

Dramaturgien der Enden

Endzeiten des Anthropozäns

Die Katastrophe und die Multiplizität der Enden

Die im schützenden anthropozänen Erdreich hausenden Maulwürfe deuteten es an: Das Anthropozän ist nicht nur ein Prozess-Zustand des Erdsystems¹, der zunehmend auch für die Geistes-, Kultur- und Kunstwissenschaften relevant wird. Es ist auch eine Chiffre, die in sich eine spezifische Beziehung zu einer globalen, erdsystemischen Katastrophe aktualisiert. Der Klimawandel, ausgelöst durch die zunehmende Steigerung von Treibhausgasen, die fortschreitende Zerstörung der Biosphäre und der damit einhergehende Verlust der Biodiversität, die Zerstörung von Lebensräumen zur Gewinnung fossiler Brennstoffe, die Veränderung biogeochemischer Kreisläufe und die daraus resultierende Verödung, Versalzung oder Überschwemmung von Landschaften; die Tatsache, dass der Mensch als stratigrafischer Marker, als geologische Kraft sichtbar ist, impliziert mehr als (s)eine bloße Sedimentierung. Was als anthropogene Sedimente in den Erdschichten abzulesen sein wird, extrapoliert sich als Konsequenz eines historischen und gegenwärtigen Handelns des Menschen, das auf natürliche Umwelten, lokale Ökosysteme und das Erdsystem in zerstörerischer Weise wirkt. Die Einschreibung des Menschen in das Erdsystem betrifft eben nicht nur seine Veränderung. Die Rodung der Tropenwälder, die Umwandlung von subarktischen Waldflächen in gewaltige Felder zur Förderung von Teersanden, die Akkumulation von Plastikmüll zu schwimmenden Inseln wie dem Great Pacific Garbage Patch, schließlich der anthropogene Klimawandel sind keine folgenlosen Einwirkungen auf Umwelten. Sie gehen einher mit der Zerstörung von Lebensräumen von pflanzlichen und tierischen Spezies, mit der Auslöschung zahlreicher Arten und der drastischen Reduktion der Biodiversität und wen-

1 Vgl. Peter Sloterdijk: »Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte«, in: Jürgen Renn & Bernd Scherer (Hg.): *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 25–44.

den sich schließlich auch gegen den Menschen selber und betreffen in drastischer Weise menschliche und nicht-menschliche Lebensformen.

Das Anthropozän überschreitet den Horizont der Geowissenschaften, da es gleichzeitig Kurzschrift für die menschengemachte, ökologische und existenzielle Katastrophe ist. Es benennt die anthropogene Zerstörung von Ökosystemen, es wird zum ›buzzword‹, das metonymisch auf verschiedenste Arten der menschlichen Umweltzerstörung referiert. Das Anthropozän ist so nicht nur Teil einer disziplininternen, geologischen Debatte, sondern führt gleichzeitig eine doppelte Existenz als narrativer, von existenzieller Latenz geprägter Sammelbegriff um die menschengemachte Zerstörung natürlicher Umwelten und ihrer gegenwärtigen und zukünftigen Konsequenzen. Und so ist die Katastrophe im Anthropozän nicht nur ein bestimmtes, bereits eingetroffenes beziehungsweise auch antizipiertes oder prognostiziertes Ereignis, sondern hat bedeutenden narrativen und dramaturgischen Gehalt. Schreibt Gabriele Dürbeck, »dass das Konzept des Anthropozän eine inhärente narrative Struktur hat, sodass es durch das Medium der Erzählung neue Deutungen der *conditio humana* in unserer Zeit aufzeigt«², so gilt dies analog und vielleicht im Besonderen der *Katastrophe*, der im Anthropozän ein besonderer narrativer Raum zugeschrieben und die von Dürbeck folglich auch im »Katastrophennarrativ« gebündelt wird.³

Doch die ›Katastrophe‹ ist im Anthropozän nicht nur in Narrative eingebettet, sondern organisiert diese auch in besonderer Weise und hat damit auch eine besondere *dramaturgische* Funktion. So bestimmt Eva Horn prägnant unsere Erwartungshaltung an die »Zukunft als Katastrophe«⁴, Hannes Bergthaller weist auf die mathusianische Logik des Anthropozäns hin⁵ und Vertreter*innen des sogenannten *good anthropocene* wenden sich wiederum ex negativo gegen eine Katastrophenerwartung und formulieren daraus einen Appell zur verstärkten Annahme und Nutzung von Technologie und Terraforming.⁶ Die Katastrophe ist nicht nur ein Punkt in einer Geschichte: Die Finalität dieses Ereignisses bestimmt sie auch als Moment, von dem aus eine bestimmte geschichtliche und narrative Logik konstruiert, antizipiert und organisiert wird. Die Katastrophe gibt im Anthropozän eine besondere Weise der Narration vor, organisiert Wissen und Erfahrung, akkumuliert und steuert Affekte und wirkt sich damit auf Entscheidungen und Politik aus.

Die Katastrophe bezeichnet nicht nur die Akkumulation von bereits eingetretenen sowie erwarteter Zerstörung, die das Leben von Mensch und Nicht-Mensch be-

2 Dürbeck 2018, S. 3.

3 Ibid., S. 7–9.

4 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014a.

5 Hannes Bergthaller: »Malthusian Biopolitics, Ecological Immunity, and the Anthropocene«, in: *Ecozona*, 9 (1). 2018, S. 37–52.

6 Asafu-Adjaye et al. 2015.

ziehungsweise eine bestimmte Ordnung in Frage stellen. Die Katastrophe ist auch und vielleicht insbesondere in der Theorie der dramatischen Literatur die Explikation der in der Peripetie vollzogenen Wendung der Geschichte, der Moment, in dem das Schicksaal der Figuren sich letztmalig entscheidet und die damit eine zentrale Kategorie insbesondere der Tragödie darstellt. Die Katastrophenerwartung, mit der das Publikum konfrontiert wird, die Erwartung an das einzutreffende Unglück, ist dabei seit Aristoteles ein entscheidender Aspekt des Aufbaus des Dramas sowie der damit verbundenen Führung der Emotionen des Publikums. Die Katastrophe ist der dramaturgische (beziehungsweise poetologische) Ausdruck, mit dem eine Narration notwendigerweise begrenzenden Ende umzugehen: Zwischen Wendung und Schluss entfaltet sich die Katastrophe als gefüllte Zeit des Dramas, in der die Tatsache, dass das Ende unabwendbar ist, spürbar und affektiv wirksam wird. Sie bildet den Teil der narrativen Handlungsstruktur des Dramas – des Mythos – und ist Voraussetzung für die kathartische Wirkung der aristotelischen Poetik.

Während die Katastrophe als Dramenstruktur in der klassischen, (nach)aristotelischen Poetologie, so vor allem in der Rezeption der französischen Klassik, auf das Ende als Strukturprinzip ausgerichtet war, verändert sich in einer Poetik nach Brecht und später in der Postdramatik die Bedeutung des Endes. Mit einer nicht-hierarchisierten und parataktischen Dramaturgie der Assemblage und der Montage, mit Mitteln der gedehnten Zeit, vor allem aber durch eine Loslösung vom Dogma einer auf Finalität ausgerichteten Dramatik sucht nicht nur die zeitgenössische (Post-)Dramatik, sondern auch das nicht-dramatische Performancetheater sowie zeitgenössische Bühnenarbeiten aus der Choreografie den Knoten zwischen Ende und Katastrophe zu lösen.⁷ Das Ende bleibt notwendigerweise jeder Performance als Strukturmerkmal eingeschrieben, ist jedoch nicht mehr bestimmendes Mittel des dramaturgischen, des narrativen und affektiven Spannungsaufbaus.

Diese Veränderungen in der Dramatik und den performativen Künsten sind nicht von den außerästhetischen Entwicklungen loszulösen. Wie Katastrophen, Enden und notwendigerweise auch Anfänge in den darstellenden Künsten verhandelt werden, zeigt sich auch als Spiegel politischer und epistemischer Paradigmen. So schreiben Adam Czirak und Gerko Egert:

»Angesichts der Annahme, dass unsere Handlungspraxis und die performativen Akte der Bedeutungsproduktion von der Logik des Iterativen abhängig sind, verlieren ›Ursprung‹, ›Anfang‹ oder ›Ende‹ ihren erkenntnistheoretischen Status. Alltägliches, politisches und künstlerisches Handeln wird als Praktik gedacht, die auf

7 Vgl. u.a. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, Hans Thies-Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.

Kontinuität und Wiederholung angelegt ist und die ohne eine Bezugnahme auf Vergangenes nicht realisierbar oder konzipierbar scheint.«⁸

In diesen *unmöglichen* Anfängen und Enden zeigt sich hier eine bestimmte postmoderne Kondition, deren eine Seite begrenzt wird von der Unmöglichkeit eines – insbesondere im politischen Sinne – gedachten (Neu-)Anfangs, die andere wiederum von der Unmöglichkeit einer Schließung. Enden, verstanden als Ereignisse, die bestimmte Wandlungen und Brüche in Gang setzen, scheinen gerade ob einer Auflösung von distinkten Wissensregimen und Zeitkonzeptionen selbst abhandelkommen zu sein beziehungsweise zum Einsatz eines Spiels der Differenz und Wiederholung immer wieder verschoben und reiteriert zu werden. Ein postmodernes »Ende der Geschichte« setzt als homogene Zeit paradoxerweise gerade den *Enden* der Geschichten selbst ein Ende.⁹

Doch gerade das Anthropozän macht es notwendig, nicht nur den Begriff der Katastrophe, sondern gerade den damit verbundenen Begriff des Endes und der Enden zu beschreiben. Denn nicht nur stellt das Anthropozän als Gesamtes eine Krisensituation des Erdsystems dar, in der ein bestimmtes – im Holozän wirksames – klimatisches und ökologisches Verhältnis zu einem Ende kommt. Die mit dem Anthropozän aufkommende Durchdringung der Menschheitsgeschichte durch eine Naturgeschichte sowie die offensichtliche Partikularisierung von Geschichte in verschiedene, durch spezifische Umwelten situierte Geschichten löst die Konzeption einer Universalgeschichte und damit auch die Erwartung an universale Enden – beziehungsweise deren *universelles* Ausbleiben – auf. Das Anthropozän kann als Multiplizität potenzieller oder bereits eingetretener Enden verstanden werden, die je spezifisch situiert sind: Anthropozäne Katastrophen wie die Klimakrise perspektivieren Enden für Menschen des Globalen Südens anders als für solche des Globalen Nordens. Nicht-menschliche Tiere, natürliche Umwelten und Habitate sind wiederum anders – häufig direkter – von den schädlichen Handlungen der Spezies Mensch existenziell in ihrer Endlichkeit bedroht.

