort auf der Bühne: Hier tritt der Topos der Abwesenheit – insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Flüchtigkeit des genutzten Materials – am deutlichsten hervor. Den Titel *Evaporated Landscapes* nur als Stückbeschreibung zu lesen und als selbstreflexive Kommentierung auf die auf der Bühne stattfindende Verdampfung zu beziehen, greift zu kurz. Denn die verdampften Landschaften sind – gerade im Hinblick auf die Tatsache, dass das Publikum hier im Bühnennebel Landschaften entstehen, sich verändern und wieder vergehen sieht – natürlich auch ein direkter Hinweis auf die Verknüpfung des Flüchtigkeitstopos des Tanzes mit der im Anthropozän einsetzenden Flüchtigkeit von natürlichen Landschaften oder den polaren Eismassen.

Präsenz und Entzug

Ob bei *Speculations* sprachlich vermittelt oder bei *Evaporated Landscapes* durch die durch technische Apparaturen bewerkstelligten Bewegungen des Materials: Das Ende, eine bestimmte bewusst und wahrnehmbar gemachte Situation der Abwesenheit, lenkt den Blick nicht nur retrospektiv auf das Vergangene, sondern eröffnet auch das Feld für Handlungen und Wirkungen anderer Kräfte. Dabei stehen beide Aspekte – die Absenz des Menschlichen sowie die Präsenz des Nicht-Menschlichen – bei Ingvarsen in einem engen Zusammenhang, ja können nicht voneinander gelöst werden. Und so zielen die Arbeiten von *The Artificial Nature Series* nicht auf eine

unmittelbare Darstellung der Wirkmacht des Nicht-Menschlichen. Denn nicht nur ist natürlich jede dieser Formen der Darstellung des Nicht-Menschlichen – ob als Konfrontation mit der Materialität der genutzten Materialien oder auch in der imaginativen Übertragung auf dem Theater externe, natürliche Phänomene wie Wasserfälle, Lavaströme, zerfließende Eisflächen usw. – Form einer immer nur künstlichen Natur, die nicht nur immer schon (ästhetisch) gerahmt und erfahren wird und die – auch jenseits des theatralen Raumes – an eine unberührte Natur nur noch als Phantasma heranreicht. Vor allem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade die hier produzierten Bilder an die sie produzierenden technologischen Apparate gebunden bleiben; seien es die konkreten Apparate und Technologien der Bühnen, derer sich Ingvarstsen bedient, oder auch – wie im Falle von *Speculations* – das präzise gesetzte Narrativ, also die sprachliche Technik der Ekphrasis, die erst die Möglichkeit der imaginativen Erfahrung des Katastrophenszenarios wie auch der Eigenständigkeit des Nicht-Menschlichen ermöglicht.

Kathrin Dreckmann, Maren Butte und Elfi Vomberg argumentieren überzeugend, dass Technik und Technologien weder in Alterität zum Menschlichen beziehungsweise den Performer*innen noch zur Natur, sondern als Gefüge zu verstehen seien, denn: »Im Theater treten Körpertechniken und Apparate in Verbindung und figurieren sich gegenseitig, sie sind affektiv wirksam und in Bedeutungsprozesse eingebunden.«⁴³ Maschinen, Systeme, Körpertechniken bilden so das, was Dreckmann et al. in Anlehnung an Erich Hörl mit einem ökologischen Technikbegriff fassen⁴⁴; eine Untersuchung dieser technischen Gefüge wiederum

»ermöglich[e] die Frage danach, ob und auf welche Weise es [das Theater, J.-T. K.] auch durch nicht-menschliche Akteur*innen wie Maschinen, Apparate, Dinge, Medien, Systeme und Infrastrukturen mitbestimmt wird und wie auch eine überpersonale oder intersubjektive Weitergabe von Praktiken und technisches Wissen in Produktionsprozesse einwirken.«⁴⁵

Gerade die Anerkennung der vielseitigen Verschränkungen von Technik(en) und Mensch erfordert es, anders auf diese Technik zu blicken und ihre Wirkung in den ökologischen Gefügen anzuerkennen. Für eine künstlerische Praxis verweist das auf ein – bisweilen auch sehr konkretes – Hervorstellen und -holen der (Bühnen-)Technik aus den Hinterbühnen und Hängeböden und ihr Ausstellen und Kenntlichmachen als Teil der Bühnenhandlung selbst. So auch bei Ingvarstsen:

43 Kathrin Dreckmann et al.: »Einleitung. Technologien des Performativen«, in: Kathrin Dreckmann et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 11–24, S. 13.

44 Ibid., S. 12. Vgl. hierzu auch Erich Hörl: *Die technologische Bedingung. Beitrag zu Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011.

45 Dreckmann et al. 2020, S. 12.

Laubgebläse, Nebelmaschine, Scheinwerfer sind nicht nur Elemente der Performance, sondern werden auch zu ihren eigentlichen Akteur*innen. Die von ihnen produzierten Nebel, Winde, das Licht und der Klang bilden – als sowohl materielle wie auch semiotische Medien – eine Funktionsstelle im Gefüge zwischen den technischen Apparaten sowie der Imagination der Zuschauenden, die hier ansetzen kann. Ist die Bühne bei *Evaporated Landscapes* nur durch nicht-materielle Anordnungen und Apparate besetzt, so wird bei *The Artificial Nature Project* wiederum ein weiteres Verhältnis zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Agentien erkennbar. Denn hier wiederum sind die Performer*innen – obgleich komplett durch graue Arbeitsoveralls verhüllt – auf der Bühne selbst tätig und setzen so die Anordnung der nicht-menschlichen Bewegung erst sichtbar als Bühnenhandlung selbst in Gang:

Der Bühnenraum ist dunkel, einzig der Rand ist durch weiße Leuchtröhren abgesteckt. Der Bühnenboden ist eine glitzernde, reflektierende Fläche, die aus Myriaden zusammengesetzter Einzelstücke besteht, aus kleinen Plastikschnipseln, glitzerndem Konfetti. Mein Blick wandert über das Lichtspiel und die kleinen Leuchtpunkte, die immer wieder die Aufmerksamkeit fesseln. Ich bemerke eine zentral in der Bühnenmitte kauernde Gestalt, ganz grau gekleidet, sodass sie in den reflektierenden Schnipseln gleich wieder zu verschwinden droht. Vorsichtig hebt die Figur mit beiden Händen einen Haufen auf, einzelne Schnipsel fallen zu Boden, trägt diese zum hinteren Bühnenrand und lässt sie auf den Bühnenboden fließen. Zwischen weiteren Konfettihaufen werden in der hinteren Bühnenecke andere Gestalten sichtbar: Grau und schwarz, mit Atemmasken, Schutzbrillen und Handschuhen bekleidet, zeigt erst ihre Bewegung ihre Anwesenheit an. Sie greifen nach dem um sie herum verstreuten, silbern schimmernden Konfetti, schieben, heben es an und lassen es durch ihre Finger fließen. In der Ecke kauern und drehen sie sich zueinander, in kleinen Gruppen schieben sie ihre Hände und Arme unter die diffuse Masse, die zu einer brodelnden Suppe, einer vulkanischen, einer fast lebendigen Entität zu werden scheint. Hände voll Plastikschnipsel werden über die Bühne geworfen, die einzelnen Teile reflektieren das wenige Licht, während die Masse im Flug – gleich Meteoriten beim Durchschlag durch die Erdatmosphäre – an Bewegungsenergie und an Zusammenhalt verliert, sich so auflöst und schließlich am Boden zerstreut. Die Performer*innen greifen immer größere Mengen an Konfetti, werfen dieses in die Höhe und lassen so Eruptionen eines industriellen und petrochemischen Materials entstehen, das dessen ungeachtet an Fontänen und Geysire erinnert, an Wasserstrudel und Wirbelstürme. Nun ist nur ein Gewirr aus Lichtern, Flüssen und Formen zu erkennen, das sich nun wie selbstständig langsam zur Bühnenmitte zu bewegen scheint. Unmerklich sind die menschlichen Performer*innen hinter den Konfetti-Stürmen zusammengerückt und so schließlich in den durch sie selbst bereitgestellten explosiven Bewegungen des Nicht-Menschlichen verschwunden. Die Geysire nehmen nochmals an Höhe zu, schießen wie unterirdische Strö-

me aus der Tiefe der Erde in den Himmel hinauf, streuen und bedecken den Raum mit einer feinen Atmosphäre. Mein Blick geht vom dichten Zentrum am Bühnenboden über die aufstrebende Bewegungsmasse hin zu den sich an der Bühnendecke nunmehr langsamer zerstäubenden Formen und herabfallenden Schnipseln. Meine ganze Aufmerksamkeit gilt dem Formen- und Bewegungsspiel der wirbelnden, der hinauffliegenden und herabfallenden Konfettischnipsel, das sich einem Feuerwerk gleich im Raum abspielt. Fast unmerklich wird dem starken Frontlicht nun etwas Deckenlicht zugemischt, die Konturen verschieben sich, die Reflexionen nehmen ab und der Bühnenraum scheint sich etwas zu verdunkeln. Und gleichzeitig werden in den Materialstürmen wieder die Körper der Performer*innen erkennbar: Sie heben nun immer langsamer das Material hoch und lassen es durch die Finger fließen. Ihre Körper erscheinen als bloße maschinelle Verfahren, um die Materialfluten in Gang zu halten.

Abb. 34: Ingvarsten: *The Artificial Nature Project* © Meijer



So sehr die Fokussierung auf das Nicht-Menschliche eine Reduktion der Anteile der menschlichen Agentialität auf der Bühne impliziert: Nicht eine radikale An- oder Abwesenheit zeichnet die Arbeiten aus, sondern eine unaufhebbare Spannung zwischen Ab- und Anwesenheit (nicht-)menschlicher Wirkmacht. Dies repräsentiert auch eine konkrete Herausforderung für die ästhetische Produktion. So schreibt Mette Ingvarsten über *The Artificial Nature Project*:

»To place the body within a network of relations between human and nonhuman actors, and to confront the problems it poses to theater and to us as human performers, no longer in the center of attention, is both fascinating, absorbing and highly problematic. Throughout the work on *The Artificial Nature Project*, it was a difficult challenge to make sense of being in this peripheral position and to understand human agency as a relation to be composed with nonhumans. To think of these works as a way to practice a decentralized or inverted relationship to the material world, or as a way to try to disrupt theatrical anthropocentrism, was a mindset that helped to resolve the difficulties encountered while making these works.«⁴⁶

Wie die menschlichen Performer*innen auf der Bühne selbst Raum einnehmen, bestimmt in bedeutender Weise, wie das Zusammenspiel von menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität vor sich geht. Die Reduktion der menschlichen Anteile ist keine Streichung menschlicher Handlung, sondern ihr gezielter Einsatz: Die Art, wie die menschlichen Performer*innen agieren, wird zur Technik, dem Nicht-Menschlichen zur Präsenz zu verhelfen. Damit wird hier auch deutlich, dass jenes ästhetische Hervortreten des nicht-menschlichen Materials und auch der technischen Geräte nicht nur durch ein offensichtliches Ausstellen oder Benutzen erzielt wird. So steht gerade im Gegensatz zu dem bei Ingvarstsen genutzten Material des Konfettis, das zumeist mit einer gewissen Spektakularität assoziiert wird, das Auftreten und das Tun der menschlichen Performer*innen, die bei *The Artificial Nature Project* nur Randgestalten bleiben, doch gerade deswegen einen entscheidenden Einfluss auf die Performance des nicht-menschlichen Materials haben. Es ist ihre spezielle Körper- und Performancetechnik, die so erst einen Blick auf die nicht-menschliche Wirkkraft und auch die technischen Ökologien ermöglicht.⁴⁷ Ingvarstsen macht deutlich, dass das ästhetische Problem nicht-menschlicher Agentialität sich nicht dadurch lösen lässt, einfach nur nicht-menschliche Materie, Maschinen oder andere Akteur*innen auf der Bühne auszustellen. Ihr Projekt zeigt an, dass

46 Ingvarstsen 2016, S. 11.

47 Insofern ist auch hier eine dialektische Verbindung der doppelten Bedeutung von *Technik*, einmal als Technologien und dem Menschen außenstehende Apparate sowie einmal als Körpertechniken, also als konkrete Praxisformen des Menschen, zu berücksichtigen. Auch Gabrielle Brandstetter weist auf den gemeinsamen Ursprung von (externer) Technik als Technologie sowie Technik als Praxis hin: »Bedenkt man den Begriff ›Technik‹ im griechischen Wortsinn von *techné* (d.h. alles, was von Menschen gemacht, herstellbar ist) und eng verbunden mit dem Begriff von *poïesis* (der sich u.a. auf das spezifische Wissen der Künste, des Singens, Tanzens, Lyra-Spiels bezieht), so lassen sich Körper-Techniken im Tanz unter beiden Begriffen subsumieren: *techné und poïesis*.« Gabrielle Brandstetter: »Chimärische Körper. Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska«, in: Kathrin Dreckmann et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 25–42, S. 25.

gerade die Erfahrung der ästhetischen Kraft nicht-menschlicher Agentialität einer Art der Herstellung bedarf und so immer in Spannung zur gleichzeitigen Markierung des Zurücktretens des Menschen realisiert wird.⁴⁸ Die Performance bringt so eine besondere Spannung hervor, die sich zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität ästhetisch konturiert: in Momenten des Zurücktretens, in Momenten, in denen dem Nicht-Menschlichen sichtbar Raum gegeben wird, in Momenten, in denen der Blick von den Performer*innen zu den durch diese in der Luft produzierten und aufrechterhaltenen Konfettistürmen und wieder zurück schweift. In Momenten schließlich, in denen ein Verständnis dafür geschaffen wird, dass sich die ästhetische Erfahrung des Nicht-Menschlichen auf der Bühne nicht trotz, sondern gerade aufgrund eines aktiven Zurückhaltens erst realisiert.

Die Figur des Menschlichen bleibt in ihrer Durchstreichung – eben als Negativ – präsent und manifestiert sich als eine abwesende Bezugsfigur, auf die positive Formen nicht-menschlicher Agentialität projiziert werden. Die Abwesenheit des Menschen verweist eben nicht nur selbstreflexiv auf ebenjene Abwesenheit, sondern eröffnet ebenso den Blick auf Seinsformen, auf materielle, (nicht-)lebendige Ensembles von (an)organischen Entitäten, die aus dem Feld der menschlichen Abwesenheit hervortreten. Gleichzeitig verweist die Betrachtung und Beschreibung nicht-menschlicher Materialität und Agentialität auf einen Platz, der mit dem Menschen verknüpft ist, aber an dem der Mensch schlicht nicht ist. Wie in einem Kippbild fällt eine Bestimmung positiver nicht-menschlicher Handlungsmacht und Reflexivität menschlicher Negativität in eins. Sie verweisen auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt, obgleich sie je andere Aspekte formulieren.

