

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 Nächsbereich 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 bewegendem 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
	S	85.7	4	4.2	2	3.1	3
		0,0005		0.02		N.S	
S	N	7.2	14	2.6	8	3.1	1
	S	12.7	2	1.9	3	2.6	1
		N.S		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, verharret 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://feralatlansupdigital.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://feralatl.s.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 obszöner) 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.