Wo so das Anthropozän als Sammelbegriff einer Multiplizität von konkreten, existenziellen und materiellen Enden verstanden werden kann, gilt gleichzeitig, dass gerade die Erkenntnis der verschiedenen partikularen Enden auch bestimmte Diskursformationen an ihr jeweiliges Ende bringt: So beendet das Anthropozän nicht nur die konkrete, benennbare Natur im Sinne von spezifischen Ökosystemen oder der Extinktion von nicht-menschlichen Spezies, sondern setzt auch der

8 Adam Czirak & Gerko Egert (Hg.): *Dramaturgien des Anfangens*. Bielefeld: transcript 2016, S. 9.

9 Vgl. hierzu u.a. Scott Hamilton: »Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene«, in: *Millennium: Journal of International Studies*, 46 (3). 2018, S. 371–395.

»Natur« als Begriff einer bestimmten Ordnungsvorstellung ein Ende. Und wie das Anthropozän einerseits die prometheische Vollendung der Figur des Anthropos ankündigt, so läutet sie – posthumanistisch gewendet – gleichzeitig deren Ende ein und damit auch das des humanistischen Kulturbegriffs, wie es von Foucault in der Chiffre des Menschen als »junge Erfindung« beschrieben wurde.¹⁰ Nicht nur macht das Anthropozän es notwendig, wieder und neu über das Ende und Enden nachzudenken. Entscheidend ist auch, zu verfolgen, wie sich im Anthropozän materielle, existenzielle, symbolische und diskursive Enden jeweils gesondert manifestieren, dabei aber auch mit- und durcheinander wirken.

Endzeit: Paradoxien der Darstellung

Schreiben Czirak und Egert von »Anfangsszenarien, die eine fundamentalontologische Geltung beanspruchen«¹¹, so liegt es nahe, auch in diesen verschiedenen Konfigurationen des Anthropozäns zwischen materiellen und diskursiven (nicht-)menschlichen Enden eine Figuration zu bestimmen, die über das je spezifische, partikulare Ende hinausgeht. Das Anthropozän ist nicht nur ein zeitlicher Rahmen, in dem diese spezifischen Enden geschehen, sondern ist auch ihre Verdichtung: Wie durch ein Zoomverfahren bildet so die Vielzahl partikularer Enden einen eigenen Raum und wird zu einem temporalen Plateau. Das Anthropozän kann, als Akkumulation der Enden, auch als eigenständiger Zeitabschnitt gedeutet werden: als Endzeit.

In dieser Weise ruft das Anthropozän eine Beschäftigung mit den akkumulierten Katastrophen und Enden als anthropozäne Eschatologie hervor.¹² Kritisch ist in einer solchen Chiffre jedoch auf den impliziten messianistischen und auch modernistischen Gehalt hinzuweisen, wie es unter anderem Christophe Bonneuil und Jean-Baptiste Fressoz tun. So erinnere das Narrativ der »Anthropozänologen«, wie Bonneuil und Fressoz die führenden Wissenschaftler*innen um das Anthropozän nennen, häufig an eine modernistische Erweckungsgeschichte mit ebenjenen Wissenschaftler*innen als deren Held*innen, die ihre Erkenntnisse einem unwissenden Publikum als neue Heilsbotschaft entgegenbringen. Diese Tatsache, so Bonneuil und Fressoz, ignoriere die Leistung jahrzehntelanger Arbeit von Ökolog*innen

10 Foucault 2003, S. 462.

11 Czirak & Egert 2016, S. 16.

12 Vgl. hierzu u.a. auch Szerszynski 2012, Morton 2013; Michael Northcott: »Eschatology in the Anthropocene: from the chronos of deep time to the kairos of the age of humans«, in: Clive Hamilton et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*. London & New York: Routledge 2015, S. 100–111; Deborah Danowski & Eduardo Viveiros de Castro: *The Ends of the World*. Malden, MA: Polity 2017; Delf Rothe: »Governing the End Times? Planet Politics and the Secular Eschatology of the Anthropocene«, in: *Millenium: Journal of International Studies*, 48 (2). 2020, S. 143–164.

und tendiere dazu, das Anthropozän zu depolitisieren.¹³ Gerade aber die politische Partikularität und die globale Ungleichheit der Wirkungen des Anthropozäns erfordern es, mit universalistischen und so auch eschatologischen Konzepten vorsichtig zu sein.

Obgleich das Anthropozän also als Sattelzeit, als Akkumulation verschiedener partikularer Enden beschrieben werden kann, muss weiterhin gelten, dass die Partikularität dieser Enden nicht aufgelöst werden kann. Mit der Proklamation einer universellen Katastrophe, eines Endes der Welt mit anderen Worten, stehe vor allem zur Disposition, um wessen Welt es gehe, wie zwischen partikularen und allgemeinen ›Enden‹ navigiert werden kann. So schreiben die beiden brasilianischen Wissenschaftler*innen Deborah Danowski und Eduardo Viveiros de Castro: »End of the world« only has a determinate meaning in these discourses – it can only be thought of as possible – on the condition that one determines at the same time for whom this world that ends is a world, who is the worldly or ›worlded‹ being who defines the end.«¹⁴

Vom Ende im Anthropozän zu denken produziert also ein konzeptuelles Problem: Denn einerseits kann das Anthropozän nicht nur als die Akkumulation von bestimmten materiellen und historischen Enden gedacht werden; das Anthropozän stellt eine immer mehr als partikulare Bedrohung von Mensch und Nicht-Mensch dar, ist damit in besonderer Weise vom Denken des Endes geprägt und kann so berechtigterweise zu einer Chiffre einer Endzeit werden. Und gleichzeitig kann nicht davon abgesehen werden, dass diese Enden weiterhin an konkrete Situationen, Umwelten, Subjekte und Wesen gebunden bleiben und ungleich wirken.

Dies zeigt sich paradigmatisch am Beispiel des Klimawandels, wie Andreas Malm und Alf Hornborg hervorheben: »If climate change represents a form of apocalypse, it is not universal, but uneven and combined: the species is as much an abstraction at the end of the line as at the source.«¹⁵

Zu diesem Widerspruch kann noch ein weiteres, ein logisches Problem hinzugefügt werden: Denn wenn die Rede über das Ende beziehungsweise Enden nicht nur den Prozess der Beendigung – also das Entgegengehen zum Ende – bezeichne, sondern auch deren Resultat, so kann gefragt werden, von welcher Position erst dieses Ende betrachtet und beschrieben werden kann. So argumentiert Clive Hamilton pointiert, dass die Topoi einer posthumanen oder auch transhumanen Welt, also einer Welt nach dem Ende des Menschen, zumindest von einem logischen Punkt

13 Bonneuil & Fressoz 2016, insb. S. 47–64. Zudem schreibe sich das Anthropozän so nahtlos ein in eine modernistische Fortschrittserzählung: »The new teleology of ecological reflexivity and collective learning replaces the old teleology of progress. Such heralding of the end of modernization is in fact a new modernist fable.« Ibid., S. 78.

14 Danowski & Viveiros de Castro 2017, S. 20.

15 Malm & Hornborg 2014, S. 67.

undenkbar wären. Gerade das Anthropozän nämlich binde menschliche Geschichte durch die Sedimente in einem starken Sinne an die Geschichte des Planeten Erde, sodass jener – selbst nach dem Verschwinden der Menschheit in einigen hunderttausend Jahren – weiterhin als *Planet der Menschen* gelten wird und Erde und Mensch damit eine unauslöschliche Einheit bilden, ein Ende des Menschen zumindest in der Signifikanz somit nicht erreicht würde. Hamilton:

»If humans do end up occupying a mere 200000 years of the Earth's deep time, it remains true that, in a strong sense, without human beings the Earth could not exist. Its existence would be inconceivable. One can, of course, picture it devoid of humans, but only an intelligent being can form such a picture. The human being alone is capable of making worlds on the Earth and so rescuing it from cosmic insignificance. Only humans may turn the Earth into the locus of universal understanding. The extinguishment of humans from the Earth would be a tragedy of cosmic significance.«¹⁶

Obleich die Validität eines dergestalt auf den Bereich des Kosmischen ausgeweiteten Universalismus durchaus zu hinterfragen ist,¹⁷ ist Hamiltons Argument bedeutend für die Paradoxien der Darstellbarkeit einer Welt nach dem Menschen, berührt er doch die Abwesenheit des Menschlichen als gängigen Topos des anthropozänen Katastrophismus und ist damit mitunter weniger als ontologisch-ethisches denn als insbesondere performanz-ästhetisches Argument interessant. Denn gerade die scheinbare Unmöglichkeit, eine Abwesenheit des Menschen widerspruchsfrei zu denken, versetzt die Künste in eine privilegierte Position. Nicht nur bietet gerade die Fiktion eine hervorgehobene, ja im Grunde die einzige Möglichkeit, die Paradoxie einer Welt ohne Menschen vorstellbar zu machen, wohlgemerkt ohne diese Paradoxie gänzlich aufzulösen. Denn dort, wo qua definitionem keine Zuschauenden sein können, kann gerade die Fiktion eine Perspektive schaffen, die ein Zuschauen dennoch zulässt, und somit auch eine Spannung zwischen verschiedenen diegetischen Welten ästhetisch fruchtbar machen. Hinzu kommt, dass gerade die Abwesenheit als ein besonderer, für die zeitgenössischen performativen Künste, insbesondere den Tanz und die Choreografie, bedeutender Modus der Darstellung be-

16 Hamilton 2017, S. 116.

17 Hamilton schreibt außerdem: »*Homo sapiens*, who appeared no more than 200000 years ago, may disappear from the face of the Earth in the foreseeable future, yet our species' direct influence will endure for hundreds of thousands of years at least and leave an indelible mark. If in a hundred million years' time an alien civilization writes the history of the Universe, the Earth will be known as the Planet of the Humans.« Ibid., S. 115. An dieser Stelle hinterfragt Hamilton jedoch nicht die anthropozentrischen Implikationen des Geschichtsbegriffs selbst, wodurch sein Argument auf einen Zirkelschluss hinausläuft.

schrieben werden muss.¹⁸ Abwesenheit dient als Modus, etwas Vergangenes präsentisch zu machen. Enden können hier nicht nur wahrnehmbar gemacht werden, sie werden auch über ihre eigentlichen Grenzen hinaus verlängert, in der Schwebe gehalten. Enden und Endzeiten sind somit nie nur (ontologische) Ereignisse. Sie werden auch – qua Abwesenheit – darstellungs- und wahrnehmungslogisch aufgehoben.