Responsabilität, weak action und die Dialektik des Endes

Der Übergang von der Darstellung scheinbar ungebundener, nicht-menschlicher Agentialität – so bei *Evaporated Landscapes* – hin zur Darstellung ihrer Eingebundenheit – bei *The Artificial Nature Project* – macht somit deutlich, dass das Vitale des Nicht-Menschlichen hier weiterhin an sehr menschliche Dispositive der Architektur, des Blicks, der soziopolitischen Situation, schließlich auch einer formierten Imagination gebunden und von diesen bedingt bleibt. Nicht-menschliche Agentialität steht hier nicht jenseits von, sondern neben, ja mitunter im dialektischen

48 Ingvarsten sagt selbst über die Arbeit: »We work a lot with the idea of affection. We are put energy into the materials, but there is a certain moment when the material also start to work back on us and to produce affects in the performers receiving a lot of information. So it's a kind of organized manipulation and chaotic feedback that starts to work on the performers. we are searching for the place where the materials and the performers merge into a third kind of body.« Mette Ingvarsten: PACT-Zollverein, Interview: *The Artificial Nature Project*. <https://vimeo.com/52407398> [20.08.2020].

Verhältnis menschlicher Abwesenheit.⁴⁹ Weder stellt *The Artificial Nature Series* damit eine unmittelbare Erfahrung von Präsenz bereit, noch beruft sie sich allein auf die Abwesenheit des Menschlichen im Modus der Spur, die so noch jene Leere nach dem Menschen eben symbolisch füllen würde. Stattdessen zeigt das Projekt – wie auch viele andere Beispiele, die im Rahmen dieser Studie beschrieben wurden – eine andere Herangehensweise, nicht nur an das Verhältnis von Körperlichkeit, An- und Abwesenheit und Raum, sondern insbesondere auch an die damit verbundene Bedeutung der Aktion und Aktivität. Zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Veränderung, Verdrängung und Verschwinden explizierte sich hier eine Form der Raumbesetzung und -nutzung, die nicht von einem Entweder-oder geprägt ist, sondern eine verschlungene Gleichzeitigkeit kenntlich macht.

Diese Form der (menschlichen) Bühnenpräsenz ist als eine bestimmte Weise der Bühnenhandlung damit einerseits Körper- und Performancetechnik wie auch gleichzeitig eine ontopolitische Weise der Raumbesetzung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern. Und so ist die von Ingvarstons Performer*innen gebrauchte Technik nicht nur ästhetisch, sondern offenbart auch einen besonderen ethischen Einsatz. Ingvarstons:

»We work with the idea of labor, in the sense that we are constructing this artificial nature and we try to keep this environment going and moving constantly, which is a lot of work. It's also a way to think of how we can stay responsible for the environment we want to have around us and the amount of work and effort it actually takes to keep this ecosystem moving.«⁵⁰

Damit verweist *The Artificial Nature Project* nicht nur auf die intrinsische und komplexe Beziehung von Absenz- und Präsenzverhältnissen von Menschlichem und Nicht-Menschlichem. Wird Ingvarstons Appell an eine Umweltethik über den Bühnenraum extrapoliert, so verweist diese Art der Performativität auf eine spezifische Art der (Zurück-)Haltung, die sich eben nicht nur auf der Bühne, sondern auch, wie Ingvarstons bemerkt, auf einen dem Theater jenseitigen Raum überträgt. Dies geschieht

49 So auch die oben genannte Theorie des vitalen Materialismus in der Prägung von Jane Bennett. Beispielhaft kritisiert Andreas Malm Positionen *nicht-menschlicher Agentialität* mit dem Argument, dass dieser schwerlich eine auch juristische Verantwortung zugeschrieben werden kann, was gerade für die Klimakrise fatale, potenziell entpolitisierende Effekte haben könnte. Er schreibt: »It would be hard to imagine worse historical timing for a theoretical proposition, although this one is perhaps less epic than banal. There is nothing posthuman about the warming condition.« Andreas Malm: *The Progress of this Storm: Nature and Society in a Warming World*. London: Verso 2018, ebook.

50 Mette Ingvarstons: *PACT-Zollverein, Interview: The Artificial Nature Project*. <https://vimeo.com/52407398> [20.08.2020].

aber gerade in einer Weise, die sich an die medialen Besonderheiten der performativen Künste selbst richtet – also an die Frage der Handlung.

Entgegen einer sich auf das Gelingen des performativen (Sprech-)Aktes richtenden Theorie der Performativität⁵¹ zeigt sich bei Ingvarstsen, was unter dem Begriff einer *weak action* als deren Kritik beziehungsweise Inversion verstanden werden kann.⁵² Eine solche *weak action* ist von einem auf dem Argument der Theatralität beruhenden doppelten Handlungsstatus, wie ihn beispielsweise Hans Thies-Lehmann als »Nicht-Handlung und Unterbrechung«⁵³ darstellt, zu unterscheiden. Zwar benennt Thies-Lehmann ein Hinterfragen des ontologischen Status der Handlung qua ästhetischer Differenz als Besonderheit der Bühnenkunst, doch gleichzeitig wird offensichtlich, dass diese Beschreibung die Mechanismen, die in Ingvarstsens Arbeit wirksam werden, nur unzureichend erhellt. Dies liegt nicht nur an der Differenz zwischen dem Theater sowie dem Feld der Choreografie, dem Ingvarstsens Œuvre zuzurechnen ist, sondern insbesondere an der Weise, welche Positivität noch ihrer schwachen Performativität zuzuschreiben ist. So schreibt Carl Lavery über das Konzept der *weak performance*:

»As such, theatre's ›power‹, to borrow and reverse the title of Erika Fischer-Lichte's paradigmatic text *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008), would be found in its weakness. Insisting on weakness, but without for all that giving into nihilism or despondency, may permit theatre to refrain from perpetuating the type of Promethean thinking that has produced such things as climate change, species extinction, and toxic pollution in the first place.«⁵⁴

51 So v.a. bei John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam 1972.

52 Ich entnehme den Begriff einem Vortrag der finnischen Künstlerin und Theoretikerin Tuija Kokkonen, die seit über 20 Jahren Projekte mit nicht-menschlichen Akteur*innen durchführt. Siehe Tuija Kokkonen: »Introduction. Non-humans and performance. A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog) – II Memo of Time«. <https://www.researchcatalogue.net/view/7736/7856/100/100> [21.06.2021]. Den Begriff der ›weak action‹ bildet Kokkonen in Anlehnung an Derridas Bestimmung einer Potenz (in) der Negation, der »nonpower at the heart of power«, siehe Derrida 2008, S. 396. Zu finden ist das Konzept zudem bei Carl Lavery als ›weak performance‹. Siehe Carl Lavery: »Introduction: performance and ecology – what can theatre do?«, in: *Green Letters. Studies in Ecocriticism*, 20 (3). 2016, S. 229–236, S. 230ff. Lavery wiederum orientiert sich an Gianni Vattimos Idee des ›weak thought‹ sowie am Konzept der ›Transhumanz‹ von Alan Read: *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury 2013, S. 29–47.

53 Hans Thies-Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 459. (Hervorh. im Original). So schreibt Thies-Lehmann an anderer Stelle: »Theater durchsetzt alle Darstellungen mit der Verunsicherung, ob etwas dargestellt wurde; jeden Akt mit der Ungewissheit, ob es einer war; jede These, jede Position, jedes Werk, jeden Sinn mit einem Schwanken und potentieller Durchstreichung.« *Ibid.*, S. 460.

54 Lavery 2016, S. 232.

Diese Position möchte ich noch etwas differenzieren: Denn es zeigt sich bei Ingvar-
 sen, dass die – sowohl ethische wie ästhetische – Bedeutung der Handlung nicht
 nur in ihrem Rückzug, einem ›I prefer not to‹, einer Passivität oder gar Negativität
 liegt, sondern dass jene Schwäche der Performativität hier als eigenständige Kraft
 verstanden werden kann, die wiederum in Positivität umschlägt. Jede (menschli-
 che) Handlung in *The Artificial Nature Series* ist so gleichzeitig ein Zurücktretzen wie
 auch ein Fest- und Aufrechterhalten der Strukturen, die die künstlerische Produk-
 tion und Imagination erst herstellen: ob im überlegten Gebrauch der Nebel- und
 Lichtmaschinen bei *Evaporated Landscapes*, ob in der ruhigen Erzählung bei *Specula-
 tions* oder aber in der ausdauernden Manipulation der Plastikschnipsel bei *Artificial
 Nature Project*. Nicht die Streichung, sondern ein Festhalten an der Wirklichkeit der
 Handlung kennzeichnet hier ein Konzept einer ›schwachen Aktion‹ respektive einer
 ›schwachen Performativität‹.

Abwesenheit: Die Chiffre eines endzeitlichen Topos findet ihren Ausdruck in den
 performativen Künsten in der Darstellung menschlicher Absenz oder in der emphati-
 schen Beschreibung der Wirkkraft des Nicht-Menschlichen als post- und nicht-
 humane ›agency‹. Beide Formen nehmen Bezug auf Szenarien des Endes und impli-
 zieren mit ihrer jeweiligen Imagination eines Zustands nach dem Menschen auch
 bestimmte Weisen, mit der Aporie der (Un-)Darstellbarkeit beziehungsweise der
 (Nicht-)Wahrnehmbarkeit einer Welt ohne Mensch umzugehen. Haftet der Blick
 im ersten Fall an den Residuen des Menschlichen und verbleibt damit im Umkreis
 menschlicher symbolischer und geschichtlicher Ordnungen, wird in letzterem die
 Bedingtheit und damit die historische und auch ökopolitische Eingebundenheit des
 Nicht-Menschlichen – der stets mittelbaren Artifizialität der Naturen – schlichtweg
 ignoriert. Für beide Spielarten ist es fundamental, das Ende als eine Zäsur zu begrei-
 fen, die eine klare Trennung zwischen einem Vorher und einem Nachher, einem Mo-
 dus der Anwesenheit des Menschlichen und seiner Abwesenheit voraussetzt. Im Fal-
 le der Darstellungen von Abwesenheit beglaubigt diese Zäsur erst die Validität der
 historischen Spur, im Fall der emphatischen Darstellung des Posthumanen wieder-
 um ermöglicht diese Zäsur erst das radikale Spiel der nicht-menschlichen Kräfte.

Das bei Ingvar-
 sen wirksame Konzept einer schwachen Performativität hinge-
 gen erlaubt es nicht, klar zwischen An- und Abwesenheit zu entscheiden. Im Ge-
 gensatz zu der das gesamte *The Artificial Nature Series* durchziehenden motivischen
 Annäherung an die Klimakatastrophe, an ökologische Krisen und verschiedene
 End(zeit)szenarien lösen die Projekte auf einer formalen Ebene diese Erwartung
 nicht ein. Ja gerade dadurch, dass ein Ende, das sich in einer klaren Besetzung ei-
 ner Ab- beziehungsweise Anwesenheit ausdrücken würde, vermieden wird, ergibt
 sich eine kontrapunktische Spannung: Weder werden Enden hier negiert noch als
 metaphysische Ereignisse gewertet und überhöht. Sie sind stattdessen multipel,
 sowohl materiell wie symbolisch, sowohl ökologisch wie kulturell. Wie die Konfetti-
 Bilder, die durch die Strömungen der Laubgebläse geformt werden und wieder und

wieder in sich zusammenfallen, sind Enden hier konstant, ergeben sich wieder und wieder und kippen gleichzeitig in Ordnungen neuer Kräfte, neuer Anfänge. Ingvartsen vervielfältigt Enden, beharrt auf ihrer Multiplizität und dem Potenzial, gerade hier Wahrnehmungen und Handlungsordnungen neu zu gestalten.

Die Insistenz der Enden

Enden sind allgegenwärtig und immer präsent. Es enden im Anthropozän, wie mehrfach in dieser Studie gezeigt wurde, natürliche Umwelten, ökologische Habitate. Es enden die natürlichen und gewohnten Lebensgrundlagen für eine Vielzahl von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen. Der anthropogene Biodiversitätsverlust stellt eine Chiffre für einen andauernden Prozess des menschenverschuldeten Beendens nicht-menschlicher Spezies dar. Es enden gewohnte Lebensverhältnisse und Bezüge, die zwischen Mensch und Nicht-Mensch über Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende bestanden. Es enden aber auch die diese Beziehungen bestimmenden Dispositive, Denk- und Wahrnehmungsweisen, die auch maßgeblich zum Entstehen des Anthropozäns beigetragen haben. Es endet damit auch jene anthropozentrische Wissens- und Machtform des Menschen, die im Begriff des Anthropozäns, des *Zeitalters des Menschen* selbst aufgehoben ist: einerseits aufgrund der Erkenntnis der destruktiven Wirkungen des Anthropos auf nicht-menschliche Wesen und Umwelten, andererseits aufgrund der Erfahrung anderer, neuer und doch gleichzeitig stets präsenter Formen von Verstrickungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch, schließlich aufgrund der Tatsache, dass nicht nur die nicht allzu ferne Zukunft, sondern auch die Gegenwart eine immense Bedrohung für die menschliche Spezies selbst darstellt. Inmitten dieser Vielzahl diverser und multipler Enden können jene weder negiert werden, noch können Enden in Form eines humanistischen Exzeptionalismus eschatologisch universalisiert werden: Weder lassen sich die mit dem Anthropozän verbundenen Enden einfach ignorieren, noch bedeuten sie eine Endzeiterfahrung apokalyptischen Ausmaßes. Wir sind – schon heute – umringt von multiplen, diversen, ausgefranst Enden, die nichtsdestotrotz in einer gemeinsamen Chiffre – im Anthropozän – ersichtlich werden.

Performative künstlerische Arbeiten im Anthropozän, dies zeigte das vorliegende Kapitel, nehmen diese Spannung auf. Die hier analysierten Beispiele stellen die Erfahrung der Multiplizität der Enden aus und machen sie so erfahrbar. Obgleich sowohl *Migration (Empire)* wie auch *The Artificial Nature Series* motivisch deutlich an die Verhandlung einer Endzeit als Zeit *nach* einer möglichen Katastrophe oder auch einer posthumanen Zeit anknüpfen, gilt ihr Augenmerk nicht dem Bruch selbst und der Darstellung des Endes in seiner Negativität. Diese Beispiele weisen auf Potenzialitäten hin, die nicht auf einen universellen Abschluss oder auch eine Katastrophe

zielen, sondern auf deren Auftrennung in multiple Enden, die immer auch Markierungen von Anfängen, von neuen Bewegungen und von neuen Handlungen sind. So ist die Landschaft bei *Migration (Empire)* erfüllt von einer zwar stillgestellten, doch in sich vielgestaltigen Spannung von affektiven Bewegungen, zwischen Dingen, nicht-menschlichen Tieren und ihren Räumen als Umwelten. *Evaporated Landscapes*, *Speculations* und *The Artificial Nature Project* wiederum konnotieren und reflektieren Fragen der Auflösung, des Vergehens und auch der Katastrophe. Doch gleichzeitig erscheint gerade in der Verschränkung mit (ihren) Enden ein unaufhörliches Wirbeln der Materie, erscheinen Bewegungen als Nicht-Menschliches⁵⁵ und die Imagination der entstehenden und zergehenden Landschaften als ein unaufhörlicher Prozess des Werdens.

Diese Spannung vom Ende des Menschlichen zum Anfang nicht-menschlicher Agentialität – und auch das wurde deutlich – ist nicht ontologischer, sondern ästhetischer Art: Das *Ende* verändert nicht eine Wesenheit der Dinge hin zu einer posthumanen Welt. Die Auseinandersetzung mit (dem) Ende(n) erlaubt es – so zumindest in den hier analysierten Beispielen –, das Nicht-Menschliche jeweils anders wahrzunehmen. Die Auseinandersetzung mit (dem) Ende(n) als Zeugnis der Wahrnehmung nicht-menschlicher Agentialität ist bereitgestellt durch gezielte ästhetische Verfahren. Damit wurde auch deutlich, dass die Darstellung, die Auseinandersetzung und die Bestimmung von *Enden* – auch und selbst dort, wo jene von einer menschlichen Abwesenheit zeugen und das Nicht-Menschliche hervorbringen – an bestimmte technische und mediale Möglichkeiten geknüpft ist: Aitkens posthumane Bilder sind präzise gerahmt und gezielt verschnitten, Bühnennebel, Licht und Wind sind bei *Evaporated Landscapes* durch die technischen Maschinen bereitgestellt, *Speculations* funktioniert über eine präzise sprachliche Choreografie sowie durch den dadurch entstehenden Raum, in dem sich Dokumentarisches und Fiktionales begegnen können. Schließlich zeigt sich beim *Artificial Nature Project* die Tätigkeit der Performer*innen auf der Bühne – ihre Handlung, ihr ›Performen‹ – selbst als Medium der Verschränkung von (nicht-)menschlicher Wirkkraft und (nicht-)menschlichen Enden.

Wenn sich aber gerade hier – und, wie ich meine, als grundlegende Tatsache des ästhetischen Einsatzes um die Frage des/r Ende/n sowie des Nicht-Menschlichen im Anthropozän – zeigt, dass erst eine bestimmte Form der Anwesenheit (qua *schwacher Performativität*) des Menschlichen das Nicht-Menschliche in Erscheinung treten lässt, dann wird damit auch, so meine These, ein gewisser ethischer Einsatz der performativen Kunst als Medium erkennbar: Ein ästhetisches Engagement im

55 Siehe hierzu auch den Abschnitt »Bewegungstürme. Für eine Meteorologie des Tanzes« von Gerko Egert in: Gerko Egert et al.: »Bühnen des Nicht-Menschlichen«, in: Milena Cairo et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript 2016, S. 193–218, insb. S. 194–197.

Anthropozän widmet sich unweigerlich der Vielzahl seiner materiellen, semiotischen, natürlichen und kulturellen Enden; denn als *Zeitalter des Menschen* muss das Anthropozän schließlich genau als jene Schwelle gewertet werden, an der seine eigene Benennung fragwürdig wird und an ein *Ende* gelangt. Doch gerade im Festhalten und der Insistenz an diesen Enden, ihrer Heterogenität und Multiplizität, ja mitunter ihrer ästhetischen Vervielfältigung zeigen die performativen Künste sich noch hoffnungsvoll: in einer Form der *Zurück-Haltung*, die dem Nicht-Menschlichen Platz macht, die Bühne freigibt und gleichwohl weder ihre Geschichtlichkeit noch die Schwierigkeit und Komplexität dieser Markierung vergisst und damit immer auch selbst noch *Haltung* bleibt.

Fazit: Für eine Theorie des Engagements im Anthropozän

Ziel, Ausgangssituation und Vorgehen der Untersuchung

Diese Untersuchung hatte zum Ziel, die Beziehung zwischen Arbeiten zeitgenössischer performativer Künste und dem Anthropozän, dem sogenannten geologischen Zeitalter des Menschen, auszuloten. Aufbauend auf der Prämisse, dass das Anthropozän nicht nur Teil eines naturwissenschaftlichen Diskurses ist, sondern als Ereignis tiefgreifend die Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch verändert und damit auch auf die Geistes- und Kulturwissenschaften sowie die Künste wirkt, ergründete diese Arbeit die formalen, thematischen, aber auch normativen Wechselwirkungen des Diskurses des Anthropozäns und der performativen Künste.

Ihren Ausgang nahm die Untersuchung von der Beschreibung einer Spannung: So sind die performativen Künste im Anthropozän einerseits mit der Notwendigkeit einer ökopolitischen Zweckbestimmung konfrontiert, einem Anspruch, der durch die eigenen Produktionsbedingungen nicht widerspruchsfrei eingelöst werden kann. Andererseits zeigt sich die Beschäftigung mit nicht-menschlichen Entitäten und natürlichen Prozessen gerade als Möglichkeit der Erforschung genuin ästhetischer, Fragen der Repräsentation und der Wahrnehmung betreffender Aufgaben. Das Anthropozän und die damit verbundenen Fragen der Umweltzerstörung, so schien es, wirken auf die performativen Künste in zwei entgegengesetzte Richtungen: einmal auf ein Außen und die Möglichkeit und Notwendigkeit einer ökopolitischen Haltung der Künste hin, einmal auf ein Innen und die Suche nach neuen Formmöglichkeiten hin. Die performativen Künste im Anthropozän sind, so die Ausgangslage, mit dem nicht-künstlerischen Außen – der Natur, der nicht-menschlichen Umwelt und den ökologischen und erdsystemischen Prozessen – auf unlösbare und gleichzeitig auch widersprüchliche Weise verbunden. Dieses Verbundensein wurde in dieser Untersuchung mit dem Begriff des *anthropozänen Engagements* gefasst. Dieser Situation, diesem anthropozänen Engagement der performativen Künste wurde in dieser Untersuchung nachgespürt.

Zur Konturierung eines Begriffs des anthropozänen Engagements unterteilt sich diese Arbeit in eine normativ-theoretische Voruntersuchung sowie eine

analytische Untersuchung von ausgewählten Arbeiten der zeitgenössischen performativen Künste, die einen Bezug zum Anthropozän, der Ökologie und dem Nicht-Menschlichen auf der Ebene ihrer Thematik, ihrer formalen Anlage oder auch ihrer normativen Implikationen aufweisen. Der erste Teil galt der Herleitung und Fundierung des Begriffs des anthropozänen Engagements aus dem Diskurs des Anthropozäns, seiner spezifischen Beziehung zur Ästhetik sowie einer Diskussion des Begriffs des Engagements und des engagierten Kunstwerks. Der zweite Teil der Arbeit bestand aus sechs in dieser Untersuchung als *Anthroposzenen* gefassten Tableaus, in denen paradigmatische Arbeiten der performativen Künste sowie die dort präsentierte spezifische Spannung zwischen der performativen Ästhetik und dem außerästhetischen Diskurs des Anthropozäns verfolgt wurden.

Theoretische Überlegungen zum anthropozänen Engagement

Der theoretische Teil der Untersuchung begann mit der Herleitung des anthropozänen Engagements aus den Implikationen der erdgeschichtlichen Epoche des Anthropozäns. In einem ersten Schritt wurde die Genese des Anthropozäns aus der Geologie und den Erdsystemwissenschaften dargestellt, bevor die Bedeutung des Diskurses des Anthropozäns für die geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung beschrieben wurde. Den Theorien einer anthropozän begründeten Geisteswissenschaft folgend, wurde so das Anthropozän als reflexives Ereignis bestimmt, das seine Bedeutung als nur erdgeschichtliche Epoche übersteigt und über die Handlungen der Spezies Mensch und deren Wechselwirkungen im Erdsystem zu einer kritischen Befragung der bestehenden ontologischen, epistemologischen und normativen Dispositive führt. Die Untersuchung argumentierte, dass das Anthropozän somit einerseits die Figur des Anthropos als geologische etabliert, sie aber im gleichen Schritt aufgrund seiner schädlichen, ja katastrophalen Handlungen, die sich letztendlich gegen die menschliche Spezies selbst wenden, auch durchstreicht. Hinzu kommt, dass gerade die Erkenntnisse aus der Erdsystemwissenschaft, aber auch aus der insbesondere posthumanistisch geprägten Philosophie dazu beitragen, die Wechselwirkungen der menschlichen Spezies mit dem Erdsystem auch als ein Zeichen einer stets mehr-als-menschlichen Erdgeschichte zu verstehen. Das Anthropozän zeigt sich nicht nur als geologisches neues Erdzeitalter, sondern als historische Schwelle und Ereignis, das dazu führt, dass eine bestimmte historische Ontologie der Moderne hinterfragt, neu überdacht und kritisch reflektiert werden muss. Dies betrifft nicht nur bestimmte Dualismen von Natur und Kultur oder von Menschlichem und Nicht-Menschlichem, sondern vor allem auch ebenjene im Begriff des Anthropozäns festgehaltene Wirkmacht des Menschlichen, die Möglichkeit zur Veränderung der Welt und die Tatsache, dass ebenjene Veränderung das Erdsystem gleichzeitig tiefgreifend schädigt.

Diese Erkenntnisse des Anthropozäns wurden in einem weiteren Schritt auf die performative Ästhetik übertragen. Die Tatsache, dass das Anthropozän als Chiffre begriffen werden kann, die sowohl zu einer kritischen Hinterfragung von Dispositiven führt und gleichzeitig auf eine Hybridität und Verbundenheit von menschlicher und nicht-menschlicher, materieller und medialer, symbolischer und materieller Technik und Kultur verweist, hat, so die Argumentation, Folgen für das Denken einer anthropozänen Ästhetik. Mit und gegen Eva Horns Analysen zur Ästhetik im Anthropozän argumentierte die Untersuchung, dass sich das Anthropozän in der Ästhetik nicht nur auf eine Reaktivierung einer Debatte über Form und Inhalt reduzieren lässt, sondern dass hier die Grenzen des Künstlerischen selbst radikal in Frage stehen. Diese These wurde anschließend über die spezifische Hybridität der im Anthropozän in Frage stehenden Objekte als *Quasi*-beziehungsweise *Hyperobjekte* sowie über die spezifische wirklichkeitsverändernde Medialität der performativen Künste, die sich in der Frage der Wirkmacht – *Agency* – zeigt, begründet.

Diese Tatsache einer besonderen Verbindung von menschlicher Wirkmacht in der Ästhetik und nicht-künstlerischer, natürlicher Umwelt verfolgte die Untersuchung anschließend paradigmatisch am Beispiel von Bertolt Brechts Text *Kleines Organon für ein Theater* und seinen dort enthaltenen Anmerkungen zu einem »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«. Dieser Text wurde aus zwei Gründen gewählt: Einerseits bildet er ein historisches Dokument, das mit dem erklärten Beginn des Anthropozäns zu Beginn der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts in etwa zusammenfällt. Der Aufbruch und die wissenschaftliche Euphorie, die sich in Brechts Text wiederfinden, können mit der Euphorie des technischen und wirtschaftlichen Apparates, der gerade für die sogenannte *Great Acceleration* und damit in entscheidendem Maße für das Entstehen und auch die katastrophalen Wechselwirkungen des Anthropozäns verantwortlich ist, parallel gelesen werden. Zum anderen ist in diesem Text dargestellt, wie sich eine Theorie einer performativen Ästhetik in Verbindung mit einem nicht nur naturwissenschaftlichen, sondern auch umweltlichen beziehungsweise erdsystemischen Denken entwickelt. So beschrieb die Untersuchung, dass für Brechts ästhetische wie politische Theatertheorie die Methode der Historisierung, also die Darstellung der Veränderbarkeit des scheinbar nicht zu Verändernden, essenziell ist. Ein Vorbild dieser Methode der Historisierung findet Brecht in den Naturwissenschaften und den die Natur verändernden Technologien. Hier zeigt sich paradigmatisch, wie bestimmte, scheinbar feststehende Ontologien aufgebrochen und historisiert werden können. Was bei Brecht jedoch nur implizit mitgedacht wird und sich nicht in der ästhetischen Auseinandersetzung selbst wiederfindet, ist die Tatsache, dass genau diese Historisierung auf Kosten einer nicht-menschlichen Umwelt geht. Die Untersuchung argumentierte weiter, dass die veränderten Umweltbeziehungen im Anthropozän es erfordern, jenen Bezug der performativen Künste zu den nicht-menschlichen Umwelten – zu einem Außen – neu zu bestimmen und im Prozess der Historisierung zu implementieren. Anstelle ei-

ner *kritischen Haltung*, die bei Brecht noch einen Abstand und eine rationale Distanz zum zu verändernden Gegenstand der nicht-menschlichen Natur darstellte, plädierte die Untersuchung an dieser Stelle stattdessen für einen Begriff des *Engagements*, der der Tatsache der Verbundenheit von Mensch und nicht-menschlichen beziehungsweise erdsystemischen Prozessen im Anthropozän zentrale Aufmerksamkeit schenkt.

Dieser Begriff des anthropozänen Engagements wurde im nächsten Schritt – insbesondere aufgrund der Bedeutung der Theorien des engagierten Kunstwerks – weiter kontextualisiert. Dies leistete eine Auseinandersetzung mit Adornos Anmerkungen zum Engagement: Adorno distanziert sich von einer Theorie der engagierten Kunst. Die Argumente, die er entfaltet und die in der Untersuchung aufbereitet wurden, betreffen einerseits die Tatsache, dass das engagierte Kunstwerk nicht eigentlich die politischen Zwecke, sondern die Subjektivität der Künstler*in in den Vordergrund stellt. Andererseits zeugt das engagierte Kunstwerk von einem konstitutiven Widerspruch zwischen den politischen Zwecken, die es propagiert, und der grundlegenden Ausstellung ihrer künstlerischen Mittel, der Tatsache also, dass selbst das engagierte Kunstwerk als *Kunstwerk* primär nicht der Politik, sondern seiner Form dient. In einer dialektischen Wendung lautet Adornos normative Schlussfolgerung, dass Kunst daher autonom sei und sich in radikaler Negativität zur Welt zeigen sollte, um ihre ästhetische wie auch politische Kraft zu bewahren.

Adornos Argument der besonderen historischen Verantwortung der Kunst aufnehmend, zeigte die Untersuchung jedoch, dass gerade die Erfahrungen des Anthropozäns eine veränderte Ausgangsbedingung schaffen, die auch die normativen Grundlagen der Ästhetik verändert. Mit dem Diskurs des Anthropozäns gegen Adorno argumentierend, begründete die Untersuchung die Tatsache der Auflösung der klaren Grenzen zwischen der Sphäre der künstlerischen Produktion und einem nicht-künstlerischen und nicht-kulturellen Außen sowie die Tatsache, dass jedes Kunstwerk auf seiner Produktionsebene mit dem nicht-künstlerischen Außen verbunden ist, dass selbst die von Adorno als autonom propagierte Kunst nicht nur unpolitisch, sondern antipolitisch wirkt. Daher – so das normative Argument der Untersuchung – sei im Anthropozän für das *engagierte Kunstwerk* zu plädieren.

Doch gerade aufgrund der veränderten Ausgangsbedingungen des Anthropozäns ist auch die Form des engagierten Kunstwerks anders zu bestimmen als bei Adorno. Im Gegensatz zu einem Begriff eines subjektiven Engagements, den Adorno bei Brecht, aber auch bei Sartre vorfindet, argumentierte die Untersuchung im Anschluss mit Anna Tsing sowie mit Rückgriff auf die Etymologie des Begriffs des Engagements selbst, dass der Begriff des anthropozänen Engagements *intersubjektiv* und *prozessual* als sich verändernde und verpflichtende Beziehung zu begreifen ist. Zudem betrifft – im Gegensatz zu dem Verständnis von Engagement bei Brecht, Sartre oder Adorno – ein Begriff des anthropozänen Engagements nicht primär das Verhältnis zwischen Künstler*innen und einer bestimmten Politik, sondern

die fundamentale Verstrickung von Mensch und Nicht-Mensch sowie von Mensch und erdsystemischen Prozessen. Diese Beziehung wiederum ist gerade nicht widerspruchsfrei. Daher muss auch der Begriff des anthropozänen Engagements nicht in einem widerspruchsfreien Kunstwerk verortet werden, sondern nimmt vom widersprüchlichen Verstricktsein in die ökologischen Prozesse und das nicht-künstlerische und nicht-kulturelle Außen seinen Ausgang.