Insistenz der Enden

Diese gewandelte Bedeutung des/der Endes/n im Anthropozän in den performativen zeitgenössischen Künsten möchte ich im Folgenden ausführen. Dabei möchte ich darstellen, dass die performativen Künste nicht nur auf die verschiedenen Implikationen und Bedeutungsaspekte der vielen materiellen, diskursiven, eschatologischen und fundamentalontologischen Aspekte des Endes und der Enden im Anthropozän rekurren. Gerade die Multiplizität der Enden sowie die Tatsache ihrer sowohl epistemischen wie ästhetischen Paradoxien beeinflussen die performativen Künste in besonderer Weise, da ihnen das Ende nicht nur als bestimmende formale Strukturkategorie des Dramatischen, sondern auch, allgemeiner, als Zeitkünste eingeschrieben ist. Hier, so meine These, wird nicht nur von Enden gesprochen, sondern sie sind durch bestimmte Dramaturgien bestimmt, in denen auf der skalaren Multiplizität der Enden insistiert wird, in denen Enden kreiert, wiederholt, wahrnehmbar gemacht und befragt werden.

Dieser Umgang mit Enden muss sowohl von klassischen, teleologischen Dramaturgien wie auch von postmodernen Dramaturgien eines Aufschubs von Enden unterschieden werden. Stattdessen stellen die im Folgenden analysierten Beispiele, so die These, ein Spiel mit einer bestimmten Form der Erwartung und der Erfahrung von Zeitlichkeit in Anbetracht der Insistenz anthropozäner Enden dar: ihrer Beschleunigung, ihrer Dehnung und Stockung. Diese Dramaturgien sind zudem intrinsisch mit bestimmten Wahrnehmungsordnungen verbunden. Denn die Frage nach der Wahrnehmung der Zeitlichkeit von/m Ende/n führt zurück zur Frage nach der Bedingung der Möglichkeit der Wahrnehmung von einer als Ende verstandenen Veränderung, Handlung oder Bewegung. Welche Handlung, welche Bewegung kann als Veränderung eines Zustandes wahrgenommen werden? Welche Veränderung wiederum gilt als ein Anfang, welche als ein Ende? Wer nimmt diese Handlung als Veränderung zum Ende wahr und unter welchen Gesichtspunkten und Maßstäben?

Sind so die Enden einerseits Spielform und betreffen andererseits ihre Wahrnehmung, so zielen Enden, ihre Darstellung und Wahrnehmung zudem auf die Veränderung von bestimmten Ordnungsstrukturen. Sind Enden und Endzeiten

18 Sigmund 2006.

als (temporale) Ausnahmezustände zu verstehen, so betrifft dieser Ausnahmezustand nicht nur das Ende bestimmter Ordnungen, sondern auch die Möglichkeit einer Rekombination und das Entstehen von neuen Ordnungen: Obgleich Bonneuil und Fressoz Recht gegeben werden muss, dass das Anthropozän als bestimmte Katastrophenfiguration wie auch Verbund verschiedener ökophilosophischer Wissensordnungen auch vor dem ›Anthropocenic Turn‹ der 2000er und 2010er Jahre gedacht wurde, kann man nicht umhin, die paradigmatische Wirkung dieses Turns auf die Geistesgeschichte zu konstatieren. Die materielle wie auch diskursive Endzeit des Anthropozäns bedeutet ein Ende für eine Vielzahl von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, für Umwelten und Habitate. Gleichzeitig – ja mitunter als deren Folge – bedeutet das auch das Ende wie auch den Neubeginn von bestimmten historischen Wissensordnungen und Dispositiven. Dies betrifft nicht nur die Ordnungen von Kultur und Natur, die gerade im Sinne der geschichtlichen Dynamik des Anthropozäns zu ihren jeweiligen Enden kommen: als Ende der Geschichte der nur-menschlichen Geschichtlichkeit wie auch als Ende der natürlichen, statischen Überzeitlichkeit. Dies betrifft auch die Spannung zwischen immer nur partikular zu fassenden Enden – der Organismen, der Lebensformen – sowie einer unabweisbaren erdsystemischen oder auch terrestrischen Universalität des Anthropozäns. Enden bezeichnen Veränderungen, die im Anthropozän insbesondere das Verhältnis zwischen Mensch und Nicht-Mensch sowie ihre Skalierung betreffen. Diese Enden als Veränderungen werden in bestimmter Weise wahrgenommen. Die (performativen) Künste im Anthropozän zeichnen sich – davon sollen die folgenden Seiten handeln – durch das gezielte Spiel mit Enden, ihrer Wahrnehmung sowie den Skalierungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch aus.

Im Folgenden möchte ich verschiedene Beispiele darstellen, in denen eine solche Insistenz der Enden wirksam wird. Ich möchte die These vertreten, dass eine Insistenz auf der Spannung einer stets situierten und doch kollektiven End- als Ausnahmesituation diese als performative Schwellen markiert, in denen die Beziehungen von Körpern, Größen, Wissensordnungen zur Disposition stehen und verhandelt werden können. Damit zeigt sich die Insistenz der Enden nicht nur als performative Spielart, mit Enden als Ab- beziehungsweise Anwesenheiten umzugehen, sondern verweist auch auf das Verstricktsein von Wahrnehmungsformen, Körpern und Ordnungen im Anthropozän. Dies soll in einem ersten Schritt über einen Exkurs zur installativen und filmischen Arbeit *Migration (Empire)* von Doug Aitken anschaulich gemacht werden, bevor ich im Folgenden Mette Ingvartsens zwischen 2009 und 2013 entstandene Performancereihe *The Artificial Nature Series* analysiere.

Bewegte Enden – Doug Aitken: *Migration (Empire)*

Stille

Eine leere Landstraße bei blendendem Licht. Wüste Landschaften passieren das Auge. Der Blick wandert nicht, er zieht schwebend an diesen vorbei; Straßenschilder wechseln im Rhythmus der Schnitte, die Straße erscheint als Bahn, die keinen Körper, sondern das bloße Auge trägt und in Bewegung versetzt. Jenseits dessen: Stille, Starrheit, als ob die zu sehende Umgebung in der Sonne Fotografie wäre, still gestellte Bewegung einer ohnehin regungslosen Umgebung und nicht das bewegte Bild einer sich stetig durch Wind und Wetter verändernden Landschaft. Starre Bohrtürme im heißen Sand begrenzen den Horizont, stillgelegte Fabrikgebäude, leerstehende Lagerhallen: Synekdochen für den Stillstand der Petrolindustrie selbst – und damit eines ganzen Zeitalters.¹⁹ Am Straßenrand ziehen Schilder vorbei, die auf Tankstellen, auf Fast-Food-, auf Motelketten verweisen. Sie laden nicht ein, zu rasten oder zu verweilen, sondern sind serielle Beschreibungen eines Zustandes, in dem die Landschaft selbst von der Erinnerung an Bewegungen zu zehren scheint. Ist das, was wir sehen, eine Projektion aus der Vergangenheit? Ist es ein Blick in eine (nahe) postapokalyptische Zukunft? Oder bedeutet die Fahrt auf der Landstraße eine gleichbleibende, ewige Wiederkehr wie das ewige Umringen eines Möbiusbandes?

19 Vgl. u.a. Timothy Mitchell: *Carbon democracy political power in the age of oil*. London: Verso 2011; Leonardo Maugeri: *The age of oil the mythology, history, and future of the world's most controversial resource*. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger 2006.

Abb. 26: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill



Abb. 27: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill



Die Eröffnungssequenz von Doug Aitkens *Migration (Empire)* verdichtet mit diesen Bildern das wiederkehrende Interesse des Künstlers an einer Befragung von

Zeit- und Bewegungsstrukturen der Moderne.²⁰ Kontrapunktisch dazu lässt sich die Motivauswahl begreifen, die – ganz im Gegensatz zu Aitkens' anderen Arbeiten wie *Sleepwalker*, *Song 1* oder *black mirror*²¹ – kein Bild einer urbanen, digitalisierten und postfordistischen Epoche zeichnet, sondern jene von ihrem Ende her zu denken scheint: ein Ende wohlgemerkt, das kein Ende des Planeten, sprich des physischen Raumes bedeutet, wohl aber ein Ende als Abwesenheit von (menschlichem) Leben figuriert, in dem Raum als leerer nicht nur bewegungslos, sondern bedeutungslos zu werden scheint. Die filmische Übereinkunft, das Bild eines Zustandes nach einem Weltende ohne menschliches Leben zur Ansicht zu bringen, ist in eschatologischer Tradition nicht nur Fundament eines Imaginären, sondern betrifft – wie oben beschrieben – eine spezifische Leistung von Kunst, also auch medial ansichtig gemachter Fiktionalität.