Mit diesen Herleitungen konnten im ersten Teil der Untersuchung folgende Zwischenergebnisse für eine theoretisch-normative Fundierung eines Begriffs des anthropozänen Engagements festgehalten werden: Über eine Bestimmung des Anthropozäns als Ereignis, das epistemologische, ontologische und ethische Fragen aufwirft, konnte die Beziehung zwischen dem Anthropozän und den performativen Künsten in ihrem Bezug zur historisch und skalar veränderten Wirkmacht des Menschen und ihrer Wechselwirkungen mit den erdsystemischen Prozessen beschrieben werden. Diese Wirkmacht wird zum Scheitelpunkt, die das Anthropozän mit der spezifischen Medialität der performativen Künste verbindet. Dabei wird der Geltungsbereich der performativen Ästhetik durch das Anthropozän um Fragen des Nicht-Menschlichen, der Ökologie sowie erdsystemischer Wechselwirkungen erweitert wie auch normativ – gerade durch die schädlichen Wirkungen der skalar veränderten menschlichen Wirkmacht – radikal in Frage gestellt. Da die performativen Künste im Anthropozän somit nicht nur Aspekte oder Fragen der Umweltzerstörung oder des Klimawandels abbilden, reflektieren oder kommentieren, sondern den zentralen, die skalar veränderte Wirkkraft des Menschen betreffenden Konflikt des Anthropozäns qua Performativität in der Logik ihrer eigener Medialität *wiederholen*, können sie sich nicht mehr in eine sichere Distanz zum Anthropozän sowie zu den ökologischen Katastrophen begeben.

In der iterativen Vorführung des zentralen normativen Konflikts des Anthropozäns bezeugen die performativen Künste eine irreduzible Verbindung zu den erdsystemischen Prozessen und der nicht-menschlichen Natur. Diese Verbindung, dieses *anthropozäne Engagement* beruht jedoch nicht auf einer positiven Beziehung zu den nicht-menschlichen Umwelten, sondern expliziert sich gerade als eine gespannte, widerspruchsvolle und bewegte Verbindung.

Anthroposzenen

Dies wurde im zweiten Teil dieser Untersuchung anhand von sechs beispielhaften Tableaus, den *Anthroposzenen*, überprüft, um so einen an einer performativen Praxis bestimmten Begriff des anthropozänen Engagements zu konturieren. In den hier präsentierten Anthroposzenen wurde der These nachgegangen, dass sich die konstitutive Spannung zwischen der menschlichen Wirkkraft und den erdsystemischen Prozessen in konkreten Szenen expliziert. Dabei verwies der Begriff der Anthro-

szenen auf die Tatsache, dass das Anthropozän in spezifischen Ausschnitten, in diskreten medialen und materiellen Segmenten in Erscheinung tritt und hier sowohl als Setzung wie als Aufhebung bestimmter Ordnungen fungiert. Für die performativen Künste untersuchte ich verschiedene Anthroposzenen, also solche Anschauungsflächen, die nicht nur beispielhaft darstellen, wie das Anthropozän in den performativen Künsten reflektiert wird, sondern wie es durch die in den Künsten tätige Performativität geschaffen und darin szenisch expliziert wird. Der Begriff der Anthroposzenen diente mir somit als Verweis auf die Möglichkeit nicht nur der Manifestation, sondern auch der Aufhebung und der Subversion bestimmter ontologischer Strukturen, Dispositive und Ordnungen, die nicht nur historische kulturelle Ordnungen betreffen, sondern sich auch auf bestimmte historische Dispositive und Normen der performativen Künste auswirken.

Die sechs Anthroposzenen, die in dieser Untersuchung ausgewählt wurden, betrafen sechs exemplarische Topoi, die paradigmatisch durch die hier analysierten künstlerischen Arbeiten befragt, subvertiert, kritisch hinterfragt und auch performativ rekonstruiert wurden. Diese Topoi der Anthroposzenen dienten nicht nur als in den performativen Künsten wirksame Motive, sondern sie stellten gleichzeitig exemplarische Fragestellungen und Probleme für das Denken des Anthropozäns dar. Sie betrafen Fragen, die sowohl auf eine Verfasstheit der Kunst oder Ästhetik als auch auf eine bestimmte ontologische Wirkkraft und Verfasstheit des Menschlichen und Nicht-Menschlichen in einer gemeinsamen Welt verweisen. Während die Beispiele, die in diesen Anthroposzenen aufgeführt wurden, von Xavier Le Roys Lecture-Performance *Product of Circumstances* von 1999 bis hin zum 2015 vor der COP 21 durchgeführten Planspiel *Make it Work!* von Bruno Latour und Philippe Quesne reichten und dabei mit Dries Verhoevens *Homo Desperatus* beziehungsweise Doug Aitkens *Migration (Empire)* auch Beispiele installativer Performances beziehungsweise einer Videoarbeit beinhalteten, orientierte sich die Auswahl der künstlerischen Arbeiten und folglich der verhandelten Topoi weder an einer historischen noch einer spartenspezifischen Entwicklung. Stattdessen verfolgte die Untersuchung hier eine narrative Linie, die verschiedene Formen des anthropozänen Engagements – als Bezug zwischen Mensch und Nicht-Mensch – im Prozess stetig größerer Anerkennung nicht-menschlicher Welten sowie des Nicht-Menschlichen in der Welt erfasste. Leitend für die Auseinandersetzung mit diesen theoretischen, sowohl für die performativen Künste wie für das Anthropozän bedeutenden Topoi in den Anthroposzenen war die These des anthropozänen Engagements, der Tatsache, dass die hier untersuchten künstlerischen Arbeiten nicht nur eine Nähe zu Aspekten des Anthropozäns, der ökologischen Krise sowie den mit dem Diskurs des Anthropozäns verbundenen Naturwissenschaften aufweisen, sondern sich durch eine spezifische Spannung auszeichnen: durch ein gespanntes und auch widersprüchliches Eingelassensein der menschlichen Spezies und ihrer

Handlung in der nicht-menschlichen Welt und einem größeren erdsystemischen Kontext.

Diese Formen des anthropozänen Engagements hatten in den hier untersuchten Anthropozänen jeweils verschiedene Ausformungen: Die erste Anthropozäne widmete sich – quasi in die Thematik des Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen über eine Kritik eines geschlossenen Bildes des Menschlichen einleitend – der Wirkmacht mehr-als-menschlicher Elemente in der wissenschaftlichen Forschung wie auch in der Arbeit der performativen Künste. In einer Relektüre von Xavier Le Roys *Product of Circumstances* wurde die Bedeutung der in Le Roys Vortrag beschriebenen Krebserkrankung als bisher unbeachteter Aspekt für das Verständnis der Performance herausgestellt. Über eine Parallelisierung mit Bruno Latours Beschreibung der *Realität der Wissenschaften* sowie über die Auseinandersetzung mit dem Krebs als medizinische sowie kulturgeschichtliche Leerstelle zwischen dem Menschen und seiner Umwelt wurde *Product of Circumstances* als eine Performance analysiert, die gerade in der Anerkennung nicht- beziehungsweise mehr-als-menschlicher Elemente und Wirkvektoren zwischen Mensch und Umwelt als Beispiel eines anthropozänen Engagements ›avant la lettre‹ verstanden werden kann. So bezeugte die Performance nicht nur ein Interesse an den naturwissenschaftlichen Diskursen und ihrer Vorführung im Kontext der performativen Künste, sondern präsentierte auch den komplexen und problematischen Umgang mit dem Mehr-als-Menschlichen.

Offensichtlich wurde, dass das Thema der Anerkennung des Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen mit Formen der Wahrnehmbarmachung sowie mit Fragen der Größenordnung und der epistemischen Beziehung zwischen Betrachtendem und betrachtetem Gegenstand verbunden ist. Im Anthropozän wird dies im Besonderen durch die Operation der Skalierung relevant. Über Dries Verhoevens Arbeit *Homo Desperatus* wurde daher im zweiten Kapitel diskutiert, wie Skalierungen in den performativen Künsten zwischen Sichtbarmachung und biopolitischem Kalkül changieren. *Homo Desperatus* stellte nicht nur die zerstörerische, globale Wirkmacht des Menschlichen motivisch dar. Die Tatsache, dass die Performance auf der Darstellung von *Formicaria* – der Einhegung der Ameisen in Schaukästen – beruhte, verwies auf die konstitutiven Brüche und Widersprüche der performativen Künste wie der Wirkkraft des Menschen als *Homo scalans* zwischen Erkenntnis und Veränderung.

Antonia Baers *Abecedarium Bestiarium – Affinitäten in Tiermetaphern* bot im Anschluss Anlass zu einer Diskussion, wie die Geschichte des Nicht-Menschlichen in den performativen Künsten diskutiert wird. Es wurde herausgestellt, wie Baehr mit der anthropogenen Extinktion nicht-menschlicher Tiere ein Thema aufgreift, das nicht nur im Anthropozän große Relevanz hat, sondern das gerade exemplarisch für die Problematik einer nicht-menschlichen Geschichtsschreibung steht. Im Dialog mit Dipesh Chakrabarty und Giorgio Agamben diskutierte das Kapitel die histori-

schen Dispositive, die eine Anerkennung nicht-menschlicher Tiere als Subjekte von Geschichte so problematisch machten. Antonia Baehrs Performance wiederum, so die These dieses Kapitels, verlieh den Figurationen der ausgestorbenen nicht-menschlichen Tiere nicht nur eine geschichtliche Wirkmacht. Über die Anlage der Arbeit als Zusammenstellung verschiedener ›performter‹ Affinitäten in den Scores der Performance artikulierte sich hier auch eine ethische Verbundenheit zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Geschichte als aktiver, reziproker Prozess der Gabe.

Während so die Dimension nicht-menschlicher Tiere im Rahmen einer gemeinsamen Geschichte thematisiert wurde, setzte sich das folgende Kapitel mit Fragen der Möglichkeit einer gegenwärtigen Verhandlung menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen auseinander. Bruno Latour und Philippe Quesnes *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* von 2015 bot als Planspiel, das die Verhandlungen der COP 21 vorwegnehmen sollte, hierzu Gelegenheit. Eine Besprechung der Fiktion des Projekts, nämlich des Versuchs, nicht-menschliche Entitäten an den Klimaverhandlungen als Parteien zu beteiligen, wies auf die inhärente Aporie eines solchen Verfahrens hin. Eine Analyse von Latours theoretischen, auf einer Raumpolitik nach Carl Schmitt beruhenden Grundlagen sowie deren Explikation in der szenografischen Anlage der Performance zeigte, dass jener Versuch, eine symmetrische Verhandlungssituation zwischen Mensch und Nicht-Mensch herzustellen, an seinen eigenen Ausgangsbedingungen scheiterte. Obgleich die Performance zwar auf die Bedeutung der Repräsentation nicht-menschlicher Entitäten und Umwelten verwies, wurden hier die Bedingungen der Repräsentation und ihre den Verhandlungsverlauf präfigurierende Kraft nicht beachtet.

Als nicht politisches, sondern strikt theatrales Gegenbeispiel analysierte das folgende Kapitel Philippe Quesnes *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)*. Über eine Diskussion von Platons Höhlengleichnis sowie der Bedeutung des Höhlenraums im theaterwissenschaftlichen wie im kultur- und philosophiegeschichtlichen Diskurs mit Theorien des Anthropozäns konnte hier der erdgebundene Tiefenraum als Ort anthropozäner Relevanz gelesen werden. In der Auflösung der das Bild der Höhle bestimmenden Dichotomien wurde so nicht nur die Höhle als ein besonderer Ort materieller Bedeutung beschrieben. Quesnes Performance zeigte auch eine – durchaus spekulative – Möglichkeit einer nicht-menschlichen, erdgebundenen Fiktionalität an. In Anbetracht der auch katastrophischen Konnotationen von Quesnes Höhlenwesen verwies die Performance so auch auf die Bedeutung eines spielerischen und gro(t)tesken Umgangs mit dem Anthropozän.

Das letzte Kapitel galt der Untersuchung der spezifischen anthropozänen Dramaturgien des Endes. In der Diskussion von Doug Aitkens *Migration (Empire)* sowie Mette Ingvarstans *The Artificial Nature Series* besprach das Kapitel, in welcher Weise Vorstellungen des Endes mit der Anerkennung der Wirkmacht spezifischer Entitäten verbunden sind. Dabei nutzen die hier untersuchten künstlerischen Arbeiten

gerade die Trope der Endzeit als Schwelle, um die Frage der Wirkkraft und Medialität nicht-menschlicher Entitäten zu diskutieren. Während die hier untersuchten Anthroposzenen bei *Product of Circumstances* mit der Registrierung des Mehr-als-Menschlichen im Menschen ihren Anfang nahmen, verwies Ingvarssens *The Artificial Nature Series* nicht nur auf die essenzielle Bedeutung des Nicht-Menschlichen in der Auseinandersetzung der performativen Künste mit dem Anthropozän, sondern auch auf die Verantwortung der menschlichen Wirkkraft selbst. Über die Konfrontation mit Szenarien der Endzeit, als welche das Anthropozän verstanden werden kann, und der Tatsache, dass hier bestimmte Dispositive und Ordnungen zur Disposition stehen, schließt das Kapitel mit dem Verweis darauf, dass das anthropozäne Engagement als Dialektik zwischen Mensch und Nicht-Mensch und als ethischer Befund einer geteilten Verantwortung zu verstehen ist.

Obleich sich die hier untersuchten Arbeiten der performativen Künste im Kontext ihrer Entstehung, in ihren formalen Anlagen sowie in ihrer disziplinären Spezifität unterscheiden, konnte der zweite Teil der Untersuchung anhand der analysierten Arbeiten zu folgenden Schlussfolgerungen für die performativen Künste kommen: So befragten alle hier untersuchten Performances Aspekte des Nicht-Menschlichen, Beziehungen der Umwelt und des Erdsystemischen, zeugten also von einem Interesse an Aspekten, die das Menschliche überschreiten. Dabei war das Nicht-Menschliche nicht nur thematischer Anknüpfungspunkt der künstlerischen Arbeiten, sondern stellte jeweils eine Herausforderung an das Medium der performativen Künste selbst dar. Le Roys Hinwendung zum mehr-als-menschlichen Krebs unterwanderte körperliche wie disziplinäre Grenzen zwischen innen und außen. Antonia Baehr untersuchte über die Gaben nicht-menschlicher Geschichte nicht nur das Theater nach den Möglichkeiten einer Repräsentation anthropogener Extinktion, sondern stellte auch eine transversale Beziehung zwischen Mensch, Nicht-Mensch, Vergangenheit und Zukunft in Aussicht. Mette Ingvarssen schließlich präsentierte nicht nur eine virtuose Vorführung des Umgangs mit nicht-menschlichem Material auf der Bühne, sondern befragte auch Formen von An- beziehungsweise Abwesenheit menschlicher und nicht-menschlicher Handlungsmacht. Die Erweiterung des Gegenstandsbereichs der performativen Künste im Anthropozän um das Mehr-als-Menschliche stellt also nicht nur eine Erweiterung ihres Gegenstandsbereiches dar, sondern stellt gleichzeitig auch grundlegende Topoi der performativen Künste in Frage.

Offensichtlich wurde auch, dass dieser Zugang zum Nicht-Menschlichen in den hier untersuchten Stücken – wenn auch nicht explizit – über eine Nähe zu den naturwissenschaftlichen, insbesondere den geologischen, erdsystemischen und ökologischen Entwicklungen und Forschungen erfolgte. Le Roy öffnete nicht nur die Labore der Naturwissenschaften für die performativen Künste, sondern hinterfragte die Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und der Wissenschaft über die Bedeutung des mehr-als-menschlichen Dritten. Bruno Latours *Preenactment* knüpfte

direkt an die Protokolle um die COP 21 an und nutzte die naturwissenschaftlichen Daten als *Sprache* seiner nicht-menschlichen Entitäten. Baehrs Performance wiederum kontextualisierte mit der anthropogenen Extinktion nicht nur eine entscheidende Markierung des Anthropozäns, sondern damit auch eine historische Streitfrage der Geologie und der Naturgeschichte selbst. Die Naturwissenschaften erlangen im Anthropozän eine besondere Bedeutung für die performativen Künste, sei es für ihre Praxis oder für ihre theoretische Kontextualisierung.

Schließlich zeugten die hier untersuchten Beispiele über ihren Bezug zum Klimawandel, zur Ökologie und Fragen des Nicht-Menschlichen von der Relevanz ökologischer Verbundenheit und einer ethischen Verantwortung für eine Zukunft des Planeten und konnten somit, kurz, auch als ökopolitische Beispiele verstanden werden. So perspektivierte Dries Verhoeven die schädliche skalare Macht des zeitgenössischen Menschen. Philippe Quesnes *The Night of the Moles* ergründete auf humoreske und groteske Weise andere, nicht-menschliche Formen des Zusammenlebens im Zentrum eines materiellen Erdraums. Doug Aitkens *Migration (Empire)* wiederum knüpfte Fragen nicht-menschlicher Bewegung und Handlung an die Wahrnehmung von Zeit und einer mehr-als-menschlichen utopischen Zukunft. Die performativen Künste zeugen im Anthropozän von einer politischen Haltung, die sich dezidiert an das Nicht-Menschliche beziehungsweise an eine Verbundenheit von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten wendet.

Doch so sehr die hier untersuchten Arbeiten durch ihre Beziehung zum Nicht-Menschlichen auf eine Nähe zu den im Anthropozän relevanten naturwissenschaftlichen Bezügen sowie zu der Notwendigkeit einer ökopolitischen Haltung verwiesen, so wenig konnten sie doch auf den einen oder anderen Aspekt reduziert werden. Die wissenschaftlichen Diskurse wie auch Fragen, die ein ökologisches Zusammenleben betreffen, sind für die Praxis sowie das Denken der performativen Künste im Anthropozän konstitutiv. Und doch zeigte sich, dass die Spezifität der hier untersuchten Arbeiten und die Beziehung zwischen dem Anthropozän und den performativen Künsten – ihre Zeitgenossenschaft – nicht in der positiven Reproduktion eines wissenschaftlichen respektive eines ökopolitischen Bezugs zu begründen ist. Stattdessen problematisierten die hier beschriebenen Arbeiten die reziproken Bezüge zwischen Mensch und Nicht-Mensch, dem Menschen und seiner Umwelt sowie der menschlichen Wirkkraft im Anthropozän. Obwohl die performativen Künste also jeweils auf eine Relevanz der naturwissenschaftlichen Diskurse, einer ökopolitischen Haltung sowie der fundamentalen Bezüglichkeit zwischen Mensch und Nicht-Mensch verwiesen, zeugten die hier untersuchten Arbeiten von der fortwährenden Hinterfragung und Durchstreichung ebenjener Bezüge. So stand Le Roy selbst als *Produkt der Umstände* im Spannungsfeld verschiedenster Bezüge. Verhoeven reproduzierte mit seinen Modellen ebenjene skalare Macht, die seine Arbeit vorführte. Baehr zeigte eine Affinität an, die eine *unüberwindbare* Nähe darstellte. Latours Planspiel wollte eine symmetrische Verhandlungssituation

herstellen und überführte doch nur seine nicht-menschlichen Akteur*innen auf das Feld einer sehr menschlichen Politik. Quesnes Maulwürfe blieben trotz der spekulativen Phantastik der Szene doch auch nur Maskenspiel hinter der vierten Wand. Und Aitken und Ingvarsen erweiterten den Wirkungsbereich des Nicht-Menschlichen, nicht ohne gleichzeitig die Wirkkraft des Menschlichen und die Notwendigkeit des (menschlichen) Mediums der Kunst anzuzeigen.

All diesen untersuchten Arbeiten war gemein, dass sie einen bestimmten Umgang mit den Prozessen des Anthropozäns, den erdsystemischen Veränderungen und der Umwelt sowie dem Nicht-Menschlichen anzeigten. Und doch war dieser Umgang niemals unproblematisch, nicht widerspruchsfrei. Es zeigt sich sogar, dass ihre Bezüge gerade durch diese Spannung und diesen Widerspruch – dieses *Trotzdem* – fundamental geprägt wurden. Gerade diese Spannung und dieser Widerspruch, so wurde deutlich, wurden in den hier untersuchten Arbeiten nicht nur akzeptiert, sondern waren Ausgangspunkt der ästhetischen Auseinandersetzung der performativen Künste als *anthropozänes Engagement*.

Ergebnisse und Leistungen dieser Untersuchung

Diese Untersuchung stellt eine historische Bestandsaufnahme dar, eine Beschreibung und Sammlung verschiedener ab dem Jahr 2000, vor allem aber ab 2010 entstandener künstlerischer Arbeiten innerhalb der performativen Künste im Umkreis des Diskurses des Anthropozäns. Sie steckte damit ein Feld rezenter künstlerischer Arbeiten ab, deren kleinster gemeinsamer Nenner eine Beschäftigung mit Themen der erdsystemischen Veränderungen, der Umweltkatastrophe und dem Nicht-Menschlichen war. Damit stellte die Untersuchung das besondere Interesse der zeitgenössischen performativen Künste für Fragen heraus, die in diesem Umfang von den performativen Künsten bisher nicht beachtet wurden, und beschrieb einen veränderten Bezug der performativen Künste zu einem Gegenstandsbereich, der mit der nicht-menschlichen Natur auf einen Bereich eines nicht-kulturellen Außen verweist. Damit schloss diese Untersuchung auch an Diskurse um das Stichwort einer ›Welthaltigkeit‹ an und porträtierte die multiplen Bezüge der performativen Kunst zu ihrem sogenannten Außen in einer Situation, in der der Begriff der Welt sich selbst über den Diskurs des Anthropozäns radikal verändert und erweitert hat.

Doch die Untersuchung erfasste nicht nur ein erstarktes Interesse für Aspekte des Nicht-Menschlichen, sondern konnte ebenso beschreiben, wie jener Bezug zwischen den performativen Künsten und dem sogenannten Außen der Kunst selbst zum Thema der Auseinandersetzung wurde. So eine Verbindung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten innerhalb der performativen Künste thematisierend, konnte die Untersuchung dazu beitragen, die Relevanz dieser nicht-menschlichen Aspekte für die performativen Künste wie auch die Fra-

gen eines Umgangs damit – also Fragen einer ökopolitischen, aber auch ethischen Beziehung zwischen dem Menschen und nicht-menschlichen Akteur*innen und erdsystemischen Prozessen – zu erschließen.

Durch die Kontextualisierung der performativen Arbeiten im Kontext der Diskurse des Anthropozäns konnte die Untersuchung zudem beschreiben, welche Relevanz naturwissenschaftliche Diskurse und Entwicklungen für eine Praxis der performativen Künste sowie für ihre theaterwissenschaftliche beziehungsweise performanztheoretische Erschließung im Anthropozän haben. Die Auseinandersetzung mit Aspekten, die das Menschliche transzendieren und sich dem Umgang mit nicht-menschlichen Tieren, Materialien oder den sich zwischen Mensch und Nicht-Mensch vollziehenden ökologischen beziehungsweise erdsystemischen Prozessen widmen, zeigte nicht nur ein Interesse an ökologischen, also die Umweltbeziehungen von Mensch und Nicht-Mensch betreffenden Fragestellungen, sondern darüber hinaus auch ein Interesse am hierfür in besonderer Weise privilegierten Zugang der Naturwissenschaften, insbesondere der Biologie, der Geologie und der Erdsystemwissenschaft. Damit leistete die Untersuchung ebenfalls einen Beitrag zur Kontextualisierung der zeitgenössischen performativen Künste und rezenten Theorien naturwissenschaftlicher Forschung.

In all diesen Aspekten bezeugte diese Untersuchung das große Potenzial des Konzepts des Anthropozäns für die performativen Künste. Es wurde offensichtlich, dass das Anthropozän nicht nur eine überaus produktive Auseinandersetzung mit Fragen aufwirft, die die grundlegenden formalen und medialen Bedingungen der eigenen Kunstform betreffen, sondern dass mit dem Aspekt des Nicht-Menschlichen auch die Frage der Geltungsbereiche, des Politischen und des Wissenschaftlichen in den performativen Künsten neu verhandelt wurde. Das Anthropozän, kurz, zeigte sich als ein Diskurs, der die performativen Künste bedeutend beeinflusst und in formaler, politischer und disziplinärer Weise verändert.

Schließlich ermöglichte die Untersuchung über den Begriff des *anthropozänen Engagements* eine spezifische Charakterisierung der performativen Künste im Anthropozän anhand ihrer eigenen Medialität als Performativität. Über den Bezug zum Begriff des Engagements und zu Theorien des engagierten Kunstwerks konnte die Debatte zwischen der sogenannten autonomen und der engagierten Kunst für das Anthropozän aufbereitet werden. In der Analyse und Kontextualisierung der Bezüge der performativen Künste konnte das für jene Debatte so entscheidende Kriterium der Grenze zwischen den Geltungsbereichen der Kunst (ihr ›Innen‹ beziehungsweise ›Außen‹) problematisiert werden. Jene Differenz konnte zudem unter den veränderten Vorzeichen des Anthropozäns als entscheidende, die Medialität der performativen Künste betreffende Bezüglichkeit diskutiert werden, die in den performativen Künsten selbst qua Iteration verhandelt wurde. Über die Beschreibung dieser grundlegenden Verbindung und Beziehung zum Nicht-Menschlichen, die weder auf eine unproblematische Weise benannt, verfolgt oder

affirmiert noch einfach ignoriert werden kann, konnte durch die Untersuchung zudem auf das genuin Eigene der performativen Künste im Anthropozän hingewiesen werden: auf das Aufzeigen und die stetige Problematisierung der gespannten und dynamischen Beziehung zwischen dem Menschen und den nicht-menschlichen Prozessen, die in der Chiffre des Anthropozäns selbst vorhanden ist und die durch die performativen Künste angezeigt, offengehalten und szenisch wiederholt wird.

Damit machte schließlich die Untersuchung nicht nur deutlich, welche Beziehungen, welche Rolle und welche Aufgaben die performativen Künste im Anthropozän annehmen; gerade die Darstellung einer besonderen emphatischen Spannung zwischen den performativen Künsten und dem Anthropozän – ihrer Zeitgenossenschaft – verweist auch *vice versa* auf die Rolle, die die performativen Künste für die nicht-künstlerischen Prozesse und Diskurse im Anthropozän spielen können. Denn die mit dem Anthropozän aufgeworfenen Fragen und Probleme um die Bezüge zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Mensch und Umwelt, Mensch und eigener Wirkkraft bleiben den hier vorgestellten Arbeiten fundamental eingeschrieben, ja werden von den Künstler*innen direkt ausgestellt, wiederholt und vergrößert. Die Künste insistieren darauf. Daher konnte diese Untersuchung auch darstellen, in welcher Weise gerade die performativen Künste Medium sein können, um die mit dem Anthropozän tief verbundene *Unruhe* – um auf Haraways Begriff zurückzukommen – nicht etwa einzuhegen, sondern als produktive, auch ethische Notwendigkeit eines Zusammenlebens im Anthropozän herauszustellen.

Ausblick und offene Fragen

Diese Untersuchung thematisierte und bewegte sich entlang einer mehrfachen Grenze, die mit dem Anthropozän selbst durchlässig geworden ist: der Grenze zwischen dem Raum der performativen Ästhetik und ihrem Außen, dem Raum des nicht nur nicht-künstlerischen, sondern nicht-kulturellen, also natürlichen und nicht-menschlichen Außen. So wie die Theorie des engagierten Kunstwerks zwischen der Ästhetik und einem ihr äußeren Raum – einem politischen Ansinnen, einer Parteipolitik oder einem politischen Ideal – zu vermitteln suchte, thematisiert eine Theorie des anthropozänen Engagements, wie die performativen Künste im Anthropozän mit den nicht-künstlerischen Ereignissen, erdsystemischen Prozessen, dem Klimawandel und dem Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen umgehen. Und wie die engagierte Kunst dabei die Grenze zwischen Kunst und Außen selbst überschritt, wurde auch im Verlauf dieser Untersuchung diese Grenze immer wieder – so auch durch die Theorien des Anthropozäns selbst – hinterfragt, kritisiert und relativiert. Und doch verwies der Begriff eines anthropozänen Engagements, wie er in dieser Untersuchung entwickelt wurde, nicht auf eine *Entgrenzung* der performativen Künste im Anthropozän, sondern machte darauf

aufmerksam, wie die performativen Künste an dieser Grenze selbst festhalten und diese immer wieder selbst – durch die Tatsache, dass sie doch *Kunst* sind – errichten und aufrechterhalten. Die Theorie eines anthropozänen Engagements stellte somit eine Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen dem Anthropozän und den performativen Künsten *im Medium* der Künste selbst dar und hielt damit fest an ihren medialen und auch disziplinären Grenzen wie auch an der Tradition ihrer Ästhetik. Notwendigerweise verblieb diese Arbeit damit weiterhin im Rahmen bestimmter Sehgewohnheiten und gewohnter formaler wie institutioneller Modelle. Dies geschah, um auf die Konflikte aufmerksam zu machen, die sich innerhalb des künstlerischen Mediums und ihrer theoretischen Fundierung in der Ästhetik bemerkbar machen.

Es steht außer Frage, dass auch eine Überschreitung dieser Grenze durch die Künste und die Theoretisierung dieser Tatsache weitere bedeutende Einsichten für die Beziehung zwischen der performativen Ästhetik und einem Außen im Anthropozän bringen würde. Aspekte, die eine solche Grenzüberschreitung anzeigen, sind vielfältig und auch schon in der künstlerischen Praxis vorhanden: So entwickelt sich gerade der Bereich der *Artistic Research* zu einem Feld, in dem auch die Beziehungen zwischen Theorien um das Nicht-Menschliche, wissenschaftlicher Forschung sowie der Ästhetik neu ausgelotet werden. Performative Ästhetiken erhalten im Rahmen eines ökopolitischen Aktivismus um das Anthropozän neue Bedeutung. Derzeit werden Debatten um die Produktions- und Distributionsbedingungen performativer Ästhetik – in Aspekten des Recyclings der Bühnenbilder, eines klimaneutralen Tourings (siehe Jérôme Bel) oder auch der Klimaneutralität der Produktionshäuser und ihrer Infrastruktur selbst – in verschiedenen Foren geführt. Schließlich erfordert gerade eine kritische Auseinandersetzung mit den Universalismen des Anthropozäns eine Auseinandersetzung auch mit einer performativen Ästhetik, die transkulturell beziehungsweise dekolonial gedacht werden muss. Dies ist umso entscheidender, als gerade der auch in dieser Untersuchung genutzte Begriff der Zeitgenossenschaft – wie Juliane Rebentisch hervorhebt¹ – selbst eine geografische und kulturelle Partikularität beinhalten muss.