Gleichzeitig offenbart sich in der Darstellung vom Weltende auch ein wahrnehmungslogischer Schnitt: Denn insofern sich das Weltende als ein Anderes zu zeigen vermag, ist es immer, wie oben mit Danowski und Viveiros de Castro formuliert, ein Anderes in Relation zu derjenigen Instanz, für die die Welt zu Ende geht beziehungsweise zu Ende gegangen ist. In der Rede vom Weltende ist somit ein Subjekt implizit, das sich in diesen Perspektiven gleichzeitig wegdenkt wie als Spezifisches markiert. Bei Aitken gilt das in einem zumindest dreifachen Sinne: Zum einen gilt die Darstellung der Leere dem Subjekt der Wahrnehmung, für das die Bilder gemacht sind, sprich der*dem realen Zuschauer*in. Zum Zweiten der*dem impliziten Zuschauer*in, die*der nicht mit ersterem gleichzusetzen ist, sondern eine Instanz der Diegese bleibt. Dieses intradiegetische Subjekt wird insofern kenntlich, als es jenes ist, dessen Welt zu Ende ist, das jene Landschaft als defizitäre begreifen muss und in diesem Blick diese Landschaft – konträr zu der filmischen Bewegung – als statische feststellen muss. Schließlich ist, drittens, diese Spezifität auch als ›differentia specifica‹ im Sinne der biologischen Taxonomie zu begreifen. Denn das beobachtende Subjekt ist ein menschliches und somit ist die Wahrnehmungslogik dieser Einstellung ebenfalls eine, die als (zoo)politische beschrieben werden kann. Danowski und Viveiros de Castro nochmals:

»The problem of the end of the world is therefore always formulated as a split or divergence resulting from the disappearance of one of the poles of the duality between the World and its Inhabitant, that is, the being whose world it is – which, in our metaphysical tradition, normally tends to be the ›Human,‹ regardless of whether it goes by the name of Homo sapiens or Dasein.«²²

20 Vgl. Matthias Ulrich: »Einführung«, in: Matthias Ulrich & Max Hollein (Hg.): *Doug Aitken*. Wien: Verl. für Moderne Kunst 2015, S. 13–20, S. 13.

21 Vgl. zu den genannten Arbeiten Doug Aitken et al.: *Doug Aitken – Sleepwalkers*. New York, NY: Museum of Modern Art [u.a.] 2007.

22 Danowski & Viveiros de Castro 2017, S. 57 (Hervorh. im Original).

Der Gegensatz von Bewegung und Regungslosigkeit, der motivisch eine Verbindung von Leben und seine Absenz beziehungsweise Welt und ihrem Ende bedeutet, ruht auch bei Aitken auf dieser Voraussetzung des impliziten Blicks. In der dichotomischen Überlagerung wird dabei zwischen dem Fremden und dem Eigenen geschieden, wobei dasjenige als Fremdes erscheint, das bewegungslos bleibt, das Eigene die*den (ruhende*n) Zuschauer*in bezeichnet, die*der als implizite*r paradoxerweise in rastloser Bewegung ist. Erst aus einer derart abgeleiteten ›differentia specifica‹ im Verhältnis von Bewegung, Wahrnehmung und Anthropos fügen sich die folgenden Bilder als Invertierung, die gleichzeitig das zuvor Gesehene kommentieren und wiewohl nicht aufheben, so doch in der Schweben halten:

Der Blick folgt den Straßenschildern und den Werbeschilddern verschiedener Motellketten und fällt schließlich auf die niedrigen Bungalow-Reihen. Die Kamera verweilt vor den grün gestrichenen Fenstern der weißen Holzgebäude: Wie Bilderrahmen suggerieren sie eine weitere Gegenüberstellung von Sehen und Gesehenem, Blicksubjekt und -objekt. Und doch werden sie im nächsten Moment zum Eingang, durch die die Kamera und die Betrachtenden gezogen werden. Erst hier, in einem aseptisch anmutenden Zimmer, kommt der Blick zur Ruhe. Das gleißende Sonnenlicht fällt nur noch gedimmt, weiße Wände verbinden sich mit den ebenfalls weißen Vorhängen, die die Hitze und die Erinnerungen an die Landstraßen aussperren, zu einer Membran: scheiden das Außen vom Innen, schaffen einen klar bestimmbar, abgeschlossenen Raum, dessen vierte Wand von der Kamera selbst definiert wird. Doch nicht nur die Kameraführung und der Bildausschnitt kreieren das Gefühl einer spezifisch theatralen und verfremdeten Räumlichkeit, einer solchen also, die sowohl ein In-Szene-Setzen zu erkennen gibt wie – daraus folgend – eine klare Bezüglichkeit zu den Wahrnehmungs- beziehungsweise Zuschauerachsen bildet:²³ Die unberührten Betten, das Sperrholzmöbiliar, die Sessel und Lampen stehen bezugslos im Raum, als wären sie nicht in ihrer Funktion zu begreifen, sondern als Staffage, kontextlos, selbst dem Motellzimmer fremd geworden, einzig für die Zuschauenden gedacht. Lampen leuchten, Telefone klingeln. Nicht jedoch für eine ›dramatis personae‹, die den Hörer abheben könnte, sondern einzig für die*den (implizite*n) Zuschauer*in, der*dem die Dinge hier wie auf einem Tableau gegenübergestellt werden. Die Bezugslosigkeit des Möbiliars im Motellzimmer stellt diesen Ort als spezifischen Nicht-Ort aus, als identitätslosen Ort, dem eine anthropologische Bedeutsamkeit fehlt.²⁴

23 Vgl. Kramer & Dünne: »Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit«, in: Jörg Dünne et al. (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 15/16.

24 Marc Augé argumentiert, dass sich die Post- bzw. in seinen Worten »Supermoderne« gerade durch die massive Produktion von solchen Nicht-Orten auszeichnet, in denen der Mensch wartet, sich langweilt, verwaltet wird oder aber konsumiert und keine eigenständigen Relationen und somit keine Geschichtlichkeit aufbauen kann. Zu solchen Orten zählen nicht

Im Kontrast zur Leere der Außenaufnahmen stehen im Zentrum dieser Arrangements – denn es sind offensichtlich mehrere Motelzimmer, Episoden, die aneinandergeschnitten werden – nicht-menschliche Tiere, allen voran solche, die im nördlichen Amerika heimisch sind beziehungsweise einen ausgewiesenen Platz in der US-amerikanischen Nationalsymbolik einnehmen: der Bison, das Pferd, der Weißkopfadler, der Puma, der Biber, der Fuchs, der weiße Pfau, das Reh. Die Tiere stehen, sitzen, liegen in den Zimmern, werden von der Kamera erfasst und blicken zurück. Als erste Lebewesen, die in Migration zu sehen sind, liegt es nahe, jene als Protagonisten zu deuten, als Migrierende. Doch woher migrieren sie und wohin? Und ist das Motelzimmer Ziel ihrer Reise oder ein Zwischenstopp und stehen seine tierischen Bewohner – oder Besucher? – sinnbildlich für die Heerscharen an Wanderarbeitenden, an prekär Beschäftigten und Umherziehenden in den USA, deren Zuhause diese Motelzimmer geworden sind? Die Übertragung vom menschlichen auf das nicht-menschliche Wesen liegt nahe und so wird in dieser latent komischen, doch nur scheinbaren Anthropomorphisierung erst auf den zweiten Blick offenbar, dass Migration weder ein nur immanent politisches noch ein bloß biologisches Phänomen ist, sondern sich im Anthropozän als geteilte Geschichte zwischen Mensch und Nicht-Mensch vollzieht.²⁵

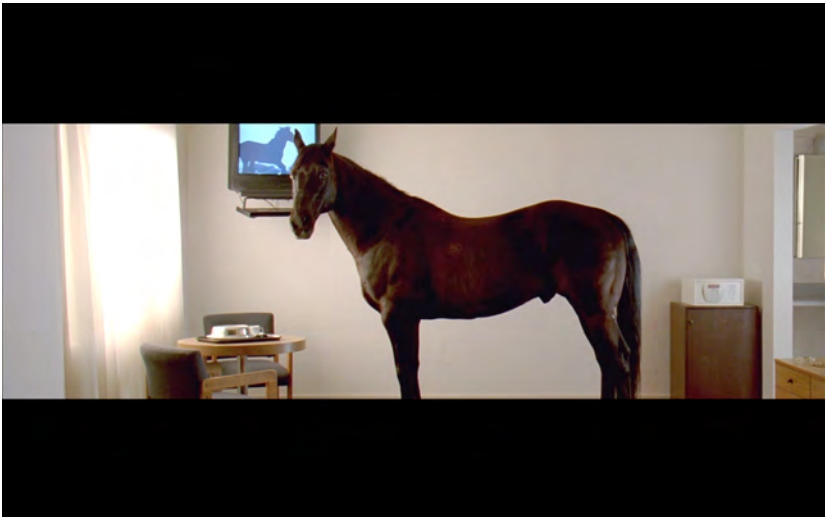
nur Motels und Wartehallen, sondern auch Flughäfen oder Einkaufszentren und Supermärkte. Vgl. Marc Augé: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso 2008, insbesondere S. 77/78.

- 25 So schreiben Frederike Middelhoff und Jessica Ullrich im Editorial zur dem Thema Migration gewidmeten Ausgabe von *Tierstudien*: »Die Erforschung tierlicher Migration obliegt traditionellerweise den Naturwissenschaften. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten haben auch die Sozial- und Kulturwissenschaften den Wanderungen der Tiere (neue) Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Entwicklung ist in vielerlei Hinsicht an die Diskussionen um das ›Anthropozän‹ geknüpft, wird tierliche Migration doch u.a. durch menschliche Besiedlung, den Ausbau von Verkehrswegen und anthropogenen Klimawandel zunehmend beeinflusst, behindert oder gar verunmöglicht.« Jessica Ullrich & Frederike Middelhoff: »Editorial«, in: *Tierstudien. Tiere und Migration*, 19 2021, S. 9–20, S. 9.