All diese Aspekte konnten hier nur benannt, nicht aber bearbeitet werden. Und so kann diese Untersuchung als ein Zwischenstand und eine Momentaufnahme einer Entwicklung begriffen werden, die – mit dem Ende der Sicherheit des Holozäns – auch in den performativen Künsten zunehmend an Relevanz gewinnen wird. Denn die offensichtliche, für die Künste immens produktive wie auch für die Zukunft des Planeten erschreckende Wahrheit lautet, dass die schädlichen Einflüsse, die die Spezies Mensch dem Erdsystem zugefügt hat, unumkehrbar sind und die Verstrickungen, die exponentiellen Wechselwirkungen und die unvorhersehbaren Entwicklungen sowie ihre Probleme sich stetig weiter vermehren werden. Dafür

1 Rebentisch 2015, insb. S. 235f.

werden sich keine einfachen Lösungen finden. Während die Wissenschaften diese Probleme weiter ergründen und die Politik im besten Fall zwischen den daraus resultierenden Notwendigkeiten vermittelt, können die performativen Künste mit diesen Problemen wieder und wieder umgehen, sie ersichtlich machen, sie auf den Bühnen und darüber hinaus in stets neuen Konstellationen anzeigen und damit auch *anders* neu schaffen.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: Adorno, Theodor W. (Hg.): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963, S. 7–26.
- : »Engagement«, *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 409–430.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer*. Frankfurt a.M. 2002.
- : *Das Offene: der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003a.
- : *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003b.
- : »What Is the Contemporary?«, in: Agamben, Giorgio (Hg.): *Nudities*. Stanford: Stanford University Press 2011, S. 10–19.
- Aggermann, Lorenz et al. (Hg.): »Lernen, mit den Gespenstern zu leben«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis 2015.
- Aichele, Alexander: *Philosophie als Spiel: Platon – Kant – Nietzsche*. Berlin: Akademie Verlag 2000.
- Aitken, Doug et al.: *Doug Aitken – Sleepwalkers*. New York, NY: Museum of Modern Art [u.a.] 2007.
- Allsopp, Ric & Lepecki, André: »Editorial: On Choreography«, in: *Performance Research*, 13 (1). 2008, S. 1–6.
- Antonia Baehr & Friends: *Abecedarium Bestiarium – Portraits of affinities in animal metaphors*. www.make-up-productions.net/pages/paper-vinyl-radio-plays/abecedarium-bestiarium-the-book.php [21.07.2020].
- : *Abecedarium Bestiarium – Portraits of affinities in animal metaphors*. Nyon: far° festival des arts vivants & make up productions 2014.
- Asafu-Adjaye, John et al.: *An Ecomodernist Manifesto*. 2015.
- Assmann, Aleida: *Die Legitimität der Fiktion: ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. Paderborn: Brill Fink 1980.
- Augé, Marc: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso 2008.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam 1972.

- Autin, Whitney J. & Holbrook, John M.: »Is the Anthropocene an Issue of Stratigraphy or Pop Culture«, in: *GSA Today*, 22 (7). 2012, S. 60–61.
- Balme, Christopher: »Szene«, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, 345–347.
- Barthes, Roland: *Camera Ludica. Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang 1981.
- : »Was ist Kritik?«, in: Barthes, Roland (Hg.): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 117–123.
- Becker, Florian N.: »Zu Naturwissenschaft und Kritik in Marx' Theorie und Brechts Theater«, in: Ißbrücker, Volker & Hippe, Christian (Hg.): *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, S. 177–196.
- Bel, Jérôme: *Jérôme Bel*. www.jeromebel.fr/index.php [20.08.2020].
- Belina, Mirna (Hg.): *Living Earth: Field Notes from the Dark Ecology Project 2014–2016*. Amsterdam: Sonic Acts Press 2016.
- Benjamin, Walter: »Das Passagen-Werk«, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V.1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991a, S. 9–1066.
- : »Über den Begriff der Geschichte«, in: Tiedemann, Rolf & Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991b, S. 691–704.
- : »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991c, S. 140–157.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010.
- Bergthaller, Hannes: »Malthusian Biopolitics, Ecological Immunity, and the Anthropocene«, in: *Ecozona*, 9 (1). 2018, S. 37–52.
- : »Thoughts on Asia and the Anthropocene«, in: Dürbeck, Gabriele & Hüpkes, Philipp (Hg.): *The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York & London: Routledge 2020, S. 77–90.
- Bergthaller, Hannes & Horn, Eva: *Das Anthropozän zur Einleitung*. Hamburg: Junius 2019.
- Berners-Lee, Mike: *There is no Planet B. A Handbook for the Make or Break Years*. Cambridge & New York: Cambridge University Press 2021.
- Betancourt, Michel: *Glitch Art in Theory and Practice. Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. New York & London: Routledge 2016.
- Bigg, Charlotte: »Das Panorama, oder La Nature A Coup d'Œil«, in: Gugerli, David et al. (Hg.): *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 1. Bilder der Natur – Sprachen der Technik*. Zürich: diaphanes 2005, S. 33–55.
- Bird Rose, Deborah et al. (Hg.): *Extinction Studies. Stories of Time, Death, and Generations*. New York: Columbia University Press 2017.

- Blazevic, Marin & Feldman, Lada Cale: »Misperformance«, in: Reynolds, Bryan (Hg.): *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. London & New York: Palgrave 2014, S. 50–56.
- Blumenberg, Hans: *Höhlenausgänge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- : *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Böhme, Hartmut: »Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur«, in: Haberl, Horst G. et al. (Hg.): *Herbstbuch zwei: Entdecken/Verdecken: Eine Nomadologie der Neunziger. Essays zur Erfahrbarkeit der Welt*. Graz: Droschl 1993, S. 15–36.
- Bolz, Norbert: »Rezension zu: Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge. Frankfurt a.M. 1989«, in: *Philosophische Rundschau*, 37 (1/2). 1990, S. 153–157.
- Bonneuil, Christophe: »The Geological Turn. Narratives of the Anthropocene«, in: Hamilton, Clive et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*. London: Routledge 2015, S. 17–31.
- Bonneuil, Christophe & Fressoz, Jean-Baptiste: *The Shock of the Anthropocene: the Earth, History, and Us*. London: Verso 2016.
- Borgards, Roland: »Battle at Kruger (2007). Tiere, Metaphern und das Politische«, in: Doll, Martin & Kohns, Oliver (Hg.): *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven*. Wilhelm Fink: Paderborn 2017, S. 331–352.
- Borges, Jorge Luis: »Von der Strenge der Wissenschaften«, in: Borges, Jorge Luis (Hg.): *Die Unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2013, S. 288–289.
- Bottoms, Stephen & Goulish, Matthew (Hg.): *Small Acts of Repair. Performance, Ecology and Goat Island*. Oxon & New York: Routledge 2007.
- Bottrill, Catherine: »The Carbon Footprint of Ice Watch Exhibited at the UN Climate Change Summit (COP21) Paris, December 2015«. http://olafureliasson.net.s3.amazonaws.com/subpages/icewatchlondon/press/Ice_Watch_Carbon_Footprint_Paris_2015.pdf [20.08.2020].
- Braidotti, Rosi: »Posthuman Affirmative Politics«, in: Wilmer, S. E. & Žukauskaitė, Audronė (Hg.): *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political and Performative Strategies*. New York: Routledge 2015, S. 30–56.
- Brandstetter, Gabriele: »Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre«, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 27–42.
- : »Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis ›Alpenglühlen‹ und William Forsythes ›Human Writes‹«, in: Schoenmakers, Henri et al. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 85–98.
- : »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42 (1). 2010, S. 2–11.
- : »Human, Animal, Thing. Shifting Boundaries in Modern and Contemporary Dance«, in: Brandstetter, Gabriele & Hartung, Holger (Hg.): *Moving (Across) Bor-*

- der. *Performing Translation, Intervention, Participation*. Bielefeld: transcript 2017, S. 23–42.
- : »Chimärische Körper. Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska«, in: Dreckmann, Kathrin et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 25–42.
- Brandstetter, Gabriele et al. (Hg.): *SchwarmEmotion: Bewegung zwischen Affekt und Masse*. Freiburg: Rombach 2007.
- Braun, Sebastian: »Bürgerschaftliches Engagement im politischen Diskurs«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 25–26 2001, S. 3–5.
- Brauneck, Manfred & Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- Brecht, Bertolt: »Kleines Organon für das Theater«, *Gesammelte Werke* 16. *Schriften zum Theater* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 661–700.
- Bredenkamp, Horst: »Modelle der Kunst und der Evolution«, in: *Präsident der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften* (Hg.): *Modelle des Denkens*. Berlin 2005, S. 13–17.
- Brokoff, Jürgen et al.: »Einleitung«, in: Brokoff, Jürgen et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016a, S. 9–18.
- Brokoff, Jürgen et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V & R Unipress 2016b.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Caillé, Alain: *Anthropologie der Gabe*. Frankfurt a.M.: Campus 2008.
- : »Anti-utilitarianism, economics and the gift-paradigm«, in: Bruni, Luigino & Zamagi, Stefano (Hg.): *Handbook on the Economics of Reciprocity and Social Enterprise*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar 2013, S. 44–48.
- Carroll, Lewis: *Sylvie and Bruno concluded*. London & New York: Macmillan and Co. 1893.
- Carson, Rachel: *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin; Riverside Press 1962.
- Ceballos, Gerardo & Ehrlich, Paul R.: »The misunderstood sixth mass extinction«, in: *Science*, 360 (6393). 2018, S. 1080–1081.
- Chakrabarty, Dipesh: »The Climate of History: Four Theses«, in: *Critical Inquiry*, 35 (2). 2009, S. 197–222.
- : »The Human Condition in the Anthropocene«, *The Tanner Lectures in Human Values* [Online]. <https://tannerlectures.utah.edu/Chakrabarty%20manuscript.pdf>
- Chamberlain, Franc (Hg.): *Edward Gordon Craig. On the Art of the Theatre*. New York & London: Routledge 2009.
- Chauduri, Una: »There Must Be a Lot of Fish in That Lake«: Toward an Ecological Theater«, in: *Theater*, 25 (1). 1994, S. 23–31.

- Clark, Timothy: »Scale. Derangements of Scale«, in: Cohen, Tom (Hg.): *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*. Ann Arbor Open Humanities Press 2012, S. 148–166.
- : *Ecocriticism on the Edge: the Anthropocene as a Threshold Concept*. London; New York: Bloomsbury Academic 2015.
- Collective, Feral Atlas: *Feral Atlas and the More-than-Human Anthropocene*. <https://feral-atlas.supdigital.org/?cd=true&bdtext=feral-atlas-and-the-more-than-human-anthropocene> [20.03.2021].
- : *Introduction to Feral Atlas*. <https://feralatlas.supdigital.org/?cd=true&rr=true&cdex=true&text=introduction-to-feral-atlas&type=essay> [20.03.2021].
- Connor, Steve: »The impossibility of the present: or, from the contemporary to the contemporal«, in: Luckhurst, Roger & Marks, Peter (Hg.): *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*. London: Longman 1999, S. 15–36.
- Crane, Jonathan Lake: *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications 1994.
- Critical Anthropocene Research Group (Carg): *Critical Anthropocene Research Group (CARG)*. <https://speculativelife.com/critical-anthropocene> [12.08.2020].
- Crutzen, Paul J. & Stoermer, Eugene F.: »The ›Anthropocene‹«, in: *Global Change Newsletter* (41). 2000, S. 17–18.
- : »Geology of Mankind«, in: *Nature*, 415 (3). 2002, S. 23.
- Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2015.
- Czirak, Adam: »Falsche Freunde. Von der Unversöhnbarkeit von Theater und Theorie«, in: Hackel, Astrid & Vollhardt, Mascha (Hg.): *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 7–36.
- : »Das Theater der radikalen Fiktionalität«, in: Czirak, Adam et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2019, S. 39–64.
- Czirak, Adam & Egert, Gerko (Hg.): *Dramaturgien des Anfangens*. Bielefeld: transcript 2016.
- Dalby, Simon: »Framing the Anthropocene: The good, the bad and the ugly«, in: *The Anthropocene Review*, 3 (1). 2016, S. 33–51.
- Danowski, Deborah & Viveiros de Castro, Eduardo: *The Ends of the World*. Malden, MA: Polity 2017.
- Därmann, Iris: *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010.
- Davis, Heather & Turpin, Etienne: »Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction«, in: Davis, Heather & Turpin, Etienne (Hg.): *Art in the Anthropocene Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press 2015a, S. 3–30.

- (Hg.): *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press 2015b.
- De Brakke Grond: *Bots, Bodies and Beasts*. <https://botsbodiesbeasts.rietveldacademie.nl/> [02.02.2021].
- Deck, Jan & Sieburg, Angelika (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2011.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonism*. New York: Zone Books 1991.
- Demos, T. J.: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press 2016.
- : *Against the Anthropocene*. Cambridge, MA: MIT Press 2017.
- Derrida, Jacques: »The Animal That Therefore I Am (More to Follow)«, in: *Critical Inquiry*, 28 (2). 2002, S. 369–418.
- : *The animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press 2008.
- Diekmann, Stefanie et al. (Hg.): *Theaterfeindlichkeit*. Paderborn: Fink 2011.
- Dreckmann, Kathrin et al.: »Einleitung. Technologien des Performativen«, in: Dreckmann, Kathrin et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 11–24.
- Dücker, Burckhard: *Theorie und Praxis des Engagements. Studien zur Geschichte eines literarisch-politischen Begriffs*. Heidelberg: Univ., Neuphilol. Fak., Diss. 1978.
- Dünne, Jörg et al. (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Dürbeck, Gabriele: »Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 3 (1). 2018, S. 1–20.
- Dürbeck, Gabriele & Hüpkes, Philip: *The Anthropocenic Turn: The Interplay Between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York: Routledge 2020.
- Ebert, Olivia et al.: »Vorwort«, in: Ebert, Olivia et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018a, S. 11–18.
- Ebert, Olivia et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018b.
- Egert, Gerko: *Berührungen: Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2016a.
- : *Berührungen: Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*, in: *TanzScripte Band 43*. Bielefeld: transcript 2016b.
- Egert, Gerko et al.: »Bühnen des Nicht-Menschlichen«, in: Cairo, Milena et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript 2016, S. 193–218.
- Eigler, Gunther (Hg.): *Platon. Werke in acht Bänden. Übersetzt v. Friedrich Schleiermacher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.
- Elewa, Ashraf M. T. (Hg.): *Mass Extinction*. Berlin: Springer 2008.
- Eliasson, Studio Olafur: *Ice Watch London*. <https://icewatchlondon.com/> [20.08.2020].