Abb. 28: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



Abb. 29: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



Treiben – Bedeutungslosigkeit – Langeweile: Heideggers Bewegungen

Auffällig ist, dass die Tiere, obgleich sie im Motel allesamt deplatziert wirken, weder einen Realismus noch einen Symbolismus zu vertreten scheinen, weder eine tropi-

sche Funktion haben noch einen Handlungszusammenhang – eine narrative und temporale Klammer – evozieren. Sie rasten von keiner Reise, sie bereiten keinen Aufbruch vor. Ebenso wenig scheinen sie auf eine Einsperrung ihres tierischen Lebens in den engen Dimensionen der Motelzimmer zu verweisen. Die Tiere sind einfach in den Zimmern, nicht als Sachen, aber doch eine Sachlichkeit vorzeichnend. Sie handeln, ohne aber eine Bedeutung zu vermitteln, wie Katya Tylevich schreibt.²⁶

Und doch scheint die Bedeutungslosigkeit der Nicht-Orte, ihre anthropologische Leere und Bezugslosigkeit für die Tiere hier in einer bestimmten Weise gefüllt zu sein. Denn obgleich die Tiere deplatziert wirken, sind sie nicht relations- oder handlungslos: Es springt ein Puma vom Motelbett auf den Fußboden, es trinkt das Reh aus dem Schwimmbecken, es sitzt die Eule auf dem Fernseher. Der Bison stößt den Fernsehsessel um, der Biber schwimmt in der Badewanne. Die Pfauen sitzen. Jener Anthropomorphismus, der sich noch in der beschreibenden Sprachlichkeit wiederfindet, kann das Tun der Tiere nicht in Gänze fassen. Das Gegenüber, die*der (implizite) Zuschauer*in, findet sich vor der vierten Wand und kann den Entzug der Bedeutung nicht substituieren. Selbst die Porträtaufnahmen, die die Blicke von Pferd, Eule und Pfau einfangen, spiegeln nicht und forcieren keine Aussage. Und obgleich eine Deutung der Bewegungen – selbst eine, die in der Negation verharren müsste, im Konstatieren von Bezugslosigkeit – nicht möglich ist, bleiben diese nicht leer, nicht bedeutungslos, sondern opak. Lakonisch und fast tautologisch resümiert Tylevich: »Da steht ein Pferd in einem Motelzimmer.«²⁷

In der Darstellung dieser scheinbar sinnentleerten Situation der nicht-menschlichen Tiere in einem für sie nicht natürlichen Habitat wird offensichtlich, wie die Verflochtenheit von Handlung und (Um-)Welt als prominenter, historischer Differenzmarker zwischen Mensch und nicht-menschlichem Tier gebraucht wird. Dies findet sich in der inzwischen klassischen Formulierung Heideggers der Weltarmut des Tieres, die, wie ich im Folgenden deutlich machen möchte, eng mit der Frage des tierischen Tuns und der tierischen Bewegung in Verbindung steht. So schreibt Heidegger: »Das Benehmen des Tieres ist nicht ein Tun und Handeln, wie das Verhalten des Menschen, sondern ein Treiben, womit wir andeuten, dass gleichsam alles Treiben des Tieres die Getriebenheit durch das Triebhafte charakterisiert.«²⁸

Der Bezug zum Trieb macht hier deutlich, dass tierisches Benehmen der Reflexion entbehrt. Unfähig, das eigene Benehmen zu reflektieren und somit als sinnvolles oder sinnloses, aber zumindest als etwas – also reflexiv – anzuerkennen, wird

26 Katya Tylevich: »Migration (Empire)«, in: Matthias Ulrich & Max Hollein (Hg.): *Doug Aitken*. Wien: Verl. für Moderne Kunst 2015, S. 133–160, S. 137.

27 Ibid.

28 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt, Endlichkeit, Einsamkeit* [Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30]. Frankfurt a.M.: Klostermann 1992, S. 346ff.

das Benehmen des Tieres zur triebhaften Benommenheit.²⁹ Das Tier ist benommen, weil es getrieben ist. Aus dieser Qualität bildet sich wiederum der Bezug zu dem es umgebenden Raum: Das Tier ist, so Heidegger, weltarm, es hat ein »Weniger an Welt«. Es bleibt an ein bestimmtes Habitat gebunden, es kann nicht zwischen Dingen vermitteln, es ist unfähig, die Dinge, zu denen es in Bezug steht, als Dinge anzuerkennen.³⁰ Mit anderen Worten: Es kann nicht zu sich selbst und zu den es umgebenden Dingen in (reflexive) Distanz treten und jene als es umgebene beziehungsweise gegenüberstehende Welt, als Totalität wahrnehmen und in dieser vermittelnd tätig sein. Diese Unfähigkeit, die Welt als Welt anzuerkennen, verhindert, dass das Tier sich andere Welten im Sinne von Bezugssystemen schafft; daher ist es dem Menschen unterlegen, denn dieser verfügt über ein spezifisches Mehr an Welt(en), er ist, so Heidegger, »weltend«.³¹

Erkennbar ist, dass Heideggers Denken vom Tierischen durchweg als Subtraktion vom Menschlichen geführt wird: Dem Tier mangle es an Welt, da es ihm an der Möglichkeit ermangle, (zu sich) in Distanz zu treten. Ein Weniger an Distanz heißt ein Weniger an Raum, dieses wiederum ein Weniger an Bewegungsqualität: Denn obgleich die Varietät der tierischen Bewegungen auch Heidegger offenbar sein musste, führt die rigide Differenzierung dazu, die Bewegungen der Heidegger'schen Tiere auf ein Treiben und ein Benommen- beziehungsweise Eingenommensein, sprich eine Einschränkung von Bewegung zu reduzieren. Hinzu kommt, dass die Bewegung am Tier bei Heidegger eine passivische ist, denn das Treiben ist ein Getriebenwerden, das Eingenommensein kein Einnehmen und das Benehmen selbst wird zur Benommenheit korrigiert. Dies verwundert umso mehr, als Heideggers Betrachtung zur Getriebenheit von einer durchaus vielfältigen und aktivischen Bewegungsbeschreibung ihren Anfang nimmt:

»Wenn wir beobachten, dass der Stein in der Sonne warm wird, das Blatt im Winde wirbelt, der Regenwurm vor dem Maulwurf flieht, der Hund nach der Fliege schnappt, so können wir zwar sagen, dass es sich hier um Vorgänge, Abläufe von

29 Ibid., S. 347.

30 Ibid., S. 248ff. sowie S. 359.

31 Ibid., S. 261ff. Doch »Weltarmut« bleibt, wie oben mit Danowski und Viveiros de Castro gezeigt, immer die Weltarmut der anderen. Und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass »Welt« – so unter anderem bei Derrida – zu einem unbrauchbaren, da anthropozentrischen Differenzmarker erklärt wurde. So kritisiert Derrida jeglichen Versuch, über eine Tierheit *an sich* beziehungsweise das Tier *als solches* zu schreiben, und schreibt von einer Vielzahl von Formen von tierischem Leben, die nicht unter einem Signifikanten zusammenzufassen sind. Über den Begriff der Welt schreibt er in diesem Zusammenhang: »Far from appearing, simply, within what we continue to call the world, history, life, and so on, this unheard of relation to the animal or to animals is so new that it should oblige us to worry all those concepts, more than just problematize them.« Jacques Derrida: »The Animal That Therefore I Am (More to Follow)«, in: *Critical Inquiry*, 28 (2). 2002, S. 369–418, S. 393.

Vorkommnissen, um eine Folge von Stadien dieser Bewegungen handelt. Aber wir sehen leicht, dass uns bei einer solchen Auffassung der Vorkommnisse das Entscheidende bei den Tieren entgeht, das Spezifische der Bewegung des Regenwurms, dass er flieht, und das Spezifische der Bewegung des Maulwurfs, dass er verfolgt. Fliehen und Verfolgen werden wir durch keine noch so komplizierte theoretische Mechanik und Mathematik erklären können. Es zeigt sich uns hier eine ganz ureigene Art des Bewegens. Der fliehende Regenwurm kommt nicht einfach im Zusammenhang einer Abfolge von Bewegungen vor, die vom Maulwurf ausgehen, sondern er flieht vor diesem.«³²

Anstatt einer genauen Beschreibung der Bewegung der Tiere nachzugehen, wie sie noch im ersten Satz anklingt, werden hier a priori Flucht- beziehungsweise Jagdinstinkte als das Spezifische, das Entscheidende der Bewegung gesetzt. Diese Substitution reduziert gleichsam die Bewegungsweisen und Bewegungswirkungen der Tiere auf eine ebenfalls apriorisch bestimmte Instinkthaftigkeit, eben die Getriebenheit, die einzig als tierische Bewegungsqualität bei Heidegger Gültigkeit bewahrt. Heideggers Tiere beugen und strecken sich nicht. Sie springen nicht, sie drehen sich nicht. Sie halten, drücken, reißen nicht. Sie balancieren und sie hängen nicht. Sie schleichen nicht und sie rennen nicht. Im Grunde jagen, fliehen, fressen und trinken sie nicht. Bei Heidegger wird alles eins: Getriebenheit. Kurzum: Die Weltarmut von Heideggers Tieren rührt von ihrer konstitutiven Bewegungsarmut her.

Obgleich Heidegger die Differenz von Tier und Mensch strikt aufrechterhält, gibt es Momente in seinem Schreiben, in denen sich Tier und Mensch wenn nicht berühren, so doch annähern. Eine dieser konstitutiven Stimmungen in den Weisen der Welterfahrung ist die Langeweile: In der Stimmung der Langeweile seien wir unfähig, einen funktionellen Bezug zu den Dingen um uns herum herzustellen, gleichzeitig können wir uns nicht von den Dingen befreien, wir sind noch von ihnen gebannt. Heidegger: »[D]as Langweilende, Langweilige ist das Hinhaltende und doch Leerlassende.«³³ In diesem Bezug, in dem die Dinge weder als funktionale – zuhandene – gedeutet werden können, noch aber ein reflexives, distanzierendes Erkennen der Dinge als Dinge möglich ist, liegt, so kommentiert Giorgio Agamben Heideggers Konzeption, ebenjene punktuelle Gemeinsamkeit von Mensch und Tier. Agamben: »Das ›Dasein‹ ist, indem es sich langweilt, an etwas ausgeliefert, das sich ihm versagt, genau wie das Tier in seiner Benommenheit in etwas Nicht-Offenbartes hinausgesetzt ist.«³⁴ Langeweile ist der tierischen Benommenheit äquivalent. Jene ist zwischen Getriebenheit und Offenheit, spricht einem instinkthaften Erkennen angelegt, diese wiederum kann als Schwelle begriffen werden, als ein Zustand

32 Heidegger 1992, S. 345.

33 Ibid., S. 130.

34 Agamben 2003a, S. 74 (Hervorh. im Original).

zwischen Tätigkeit und Passivität, in der Tun keinen Sinn ergibt, aber dennoch ein Tun bleibt, und Dinge weder als der Ratio gegenüberstehende Objekte noch als Verlängerungen des Subjekts, als Werkzeuge, verstanden werden können.