- : *Encounters with Ice Watch, Place du Panthéon, Paris 2015*. <https://www.youtube.com/watch?v=qd-JRGBKSXA> [20.08.2020].
- Ellis, Michael A. & Trachtenberg, Zev: »Which Anthropocene is it to be? Beyond Geology to a Moral and Public Discourse«, in: *Earth's Future*, 2 2013, S. 122–125.
- Fischer, Ralph: *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript 2011.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- : *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Narr 2010.
- Fischer-Lichte, Erika & Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink 2010.
- Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009.
- Foerster-Baldenius (Raumlabor), Benjamin: *Le Theatre des Negociations*. <https://raumlabor.net/le-theatre-des-negotiations/> [20.03.2020].
- Foster, Susan Leigh: *Valuing Dance. Commodities and Gifts in Motion*. New York: Oxford University Press 2019.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- : *Was ist Kritik?* Berlin: Merve 1992.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- : *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009a.
- : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009b.
- : »Recht über den Tod und Macht zum Leben«, in: Folkers, Andreas & Lemke, Thomas (Hg.): *Biopolitik*. Berlin: Suhrkamp 2014 [1977], S. 65–87.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003.
- Fried, Michael: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press 1998.
- Gabriel, Leon & Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2019.
- Geitner, Ursula: »Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung«, in: Brokoff, Jürgen et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 19–58.
- Gere, David: *How to Make Dances in an Epidemic. Tracking Choreography in the Age of AIDS*. Madison: University of Wisconsin Press 2004.
- Gerstmeier, Joachim & Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006.

- Gladwell, Malcolm: *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*. New York: Little Brown 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Faust«, in: Goethe, Johann Wolfgang von (Hg.): *Ausgewählte Werke in drei Bänden. Bd. 3 Dramen*. Köln: Buch- und Zeitverlagsgesellschaft mbH 1986, S. 403–801.
- Goll, Philipp: »Der wundertätige Tisch«, in: *Kultur & Gespenster*, 16 (Herbst). 2015, S. 98–111.
- Gosh, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. London: Penguin Books 2016.
- Gould, Stephen Jay: *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1987.
- Groys, Boris: *Internet and Presenting of the Present*. <https://www.iciberlin.org/events/aesthetische-eigenzeiten-heute> [21.01.2021].
- Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne: eine ästhetische Ökologie der Performance*. Berlin: Kadmos 2018.
- Haff, Peter: »Humans and technology in the Anthropocene: Six rules«, in: *The Anthropocene Review*, 1 (2). 2014, S. 126–136.
- Hahn, Daniela & Fischer-Lichte, Erika: *Ökologie und die Künste*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Hallam, Tony: *Catastrophes and lesser calamities. The causes of mass extinctions*. Oxford: Oxford University Press 2004.
- Hamilton, Clive: »The Anthropocene as rupture«, in: *The Anthropocene Review*, 3 (2). 2016, S. 93–106.
- : *Defiant Earth: the Fate of Humans in the Anthropocene*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity 2017.
- Hamilton, Clive et al.: »Thinking the Anthropocene«, in: Hamilton, Clive et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*. London & New York: Routledge 2015, S. 1–15.
- Hamilton, Clive & Grinevald: »Was the Anthropocene anticipated?«, in: *The Anthropocene Review*, 2 (1). 2015, S. 59–72.
- Hamilton, Scott: »Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene«, in: *Millennium: Journal of International Studies*, 46 (3). 2018, S. 371–395.
- Hammer, Andreas: »Höhle, Grotte«, in: Renz, Tilo et al. (Hg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 286–296.
- Haraway, Donna: »Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, in: Haraway, Donna (Hg.): *The Haraway Reader*. New York: Routledge 2004, S. 7–46.
- : *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016.

- : *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M.: Campus 2018.
- Haraway, Donna et al.: »Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene«, in: *Ethnos. Journal of Anthropology*, 81 (3). 2016, S. 535–564.
- Hardt, Isabelle: »Höhle/Grotte«, in: Butzer, Günter & Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 188–189.
- Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt, Endlichkeit, Einsamkeit [Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30]*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1992.
- Heinicke, Julius et al. (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin: Theater der Zeit 2015.
- Herrmann, Hans-Christian von: »Theater und Kybernetik«, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 33 (3–4). 2012, S. 325–337.
- Herrmann, Hans-Christian von: »Brechts ›Theater des Wissenschaftlichen Zeitalters‹«, in: Ißbrücker, Volker & Hippe, Christian (Hg.): *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, S. 41–47.
- Hörl, Erich: *Die technologische Bedingung. Beitrag zu Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014a.
- : *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014b.
- : »Challenges for an Aesthetics for the Anthropocene«, in: Dürbeck, Gabriele & Hüpkes, Philipp (Hg.): *The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York & London: Routledge 2020, S. 159–172.
- Horn, Eva & Bergthaller, Hanns: *The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*. London: Routledge 2020.
- Ingvartsen, Mette: *PACT-Zollverein, Interview: The Artificial Nature Project*. <https://vimeo.com/52407398> [20.08.2020].
- : *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions*. Lund University 2016.
- International Commission on Stratigraphy: *Interactive International Chronostratigraphic Chart*. www.stratigraphy.org/timescale [04.04.2019].
- Irigaray, Luce: *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press 1985.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Jaeggi, Rahel: *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Jaeggi, Rahel & Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Johach, Eva: »Die (offene) Ameisengesellschaft und ihre Feinde«, in: Doll, Martin & Kohns, Oliver (Hg.): *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven*. Wilhelm Fink: Paderborn: 2017, S. 91–115.
- Kapp, Gabriele (Hg.): *Heinrich von Kleist. Über das Marionettentheater. Studienausgabe*. Stuttgart: Reclam 2013.

- Kausmann, Corinna et al.: »Zivilgesellschaftliches Engagement«, in: Krimmer, Holger (Hg.): *Datenreport Zivilgesellschaft*. Wiesbaden: Springer 2019, S. 55–91.
- Kaysner, Wolfgang: *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg & Hamburg: Stalling 1957.
- Kershaw, Baz: *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Klein, Ansgar: »Editorial. Klima und Zivilgesellschaft«, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 33 (1). 2020, S. 1–5.
- Klein, Naomi: *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan 2007.
- Kluge, Friedrich: »Engagement«, in: Kluge, Friedrich (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin & New York: de Gruyter 1989.
- Kokkonen, Tuija: »Introduction. Non-humans and performance. A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog) – II Memo of Time«. <https://www.researchcatalogue.net/view/7736/7856/100/100> [21.06.2021].
- Kołakowski, Leszek: *13 bajek z królestwa Lailonii: dla dużych i małych oraz inne bajki*. Krakow: Wydawnictwo Znak 2015.
- Kolbert, Elizabeth: *The Sixth Extinction. An Unnatural History*. New York: Henry Holt 2014.
- : *Das sechste Sterben: Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Kroonenberg, Salomon: *Why Hell Stinks of Sulfur. Mythology and Geology of the Underworld*. London: Reaktion Books 2013.
- Kunst, Bojana: »Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance«, in: Klein, Gabriele & Noeth, Sandra (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of World-making in Dance and Choreography*. Bielefeld: transcript 2011, S. 47–60.
- : *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Wichester: Zero Books 2015.
- Lange, Steffen & Santarius, Tilman: *Smarte Grüne Welt? Digitalisierung zwischen Überwachung, Konsum und Nachhaltigkeit*. München: oekom Verlag 2018.
- Latour, Bruno: *Gaia Global Circus*. www.bruno-latour.fr/node/359.html [14.09.2020].
- : *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1999.
- : *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- : *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- : *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*. Zürich: diaphanes 2007.
- : *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

- : *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge/London: Harvard University Press 2013.
- : *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge, UK; Medford, MA: Polity 2017.
- Latour, Bruno & Woolgar, Steve: *Laboratory life: the Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills: Sage Publications 1979.
- Lavery, Carl: »The ecology of the image: The environmental politics of Philippe Quesne and Vivarium Studio«, in: *French Cultural Studies*, 24 (3). 2013, S. 264–278.
- : »Introduction: performance and ecology – what can theatre do?«, in: *Green Letters. Studies in Ecocriticism*, 20 (3). 2016, S. 229–236.
- (Hg.): *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?* London & New York: Routledge 2018.
- Le Roy, Xavier: *Score for Product of Circumstances*. www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=en [20.08.2020].
- Lenton, Timothy M. et al.: »Tipping elements in the Earth's climate system«, in: *PNAS*, 105 (6). 2008, S. 1786–1793.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York; London: Routledge 2006.
- : *Singularities: dance in the age of performance*. New York, NY: Routledge 2016.
- Lewis, Simon L. & Maslin, Mark A.: »Defining the Anthropocene«, in: *Nature*, 519 2015, S. 171–180.
- Lovelock, James: *Gaia: The Practical Science of Planetary Medicine*. Oxford England; New York: Oxford University Press 2000.
- Luttringer, Klaus: »Höhlenprolog«, in: Luttringer, Klaus (Hg.): *Zeit der Höhlen*. Freiburg: Rombach 1994, S. 7–11.
- Lykke, Nina: »Making Live and Letting Die. Cancerous Bodies between Anthropocene Necropolitics and Chthulucene Kinship«, in: *Environmental Humanities*, 11 (1). 2019, S. 108–136.
- Macfarlane, Robert: *Underland. A Deep Time Journey*. E-Book. NY, London: W.W. Norton & Company 2019.
- Malm, Andreas: *The Progress of this Storm: Nature and Society in a Warming World*. London: Verso 2018.
- Malm, Andreas & Hornborg, Alf: »A geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative«, in: *The Anthropocene Review*, 1 (1). 2014, S. 62–69.
- Malzacher, Florian: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander Verlag 2020.
- Manuel, Pedro »Complicating the Implication. Animism and spectrality in performances without humans«, in: *Performance Research*, 24 (6). 2019, S. 16–21.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- : *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013.

- Margulis, Lynn: *Der symbiontische Planet oder wie die Evolution wirklich verlief*. Frankfurt a.M.: Westend Verlag 2017.
- Martin, Randy: *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London: Duke University Press 1998.
- Marx, Peter W.: »Welt-Suche: Auf den Spuren von Hans Blumenberg«, in: *Forum Modernes Theater*, 1 2010, S. 93–103.
- Massumi, Brian: *What Animals Teach Us About Politics*. Durham: Duke University Press 2014.
- Matless, David: »Climate change stories and the Anthropocene«, in: *Nature Climate Change*, 6 2016, S. 118–119.
- : »The Anthropocene: Landscape in the Anthropocene«, *British Art Studies* [Online]. <https://nottingham-repository.worktribe.com/index.php/OutputFile/1404346> [21.11.2021].
- Mattes, Johannes: »Die Eroberung der Tiefe. Mitglieder der k. k. Geologischen Reichsanstalt als Akteure und Förderer der Höhlenforschung unter Tage«, in: *Berichte der Geologischen Bundesanstalt* 95 2012, S. 80–114.
- : *Wissenskulturen des Subterranean. Vermittler im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Ein biografisches Lexikon*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG 2019.
- Maugeri, Leonardo: *The age of oil the mythology, history, and future of the world's most controversial resource*. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger 2006.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.
- May, Theresa J. & Arons, Wendy (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Mckenzie, John: *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge 2001.
- McNeill, John R. & Engelke, Peter: *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: Harvard University Press 2014.
- Messling, Markus et al. (Hg.): *Höhlen. Obsession der Vorgeschichte*. Berlin: Matthes & Seitz 2019.
- Minca, Claudio & Rowan, Rory: *On Schmitt and Space*. London & New York: Routledge 2016.
- Mitchell, Timothy: *Carbon democracy political power in the age of oil*. London: Verso 2011.
- Mönnig, Mona: *Das übersehene Tier: Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*. Bielefeld: transcript 2018.
- Moore, Jason W.: *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. New York: Verso 2015.
- : *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press 2016.

- Morton, Timothy: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.
- : »How I Learned to Stop Worrying and Love the Term *Anthropocene*«, in: *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 1 (2). 2014, S. 1–8.
- : *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press 2016.
- Mosse, Ramona: *Viral Theatres: Performing Post/Pandemic Culture in the Anthropocene*. <https://www.temporal-communities.de/research/travelling-matters/projects/extended-audiences/viral-theatres/index.html> [10.10.2021].
- Mukherjee, Siddhartha: *Der König aller Krankheiten. Krebs – eine Biografie*. Köln: DuMont 2012.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Darstellen ›nach Auschwitz‹«, *Thewis – E-Journal der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* [Online]. www.theater-wissenschaft.de/category/tbewis/ausgabe-2010-darstellen-nach-auschwitz/
- : »Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung«, in: Ebert, Olivia et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018, S. 49–58.
- Musiol, Lynn Takeo & Tschirner, Christian: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (1) – Prolog über unsere alltägliche Gleichgültigkeit und den Sog der Verschleierung. Final Climatsy«, *nachtkritik* [Online], 26.02.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17717:inside%E2%80%93endzeit%E2%80%93texte%E2%80%93zur%E2%80%93klimakrise%E2%80%93%E2%80%93prolog%E2%80%93ueber%E2%80%93unsere%E2%80%93alltaegliche%E2%80%93gleichgueltigkeit%E2%80%93und%E2%80%93den%E2%80%93sog%E2%80%93der%E2%80%93verschleierung&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].
- : »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (3) – Ein Gruppengespräch über Katastrophenästhetik, Theater und Produktionsdruck. Ist Kunst jenseits der Verschwendung denkbar?«, *nachtkritik* [Online], 25.03.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17837:inside%E2%80%93endzeit%E2%80%93texte%E2%80%93zur%E2%80%93klimakrise%E2%80%93%E2%80%93ein%E2%80%93gruppengespraech%E2%80%93ueber%E2%80%93katastrophenaesthetik%E2%80%93theater%E2%80%93und%E2%80%93produktionsdruck&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].
- : »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (4) – Über den Verblendungszusammenhang der postmoderne Theaterkunst und ihrer konstruktivistischen Wissenschaftstheorie. Das Verschwinden der Welt und das Theater der Diskursfetische«, *nachtkritik* [Online], 08.04.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17919:inside-endzeit-texte-zur-klimakrise-4-ueber-den-verblendungszusammenhang-der-postmoderne-theaterkunst-und-ihrer-konstruktivistischen-wissenschaftstheorie&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].

- Nechvatal, Joseph: »Olafur Eliasson's Sundial of Melting Icebergs Clocks In at Half-Past Wasteful«, *Hyperallergic* [Online]. <https://hyperallergic.com/260217/olafur-eliasson-sundial-of-melting-icebergs-clocks-in-at-half-past-wasteful/> [20.08.2020].
- Niehues-Pröbsting, Heinrich: »Über den Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik«, in: Barner, Wilfried (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990, S. 237–251.
- Northcott, Michael: »Eschatology in the Anthropocene: from the chronos of deep time to the kairos of the age of humans«, in: Hamilton, Clive et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*. London & New York: Routledge 2015, S. 100–111.
- Oberkrome, Friederike & Straub, Verena: »Performing in Between Times. An Introduction«, in: Czirak, Adam et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2019, S. 9–22.
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft 1980.
- Opitz, Sven: »Neue Kollektivitäten. Das Kosmopolitische bei Bruno Latour und Ulrich Beck«, in: *Soziale Welt*, 67 (3). 2016, S. 249–266.
- Orozco, Lourdes: *Theatre & Animals*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2013.
- Otto, Ulf: »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnografische Versuchungen und Lehrenauf den Science und Technology Studies«, in: Wihstutz, Benjamin & Hoesch, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2020, S. 247–271.
- Palmer, Laura: »Olafur Eliasson Responds to Paris Summit with a Doomsday Clock Made of Glacial Ice. Going, going...gone.«, *artnet news* [Online]. <https://news.artnet.com/art-world/ice-watch-olafur-eliasson-climate-summit-384704> [03.04.2019].
- Patterson, Charles: »Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka: über die Ursprünge des industrialisierten Tötens. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2004.
- Peitsch, Helmut: »Engagement/Tendenz/Parteilichkeit«, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk* Frankfurt a.M.: J.B. Metzler 2001, S. 178–223.
- Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript 2011.
- Pfeifer, Wolfgang: »Engagement«, in: Pfeifer, Wolfgang (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 178.
- Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink 2001.
- Pievani, Telmo: »The sixth mass extinction: Anthropocene and the human impact on biodiversity«, in: *Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali* 25 (1). 2014, S. 85–93.