Die Beschreibung des Tierischen nahm von der Bewegung ihren Ausgang. Und interessanterweise wohnt auch dem von Heidegger gewählten, die Langeweile beschreibenden Beispiel eine doppelte kinästhetische Qualität inne:

»Wir sitzen z.B. auf einem geschmacklosen Bahnhof einer verlorenen Kleinbahn. Der nächste Zug kommt erst in vier Stunden. Die Gegend ist reizlos. Wir haben zwar ein Buch im Rucksack – also lesen? Nein. Oder eine Frage, ein Problem durchdenken? Es geht nicht. Wir lesen die Fahrpläne oder studieren das Verzeichnis der verschiedenen Entfernungen dieser Station zu anderen Orten, die uns gar nicht weiter bekannt sind. Wir sehen auf die Uhr – gerade erst eine Viertelstunde vorbei. Also hinaus auf die Landstraße. Wir laufen hin und her, nur um etwas zu treiben. Aber es hilft nichts. Nun zählen wir die Bäume an der Landstraße, sehen wieder auf die Uhr – gerade fünf Minuten, seit wir sie befragten. Des Hin-Hergehens überdrüssig, setzen wir uns auf einen Stein, zeichnen allerlei Figuren in den Sand und ertappen uns dabei, dass wir schon wieder nach der Uhr gesehen haben – eine halbe Stunde – und so fort.«³⁵

Die Langeweile äußert sich hier als Abfolge von Bewegungen als Reaktion auf eine andere – eine verhinderte – Bewegung: Auf den Zug wartend manifestiert sich Langeweile in und als Bewegung. Die Bewegungen der Langeweile, sprich das Herumlaufen, das Auf-den-Fahrplan-Schauen, das Spaziergehen sind keine Tätigkeiten, die der Langeweile Abhilfe verschaffen oder das sich langweilende Subjekt von seiner Langeweile befreien könnten. Damit sind die Bewegungen nicht etwa als sekundäre Tätigkeiten zu verstehen, die auf die Langeweile folgen. Einerseits zeigen sich die Bewegungen der Langeweile als eine Vielzahl von verschiedensten Bewegungsqualitäten, die je spezifische Relationen mit den Dingen eingehen. Andererseits sind die Bewegungen auch genuiner Ausdruck der Langeweile, denn in ihnen und durch sie wird der Zustand der Langeweile als solcher explizit, insofern nämlich, als Gelingweitsein in sich schon kinästhetische Qualität besitzt, ja eine bestimmte Weise von Bewegung darstellt, nämlich die der Hingehaltenheit.³⁶

Jene Hingehaltenheit wiederum ist weder ein Stillstand noch eine aktive Form einer zielgerichteten Bewegung. Es ist eine Form der Bewegung, die zwischen aktiv und passiv vermittelt, in der etwas oder jemand mich hält, die aber dennoch ein Kräfteverhältnis spürbar werden lässt. Es ist eben keine Untätigkeit, kein Nichtstun oder das Fehlen von Bewegung; Hingehaltenheit ist stattdessen geprägt von einer

35 Heidegger 1992, S. 140

36 »[D]as Langweilende, Langweilige ist das *Hinhaltende und doch Leerlassende*.« ibid. S. 130 (Hervorh. im Original).

Dichte an Kraft und Bezüglichkeit: Das Gehaltensein eröffnet Möglichkeiten von Relationalität, die sich weder als ein bestimmtes Aufrechterhalten noch als ein Abbrechen einer Bezüglichkeit beschreiben lassen.³⁷ Hingehaltenheit stattdessen ist ein Begriff, der ein Aushalten an Spannung bedeutet, ein Warten, das sich in je anderen Formen der Übergänge realisiert; eine Bewegung, die nicht in ihrer Realisation, in ihrer Zweckgebundenheit ein Ende findet, sondern die sich stattdessen in selbstgenügsamen De- und Retouren manifestiert. Hingehaltenheit ist die Beschreibung eines Bewegungszustandes gedacht von seiner Mitte her – als sich stetig realisierende Spannung, die keinen klaren Anfang und kein klares Ende in sich trägt, die nirgendwo beginnt und nirgendwo endet – oder auch: an jedem beliebigen Punkt ihren Beginn und ihr Ende haben könnte, in der Mitte zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Bewegung und Raum, zwischen Halten und Gehaltenwerden. Bewegung in einem Zustand des Bewegtwerdens, in dem Dinge, Objekte und Umgebung ein Feld von Linien aufspannen, in und zwischen denen sich Lebensformen – selbst oder gerade in der Langeweile – artikulieren. Wie aber ist tierische Bewegung, wenn sie mehr sein soll als bloße Getriebenheit?

Bewegungen – Bezüge – Rahmen

In sich wiederholenden Kreisen reibt der Bison seinen Kopf an der Matratze. Sein Nasenbein zieht an der Überdecke, sein Horn hebt diese an, der Stoff spannt sich, fällt hinab. Der Kopf und der Hals schreiben die Bewegung vor, drehen, die Rippen dehnen den Brustkorb, bevor das Gewicht rhythmisch von einem Huf auf den anderen verlagert wird, sich die Beine versetzt erheben und ihre unteren Gelenke pendelnd angezogen werden. Der Körper neigt sich zur einen Seite, dann wieder als Gegenbewegung zur anderen, als ob das Tempo zu langsam sei, um die schiere Masse des Körpers in ausgewogener Balance zu halten. Der Kiefer öffnet sich für einen kurzen Moment, die Zunge streckt sich in Richtung Sessel, der Kopf folgt, zieht einen Moment später zum Fenster.

37 In ähnlicher Weise schreibt Gerko Ebert mit Joseph Vogl über die Bewegung des Zauderns im Tanz: »Berührung sind hier keine gegebenen, immer schon anwesenden Konstanten, sie sind eine Entscheidung und Überwindung. In ihnen lässt sich ein Zaudern beobachten, ein Unterbrechen und ein Verfehlen des anderen Körpers. Im Zaudern, so Joseph Vogl, bleibt die Tat – zumindest für einen Moment – potenziell, und es eröffnet sich ein Möglichkeitsraum, in dem die Entscheidung zu ihrem Vollzug (noch einmal) ausgesetzt ist. Das Zaudern unterbricht ›Handlungsketten und wirkt als Zäsur, es potenzialisiert die Aktion, führt in eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein, exponiert eine unauflösbare problematische Struktur und eröffnet eine Zwischen-Zeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert.« Gerko Ebert: *Berührungen: Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2016a, S. 46f.

Ein Biber steht in einer Badewanne. Sein Auge verengt sich, Wasser fällt auf das Lid, den Nacken, perlt flächig ab und fließt zwischen Auge und Ohr herunter. In einer stetigen Bewegung, als ob eine unsichtbare Zugkraft herrscht, bewegt sich zuerst die rechte, dann die linke Pfote an den weißen Fliesen empor, bildet eine Stütze für den Körper, dessen Gewicht über die Krallen an die Wand abgegeben wird. Der kurze, stämmige Kopf nähert sich der Wand an und entfernt sich wieder, pulsiert, während er an Höhe gewinnt und sich der Winkel von Körper und Wand stetig verkleinert. Die Schnurrhaare stehen in Kontakt mit jener, berühren die weiße, glatte Oberfläche an zahllosen Stellen, tasten, scheinen eine Unregelmäßigkeit in der Glätte zu suchen.

Zwischen zwei weißen Nachttischlampen steht ein sauber gemachtes Doppelbett, dessen rote Überdecke mit dem kirschfarbenen Holz des Bettgestells korrespondiert und so die weißen Kissen und das Laken rahmt. Auf dem Bett ein Puma. Der Schatten seines Kopfes fällt auf das Fußende. Die Nackenmuskulatur zieht den Kopf empor, dieser richtet sich auf, fällt sogleich wieder herab, sodass der lange Oberkörper in einer wellenförmigen Bewegung auf dieselbe Höhe gehoben wird. Die Hinterpfoten kommen vor den Vorderpfoten zur Landung und geben ihre Bewegungsenergie sogleich an jene weiter, die in dem weichen Rot versinken. Der Kopf verschwindet hinter einem Kissen, der Schwanz fällt in einem weiten Bogen zum Bettende ab und verlängert den Körper längs der Sichtachsen. Die Pfote krümmt sich und drückt das Kissen von sich. Das Maul ist geöffnet, als wüsste es von dieser Bewegung, will sich um das Kissen schließen, verfehlt es aber, folgt noch einmal den Bewegungen des Kissens, das auf dem Bett abprallt, schnappt, wird von jenem verdeckt.

Abb. 30: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



Abb. 31: Aitken: *Migration (Empire)*, Videostill © Aitken



So wenig es möglich ist, den Bewegungen der verschiedenen bei Aitken präsentierten Tiere einen objektiven Sinn zuzuschreiben, so wenig können wir sie als bloße Getriebenheit verstehen, als Benommenheit im Kreis der eigenen Instinkte. Die Bewegungsarten der Tiere sind vielfältig, sind unzählig und bezeichnen ein

Repertoire, das sich entlang der Materialität des eigenen Körpers und der Materialität der sie umgebenden Körper entwickelt. In der Vielfalt der Körperformen liegt die Vielfalt ihrer Bewegungsarten, die nicht auf ein apriorisches Verständnis von Klasse, Ordnung oder Gattung schließen lassen, sondern sich als kreativer Mehrwert von Bewegung verstehen lassen. Seien sie auch instinkthaft, so sind sie nicht triebhaft beziehungsweise determiniert. Die Bewegungen der Tiere sind stattdessen dem Spiel nahe, wie Brian Massumi erinnert: »It must be acknowledged that instinctual movements are animated by a tendency to surpass given forms, that they are moved by an impetus toward creativity.«³⁸

Das Potenzial dieser Kreativität wird nicht nur in den multiplen Bewegungsarten offenbar, sondern auch in der Produktion von Körpern, die sich auflösen und in vielfältiger Weise neu arrangieren. Dies betrifft auch die Räumlichkeit, die hier weder als Newton'scher Container noch als Heidegger'sche Welt verstanden werden darf: Denn Bison, Puma und Biber sind nicht einfach in ihr, sondern die Grenzen und Strukturen der Räumlichkeit entstehen erst in der Begegnung mit und durch die Bewegungen der Tiere. Sessel, Bett, Wände, Wasser: Sind diese Dinge für uns als solche gegeben, so offenbart Aitkens Anordnung gerade die Fügungen zwischen Materie und (tierischen) Körpern, in denen durch Bewegungen produktive Resonanz in sich je neu entwickelnden Körpergefügen konstituiert wird. Relationale, partikuläre Grenz-Ensembles von Dingen und Körpern entstehen in der Berührung dort, wo die scheinbar festen Grenzen – die Enden – der Körperlichkeit zuerst manifestiert, dann überschritten, schließlich aufgelöst werden.

Die von Aitken vorgenommene Verfremdung, die De- und Rekontextualisierung zeigt sich somit nicht etwa als surrealistische Sinnverweigerung, sondern eröffnet erst den Blick auf die Möglichkeit einer anderen Wahrnehmungsweise auf die Bezüge zwischen Bewegung, nicht-menschlichem Tier und Raum, die sich immer sowohl diskursiv und symbolisch wie materiell und körperlich vollzieht. Dabei destabilisiert die Multiplizierung der Bezüge zwischen Körpern und Raum hierbei nicht nur anthropozentrische Konzeptionen des nicht-menschlichen Tieres, die seine Existenz auf eine beidseitige Armut von Welt und Bewegung reduzieren. Sie eröffnet auch Potenziale von medialer Rekombination von Sinn gerade dort, wo motivisch auf eine Reduktion von Bedeutung – Langeweile, Leere, Ödnis – verwiesen wird.

38 Brian Massumi: *What Animals Teach Us About Politics*. Durham: Duke University Press 2014, S. 17.

Mette Ingvarstons *The Artificial Nature Series*

Katastrophen, Abwesenheit und Agentialität

»The sound cuts and leaves a silence behind. Out of the silence appears a landscape. It's not an entirely natural landscape, it's more like a landscape made out of millions of little pieces lying around glittering in the sun. They all have different shapes and sizes, textures and densities. But, what unites them is that they're broken into such small units that it's impossible to say what they were before they got splintered. I mean, they're exactly the opposite of a clear object that has a clear function and utility, like a glass that asks you to drink from it, or a chair that somehow invites you to sit down... or a book... that you know that you could read... It's much more like the kinds of objects that you have no idea what to do with, like an object that doesn't tell you where it comes from, or which culture it belongs to, or which social function it might have. It's more like the kind of object that you think whether or not you should throw it out for a really long time. It's also exactly the opposite of the roof that is lying in the horizon on the left... because this roof clearly signifies how it has been ripped off the house it used to belong to, and how it no longer has the functions that it used to have. It no longer protects or shelters the people who lived in the house, but rather it creates a hill or a little mountain that is somehow an abstract shape in this landscape. There is also a cloud, which moves very differently from how a usual cloud would move, it has a much thicker quality and it stays together as a shape. The shape is changing all the time, but somehow it doesn't dissolve into the air. The cloud is drifting and it's passing several houses that are all kind of broken and falling apart. But then it stops and lingers over a very strange sight. It's a tall building. And on top of this building there is a boat. It looks a little bit like the boat has come down from the sky and has been parked on top of this building. It looks very strange because the building and the boat are both completely intact. The boat looks like it could fall down on either side of the structure at any minute. It's kind of balancing in some extreme state of equilibrium. It looks like a tourist boat or the boat of some rich person. And somehow it is exactly the opposite of what you see in the rest of the landscape, because on the ground all the little pieces are gray and muddy and black, kind of oily... sticky.... covering most of the surface. Once in a while there is an object in a clear color. For instance, the red bucket here in the foreground of the image or the green inflatable thing that is moving in the breeze blowing in from the sea on the right.«

Diese detaillierte und eindringliche Narration eines überfluteten Küstenortes spricht Mette Ingvarstons im dritten Teil von *The Artificial Nature Series, Speculations* (2012) im immer dunkler werdenden Bühnenraum. Schließlich nur noch den

Hörsinn der Zuschauer*innen erreichend, changiert ihre Beschreibung zwischen einem dokumentarischen Nachvollzug ex post, in der bekannte, medial kolportierte Bilder beispielsweise vom Tsunami 2004 in Südostasien bis zu Hurrikan Katrina in New Orleans aufzutauchen scheinen, und einer Projektion einer katastrophischen Zukunft: Denn obgleich die Beschreibungen auf jene vergangenen Ereignisse deuten, lassen sich die historischen Umstände anhand der Erzählung nicht konkretisieren. Ingvarsten nennt weder Ort noch Zeit, die es erlauben würden, diese Erzählung genau zu lokalisieren und damit als einen spezifisch dokumentarischen Nachvollzug zu bestimmen.³⁹ Der Ort der Katastrophe scheint ein vergangenes Irgendwo – und wird damit gleichzeitig zu einem zukünftigen Überall.

Abb. 32: Ingvarsten: *Speculations* © Studium Generale Rietveld Academie



In diesen Bildern bringt Ingvarsten zwei Szenarien zusammen: Es handelt sich nicht nur um das Begreifen einer fiktionalen oder auch dokumentarischen Wiederholung eines vergangenen Ereignisses, sondern verweist auch auf eine zwar nicht benannte, aber doch implizite Zukunft. Das Wissen um das anthropozäne Katastrophennarrativ, sprich das Bewusstsein um die Wahrscheinlichkeit einer nicht lokalen, sondern erdsystemischen Katastrophenerwartung muss als implizites Wis-

39 Als Vorlage dient Ingvarsten die Beschreibung der zerstörten Landschaften Sri Lankas nach dem Tsunami von 2004 bei: Naomi Klein: *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan 2007.

sen verstanden werden, das der Aufführungssituation, sprich sowohl dem Akt der Produktion wie auch dem der Rezeption zugrunde liegt. Ingvarstsen führt die Bildungskraft der Zuschauer*innen vom konkreten, leeren Bühnenraum in die Erzählung einer anthropozänen Zukunft und wieder zurück. Sie verknüpft nicht nur Vergangenheit und Zukunft, sondern auch die Ebenen von Realem und Imaginärem: Beides erscheint im Modus des Fingierens, des Herstellens von Welt innerhalb der Diegese ununterscheidbar. Wie der Vorstellungshorizont des Anthropozäns radikal mit den Kategorien der epistemologischen Geschichtsschreibung bricht, so zeigt auch Ingvarstsen hier an, dass das Fiktive Wahrscheinlichkeit erhält, da das, was in der Vergangenheit nur imaginierbar war, inzwischen als katastrophale Zukunft wahrscheinlich wird.

Während Ingvarstsen so ein Szenario des Endes präsentiert, das sowohl dokumentarische Vergangenheit wie auch antizipierte Zukunft benennt, und damit den Kern der oben genannten anthropozänen Spannung zwischen situierten, bereits realisierten und noch zu kommenden, universellen Enden beschreibt, macht sich die wahrnehmungslogische und ästhetische Darstellungsweise der Enden hier in einer bestimmten Weise bemerkbar. Denn offensichtlich ist, dass sich Enden szenisch manifestieren, indem das zu Ende Gegangene präsent gemacht und so in der Schwebe gehalten wird. Enden sind somit nicht nur Zeitformen, sondern auch Formen der Wirkung von Präsenz und Absenz. Wenn, wie Sigmund schreibt, also »Abwesenheit nie ein Nichts, eine Leere, bezeichnet«, ⁴⁰ sondern ex negativo – eben im Modus der Spur – auf eine abwesende Präsenz verweist, so bedeutet das für das Wahrnehmbarmachen des Endes, dass es hier nicht nur darum geht, auf vergangene, abgeschlossene Ereignisse zu verweisen, sondern darauf, dass diese Enden weiterhin auch in der Gegenwart Wirkungen entfalten.

Das Ende des Menschen im Anthropozän, so könnte gemäß dem Katastrophen-narrativ des Anthropozäns argumentiert werden, stellt den Beginn seiner Abwesenheit dar. Doch während eine Beschreibung des Endes durch die Perspektive der Abwesenheit gerade im Sinne der Historizität – auch beziehungsweise gerade im Anthropozän – bedeutend ist, zeigt sich bei Ingvarstsen, dass die Endzeiten nicht nur durch eine präsentisch gewordene Abwesenheit geprägt sind, sondern dass gerade hier bestimmte Kräfte wirksam werden, die neben, jenseits oder vielleicht sogar trotz der Abwesenheit (des Menschen) erfahrbar werden. So zeugt *Speculations* nicht nur von einer (post)katastrophalen Welt, einer Welt der Zerstörung, einer Welt am Ende, einer Welt nach einer klar erkennbaren Ordnung. Ingvarstsens ekphrastische Worte lassen nicht nur eine Landschaft nach der Katastrophe imaginieren – Reste einer zerstörten Infrastruktur, von Häusern, Fischerbooten, Restaurants. Denn diese Ansammlung einer Vielzahl von Teilen, Resten, Fragmenten, die aus ihrem Funktionszusammenhang gerissen sind und dabei ihre Zuhandenheit verloren haben –

40 Sigmund 2006, S. 58.

»exactly the opposite of a clear object that has a clear function and a clear utility. Like a glass that asks you to drink or a chair that somehow invites you to sit down« – erreichen hier eine neue Qualität. Nochmals Ingvarsten: »It's not an entirely natural landscape, it's more like a landscape made out of millions of little pieces lying around glittering in the sun. They all have different shapes and sizes, textures and densities.« Dinge glänzen im Sonnenlicht, werden in ihrer Visualität und ihrer Taktilität begriffen und beschrieben. Was Ingvarsten hier eröffnet, ist eine Weise der Wahrnehmung im post-katastrophalen Zustand, in dem die durch den Sturm zersetzten Dinge plötzlich neue Bedeutung gewinnen: Anstatt einfach als kaputt beschrieben zu werden, ist das, was Ingvarsten durch ihre Erzählung imaginieren lässt, als Dinge anders zusammengesetzt.