- Prechtl, Peter: »Horizontbewusstsein, Horizontintentionalität«, in: Prechtl, Peter & Burkhard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 247–248.
- Raddatz, Frank: »Bühne und Anthropozän. Dramatische Poesie der Zukunft – eine theaterästhetische Spekulation«, in: *Lettre International*, 122 (3). 2018, S.XX.
- : »Statt eines Manifests! 13 Thesen für das THEATER DES ANTHROPOZÄN«, in: *Theater der Zeit*, Februar 2020 (2). 2020, S. 12–16.
- : *Das Drama des Anthropozäns*. Berlin: Theater der Zeit 2021.
- Raddatz, Frank & Boetius, Antje: *Theater des Anthropozän*. <http://theater-des-anthropozän.de/> [03.12.2020].
- Ransmayr, Christoph: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012.
- Rausch, Tobias: »Staging Nature – Theatermacher Tobias Rausch über die Schwierigkeit, die Natur auf die Bühne zu bringen. Schauspiele jenseits des Menschen«, *nachtkritik* [Online], 16.10.2019. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17246:staging-nature-theatermacher-to-bias-rausch-ueber-die-schwierigkeit-die-natur-auf-die-buehne-zu-bringen&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].
- Read, Alan: *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury 2013.
- Rebentisch, Juliane: »The Contemporaneity of Contemporary Art«, in: *New German Critique*, 42 (1). 2015, S. 223–237.
- Reinelt, Janelle: »The Promise of Documentary«, in: Forsyth, Alison & Megson, Christopher (Hg.): *Get real: Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 6–23.
- Robbins, Paul: »Choosing Metaphors for the Anthropocene: Cultural and Political Ecologies«, in: C. Johnson, Nuala et al. (Hg.): *The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography*. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell 2013, S. 307–319.
- Rockström, Johan et al.: »A Safe Operating Space for Humanity«, in: *Nature*, 46 (1). 2009, S. 472–475.
- Rodríguez, Lázaro Gabino: »Open letter to Jerome Bel«. <https://somosreclamos.blogspot.com/2021/02/open-letter-to-jerome-bell.html> [27.09.2021].
- Rokem, Freddie: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press 2000.
- Roselt, Jens: *Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008.
- : »Figur«, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsgs.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, 107–111.
- Rosen, Elisheva: »Grotesk«, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 876–900.
- Rossi, Paolo: *The dark abyss of time: the history of the earth & the history of nations from Hooke to Vico*. Chicago: University of Chicago Press 1984.

- Rothe, Delf: »Governing the End Times? Planet Politics and the Secular Eschatology of the Anthropocene«, in: *Millennium: Journal of International Studies*, 48 (2). 2020, S. 143–164.
- Ruhsam, Martina: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript 2021.
- Sabisch, Petra: »Körper, kontaminiert. Ein Versuch mit Randnoten zur Performance *Product of Circumstances* von Xavier le Roy«, in: Brandstetter, Gabriele & Peters, Sibylle (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Getalt*. München: Fink Verlag 2002, S. 311–326.
- : *Choreographing Relations*. München: epodium 2011.
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.
- Schaub, Mirjam & Suthor, Nicola: »Einleitung«, in: Schaub, Mirjam et al. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005, S. 9–22.
- Schaub, Mirjam et al. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005.
- Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*. München: Duncker & Humblot 1932.
- : *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot 1974.
- Schneider, Birgit: *Klimabilder: eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2018.
- Schulte, Philipp: »Geschichte und Heimsuchung«, in: Aggerman, Lorenz et al. (Hg.): »Lernen, mit Gespenstern zu leben«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis 2015, S. 87–96.
- Schwägerl, Christian: »AnthropoScene. Über die epochalste Geschichte unserer Zeit, unser journalistisches Projekt und das Team«, *RiffReporter* [Online], 15.02.2019. <https://www.riffreporter.de/de/umwelt/mission> [20.08.2020].
- Sciences Po Et Nanterre-Amandiers: *Le Théâtre Des négociations. Make it Work*. <https://nanterre-amandiers.com/en/evenement/le-theatre-des-negotiations/> [21.03.2020].
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Siegel, Eva-Maria: »Keinen mehr schone der Konflikt der beiden Blöcke«. Adorno, Brecht und die Folgen«, in: Brokoff, Jürgen et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V& R Unipress 2016, S. 195–213.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes – William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript 2006.
- : »Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreografie und Körper«, in: Clavdetscher, Reto & Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2007, S. 44–59.
- Sloterdijk, Peter: »Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte«, in: Renn, Jürgen & Scherer, Bernd (Hg.): *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 25–44.

- Smith, Terry et al. (Hg.): *Antinomies of Art and Culture*. Durham & London: Duke University Press 2008.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1978a.
- : »Notes on Camp«, in: Sontag, Susan (Hg.): *Against Interpretation and other Essays*. New York: Octagon Books 1978b, S. 275–292.
- Spoerhase, Carlos: »Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart«, in: Spoerhase, Carlos et al. (Hg.): *Ästhetik der Skalierung*. Leipzig: Felix Meiner Verlag 2020, S. 5–16.
- Steffen, Will et al.: »The Anthropocene: conceptual and historical perspectives«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369 2011, S. 842–867.
- Steffen, Will et al.: *Global Change and the Earth System. A Planet Under Pressure*. Heidelberg: Springer 2004.
- Sulcas, Roslyn: »When the Choreographer Won't Fly, the Dancers Rehearse by Skype«, *New York Times* [Online]. <https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/dance/jerome-bel-isadora-no-flying.html> [20.08.2020].
- Szerszynski, Bronislaw: »The End of the End of Nature: The Anthropocene and the Fate of the Human«, in: *The Oxford Literary Review*, 34 (2). 2012, S. 165–184.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Tarde, Gabriel: *Fragment einer Geschichte der Zukunft*. Paderborn: Konstanz Univ. Press 2015.
- Théâtre Nanterre-Amandiers: *Make It Work/Théâtre Des Négociations (Programmheft)*. www.sciencespo.fr/sites/default/files/DP%20MIW%20Le%20th%C3%A9%C3%A2tre%20des%20n%C3%A9gociations%20V2.compressed-1.pdf [21.03.2021].
- Thies-Lehmann, Hans: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.
- Tsing, Anna Lowenhaupt: »On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales«, in: *Common Knowledge*, 18 (3). 2012, S. 502–524.
- : *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press 2015.
- : *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin: Matthes & Seitz 2018.
- Tylevich, Katya: »Migration (Empire)«, in: Ulrich, Matthias & Hollein, Max (Hg.): *Doug Aitken*. Wien: Verl. für Moderne Kunst 2015, S. 133–160.
- Ullrich, Jessica & Middelhoff, Frederike »Editorial«, in: *Tierstudien. Tiere und Migration*, 19 2021, S. 9–20.
- Ulrich, Matthias: »Einführung«, in: Ulrich, Matthias & Hollein, Max (Hg.): *Doug Aitken*. Wien: Verl. für Moderne Kunst 2015, S. 13–20.
- Vechta, Universität: *Forschungsprojekt »Narrative des Anthropozän in Wissenschaft und Literatur« (2017–2020)*. <https://www.uni-vechta.de/anthropozan-projekt> [20.08.2020].

- Vehlken, Sebastian: »Schwärme. Zootechnologien«, in: Heiden, Anne & Vogl, Joseph (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich; Berlin: Diaphanes 2007, S. 235–257.
- Verhoeven, Dries: *Homo Desperatus (Projekthomepage)*. <https://driesverhoeven.com/en/project/homo-desperatus/> [18.11.2019].
- Verlag, Matthes & Seitz: *Deutscher Preis für Nature Writing*. <https://www.matthes-seitz-berlin.de/deutscher-preis-fuer-nature-writing.html> [03.12.2020].
- : *Über die Dritte Natur*. <https://www.dritte-natur.de/uber-die-dritte-natur> [04.02.2021].
- Virilio, Paul: »Schwerkraft-Raum. Paul Virilio im Gespräch mit Laurence Louppe und Daniel Dobbels«, in: *Arch+*, 124/125 1994, S. 46–51.
- Vogel, Juliane: »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Matzke, Annemarie et al. (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2015, S. 105–120.
- Warstat, Matthias: »Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität«, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 69–81.
- Waters, Colin N. et al. (Hg.): *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*. London: Geological Society of London 2014.
- Wells, Rachel: *Scale in Contemporary Sculpture. Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. Farnham & Burlington: Ashgate 2013.
- Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich [u.a.]: Diaphanes 2012.
- Wilmer, S. E. & Vedel, Karen: »Theatre and the Anthropocene. Introduction«, in: *Nordic Theatre Studies*, 32 (1). 2020, S. 1–5.
- Witts, Noel: *Tadeusz Kantor*. Oxon & New York: Routledge 2019.
- Woods, Derek: »Scale Critique for the Anthropocene«, in: *Minnesota Review*, (83). 2014, S. 133–142.
- Zalasiewicz, Jan et al.: »Are we now living in the Anthropocene?«, in: *GSA Today*, 18 (2). 2008, S. 4–8.
- Zalasiewicz, Jan et al.: »When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal«, in: *Quaternary International*, 383 2015a, S. 196–203.
- Zalasiewicz, Jan et al.: »Colonization of the Americas, ›Little Ice Age‹ climate, and bomb-produced carbon: Their role in defining the Anthropocene«, in: *The Anthropocene Review*, 2 (2). 2015b, S. 117–127.
- Zalasiewicz, Jan et al.: »The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations«, in: *Anthropocene*, 19 2017, S. 55–60.
- Zorn, Johanna: »Dasselbe noch einmal? Zur kartografischen Technik der künstlerischen Erzeugung von ›Duplikaten der Welt‹«, in: Dreckmann, Kathrin et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 159–168.

Anhang

Verzeichnis der künstlerischen Arbeiten

Olafur Eliasson: *Ice Watch Paris*, 02.–12.12.2015, Place du Panthéon, Paris (FR)

David Weber Krebs: *Balthazar*, Premiere: 31.03.2011, theaterschool, amsterdam (NL)

Jérôme Bel: *Isadora Duncan*, Premiere: 16.08.2019, Deutsches Theater Berlin/HAU Berlin (DE)

Xavier Le Roy: *Product of Circumstances*, Premiere: 22.05.1999, Wien (AUT)

Dries Verhoeven: *Homo Desperatus*, Premiere: 28.06.2014, Stedelijk Museum ›s Her-togenbosch (NL)

Antonia Baehr: *Abecedarium Bestiarium. Affinitäten in Tiermetaphern*, Premiere: 03.05.2013, HAU Berlin (DE)

Bruno Latour/Philippe Quesne: *Make it Work! Le Theatre des Negotiations*, 29.–31.05.2015, Théâtre Nanterre-Amandiers (FR)

Philippe Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)*, Premiere: 06.05.2016, Kunstenfestivaldesarts, Brüssel (BE)

Doug Aitkens: *Migration (Empire)*, Video 2008, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (USA)

Mette Ingvarstsen: *Evaporates Landscapes*, Premiere: 01.10.2009, Graz (AUT)

Mette Ingvarstsen: *Speculations*, Premiere: 2011, Stockholm (SW)

Mette Ingvarstsen: *The Artificial Nature Project*, Premiere: 02.11.2012, Essen (DE)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Eliasson: Ice Watch Paris, Place du Panthéon © Argyroglo	12
Abb. 2:	Eliasson: Ice Watch Paris, Eistransport © Eliasson/Group Greenland	14
Abb. 3:	Weber-Krebs: Balthazar © Lechleitner	15
Abb. 4:	Le Roy: Product of Circumstances © Kleinbach	110
Abb. 5:	Le Roy: Product of Circumstances © Festival Complicitats 2007	111
Abb. 6:	Le Roy: Product of Circumstances © Kleinbach	124
Abb. 7:	Gordon Douglas/Warner Brothers: Them! (1954)	146
Abb. 8:	Verhoeven: Homo Desperatus, Verbeke Foundation (BE) © Popelier	147
Abb. 9:	Verhoeven: Homo Desperatus, Pripyat, Chernobyl (Ukraine) © Popelier	148
Abb. 10:	Verhoeven: Homo Desperatus, Pripyat, Chernobyl (Ukraine) © Popelier	150
Abb. 11:	Baehr: Abecedarium Bestiarium © Anderson	168
Abb. 12:	Baehr: Abecedarium Bestiarium, Tasmanischer Tiger (Thylacinus cynocephalus) © Anderson	178
Abb. 13:	Baehr: Abecedarium Bestiarium, Northern Bupal Hartebeest (Alcelaphus buselaphus buselaphus) © Anderson	189
Abb. 14:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations © Argyroglo	207
Abb. 15:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations, Salle de repos © Argyroglo	208
Abb. 16:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations, Transformable Room © Raumlabor Berlin	209
Abb. 17:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations, Videostill © Raumlabor Berlin	218
Abb. 18:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations, Videostill © Raumlabor Berlin	218
Abb. 19:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations © Argyroglo	219
Abb. 20:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations © Argyroglo	221
Abb. 21:	Latour/Quesne: Make it Work! Le Théâtre des Négociations © Argyroglo	221
Abb. 22:	Quesne: The Night of the Moles (Welcome to Caveland!) © Argyroglo	233
Abb. 23:	Quesne: The Night of the Moles (Welcome to Caveland!) © Argyroglo	241
Abb. 24:	Quesne: The Night of the Moles (Welcome to Caveland!) © Argyroglo	250

Abb. 25:	Quesne: The Night of the Moles (Welcome to Caveland!), Parade der Maulwürfe © Argyroglo	251
Abb. 26:	Aitken: Migration (Empire), Videostill	271
Abb. 27:	Aitken: Migration (Empire), Videostill	271
Abb. 28:	Aitken: Migration (Empire), Videostill © Aitken	275
Abb. 29:	Aitken: Migration (Empire), Videostill © Aitken	275
Abb. 30:	Aitken: Migration (Empire), Videostill © Aitken	282
Abb. 31:	Aitken: Migration (Empire), Videostill © Aitken	282
Abb. 32:	Ingvarstsen: Speculations © Studium Generale Rietveld Academie	285
Abb. 33:	Ingvarstsen: Evaporated Landscapes © Kelley	289
Abb. 34:	Ingvarstsen: The Artificial Nature Project © Meijer	294