Die Sachen haben sich ihrer kulturellen Bedeutung entledigt, sind jedoch gleichzeitig nicht in einem natürlichen Zustand. Die zerstreuten Dinge entziehen sich einer Kategorisierung, ja unterminieren diese: Die zerstreuten Dinge sind nicht einfach unwirksam – ja, sie bezeugen eine Kraft und eine Wirksamkeit, die jenseits ihrer Bezogenheit auf den Menschen existiert. Sie sind nicht einfach kaputt, sondern »the kind of object that you think whether or not you should throw it out for a really long time.« Ihre (dysfunktionale) Anwesenheit macht sich bemerkbar, sie insistieren, obgleich ihnen nicht nur jeglicher Gebrauchswert, sondern auch eine determinierende Kraft fehlt: Es ist nicht mehr möglich, ihre Genese genau zu bestimmen. Als Reste entstammen sie zwar der Kultur, wurden geschaffen, doch tragen jetzt selbst eine Kraft in sich, die ihre Zuhandenheit überschreitet: Sie sind nicht mehr nur Dinge, die gerade durch ihre Dysfunktionalität und den Verweis auf die Abwesenheit der Möglichkeit ihres Gebrauchs ebenjene Funktionalität umso stärker anzeigen. Sie sind auch nicht einfach nur Müll, etwas, das nur auf seine Entsorgung wartet beziehungsweise als Ödnis einen Nullpunkt der Tätigkeit anzeigt. Sie tun etwas und weisen damit auf die dieser Materie selbst innewohnende Möglichkeit der Tätigkeit hin, eine Potenzialität und Vitalität⁴¹ der Materie selbst, die jenseits ihres natürlichen Zustandes wie auch ihrer kulturellen Verarbeitung liegt.

Diese Beziehung lässt sich durch die gesamte *Artificial Nature Series* verfolgen. So auch bei *Evaporated Landscapes*, dem ersten Teil der Serie: Ich setze mich auf eine Bank im nur schwach erhellten Raum.⁴² Ich schaue auf die mir gegenüberliegen-

41 Mit dem Begriff der Vitalität der Materie bezeichnet Jane Bennet »the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and design of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own.« Jane Bennett: *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010, S. viii.

42 Da von der Aufführung keine Videoaufzeichnung vorliegt, stützt sich die folgende Beschreibung auf meine Mitschriften der Aufführung von *Evaporated Landscapes* im HAU am 22.02.2017. Ebenfalls zu Rate gezogen wurde die Aufführungsbeschreibung von Mette Ing-

de Sitzreihe und die dunklen Silhouetten der anderen sitzenden Zuschauer*innen. Dazwischen: die Bühne und der sich vor meinen Füßen ausbreitende Nebel. Andere Menschen betreten den Raum, ihre Augen haben sich noch nicht an die Dunkelheit gewöhnt, sie halten in ihrer Bewegung inne und suchen nach Orientierung. Sie überqueren die Bühnenfläche, ihre Bewegungen wirbeln den Nebel auf; noch im Moment, da sie ihre Sitzplätze erreichen, halbt der Nebel – einer trägen Flüssigkeit gleich – ihren Schritten nach. Die Schritte induzieren Bewegungen, die kein direktes Abbild produzieren; sie sind stattdessen Impulse, die eine sehr eigene Spur haben: Meteorologischen Mustern gleich bilden sich Figuren – konzentrische Verwirrungen, die in kleineren Kreisen die Schrittbewegungen übersetzen. Zerreißt die Nebeldecke durch die sie durchschreitenden Schritte, füllt der Nebel den Raum wieder und schließt so die Öffnung. Durchschreiten wiederum mehrere Zuschauer*innen in verschiedenen Richtungen den Raum, bilden sich je regionale Zentren, Stellen dichterem Nebels, dort, wo die Bewegungen dieser Wirbel sich treffen – sich in Fronten aus dem Nebel zu erheben scheinen und schließlich miteinander, verbunden wie durch einen Reißverschluss, verschmelzen. Durch die atmosphärischen Veränderungen im Raum, durch leichte Luftzüge zwischen Bühnenraum und Zuschauerdurchgang, durch die Hitze der bodennahen Scheinwerfer, durch das Husten, Scharren, auch das Atmen der Zuschauenden selbst steht der Nebel in dauernder Bewegung. Eine lebendige Fläche, ein Organismus, der jede Veränderung im Bühnenraum wie ein feinstes Sensorium zu registrieren und durch eigene Bewegungen zu verstärken scheint. Sehen wir im Nebel Spuren? Abdrücke? Eindrücke? Ist es ein Echo der Bewegungen, das sich hier im Nebel fängt? Oder sind es eigenständige Bewegungen, die der Nebel vollführt? Nicht Einschreibungen in einen diffusen, passiven Stoff, sondern Reaktionen aus diesem Stoff heraus auf einen äußeren Impuls?

vartsen selbst, siehe Mette Ingvarsen: *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions*. Lund University 2016, S. 12–21.

Abb. 33: Ingvartsen: *Evaporated Landscapes* © Kelley



Bodennah spucken zwei Nebelmaschinen weiteres Glycerin in den Bühnenraum; die Nebeldecke erhebt sich. Es scheint, als schließe ihre Oberfläche den unter ihr liegenden Raum ab, als fülle sich der Nebel wie ein großer, weicher, den Raum einnehmender Körper, als würde er langsam und tief Atem holen und mit jedem Moment an Gestalt, ja an Kraft gewinnen. Als dehne sich seine Form mit der Zeit, die verstreicht. Als würde sich das Volumen des Gases nicht dadurch verändern, dass etwas von außen hinzugefügt wird, sondern weil der Körper aus seinem eigenen Zentrum wächst, aus dem Inneren gleichmäßig an Volumen gewinnt. Durch den Nebelkörper hindurch haben sich Formationen gehoben; glitzernde Figurationen aus kleinperligen Teilchen: Schäume, die in ihrer Materialität dem Nebel verwandt sind, Gemische aus Flüssigkeit und Gas. Der Schaum hebt sich und das Nebelmeer wird zum Relief – es wächst eine Topografie aus Höhenkämmen, tiefen Tälern, weiten Senken und flachen Plateaus. Innerhalb weniger Minuten verändert sich die Wahrnehmung des Bühnenraums, die Fläche zwischen den Zuschauerrängen ist zu einer Landschaft geworden. Wie aus den Tiefen der Zeit sich über Jahrhundertmillionen Gestein und Mineral zu Gebirgen verdichtet hat, wo es unter dem Druck der tektonischen Platten Millimeter für Millimeter emporgehoben wurde, so vollzieht sich dieser Prozess hier in Minuten, ja Sekunden: Der Schaum wächst, fällt ab, bricht in sich zusammen, zerfließt, sammelt sich in neuen Formationen, verschwindet unter der Nebeldecke, tritt an anderer Stelle wieder hervor. Es brodelte. Die Bühnenfläche erinnert vage an etwas Lebendiges. Landmassen, tektonische

Platten, ganze Kontinente, deren Anatomie sich verändert, die auseinanderdriften, aufeinanderprallen, sich durcheinander schieben und aufbrechen. Zerfließende Landschaften, aufwallende Nebelschwaden, sich auftürmende Berge. Als würde eine Welt aus dem Nebel steigen. Licht, das sich an den Gipfeln fängt, diese bestrahlt und nur als Reflexion den Raum erleuchtet. Riesige Eisflächen, die sich über Jahrtausende in den Eiszeiten des Pleistozäns auftürmen, sich tief in die unter ihnen begrabenen Landschaften schneiden, Felsen transportieren, Kontinente verbinden, organisches Material zu gepresstem Kohlenstoff verdichten; Felsformationen, die aus dem Nebel wachsen und sich an Faltungslinien zu langen Gebirgsketten erheben; Materie, die sich verdichtet. Schäume, die wirken, als wären sie karstige Felsennadeln, scharfe junge Granitkämme, jahrtausendealte Kalksteinformationen, flache, weil noch ältere, weich einladende Hügellandschaften. Gletscher, die binnen Jahrzehnten verkümmern und verschwinden, Packeisflächen, die vom Festland wegdiften, in immer kleinere Teile zerbrechen, schließlich ganz vom Meer geschluckt werden. Meere schließlich, deren Wasser zwischen Kontinenten seinen Weg sucht, Dichten und Temperaturdifferenzen ausgleichend, Strömungen bildet und von Ebbe und Flut im Rhythmus eines kaum merklichen Atmens gehalten wird. Meere, deren Wasser sich hebt und über die Ufer tritt, sodass Meer und Festland eins werden.

Der Nebel steigt und erreicht Brusthöhe – aus dem Gegenüber blicken mich die zu Büsten gewordenen Zuschauer*innen an, als wären sie antike Köpfe historischer Sammlungen, plötzlich lebendig, Denkmal einer Zeit, in der der Mensch noch über den Dingen stand. Die Bilder der unter dem Nebel begrabenen Landschaften hängen nach, als wäre nicht der Nebel gestiegen, sondern die Zuschauer*innen geschrumpft und jetzt zum Teil der Welt geworden, auf die soeben noch geblickt wurde. Als würden auch wir uns gleich auflösen, wie die Schaumberge und die Gletscherflächen, die sich über Jahrhunderttausende gebildet haben, um plötzlich wie im Zeitraffer zusammenzufallen, zu schmelzen, überflutet zu werden. Den Kopf knapp über Wasser blicke ich an mir herunter – mein Körper selbst nur noch eine Erinnerung, wie ein Phantom, dessen Masse ich trotz seiner Abwesenheit noch fühle. Ich genieße das Gefühl der um mich greifenden Materie; nicht der Immersion in, sondern der Umschließung durch etwas, das besänftigt wie eine körperliche Umarmung und doch gleichzeitig beunruhigt.

Ich bin noch im Bühnenraum anwesend und doch im Verschwinden. Ich blicke um mich und doch geht alle Bewegung, Handlung und Bedeutung von den flüchtigen Materialien, den durch die Luftströme geformten Nebel- und Schaumschwaden aus: einer Form der ästhetischen Aktivität, die vom Paradigma der Abwesenheit nicht in Gänze eingeholt wird. Die Bewegungen des Materials, die durch Maschinen, Licht, Wind und bisweilen auch durch die Bewegung der Zuschauer*innen initiierte Veränderung weist auf eine auch ästhetisch zu beschreibende Kraft hin, die nicht nur in Rückgriff auf eine Ästhetik der Abwesenheit zu konzipieren ist, die den

Platz des Menschlichen implizit weiterhin, eben ex negativo beleuchtet. Nicht nur frage ich, was vom Menschen – beziehungsweise in der Aufführungssituation von mir – bleibt, sondern was auch vor, jenseits von, neben und auch nach mir passiert.

Gerade im Anthropozän, so wird bei der Betrachtung von *Evaporated Landscapes* deutlich, muss eine Theorie der performativ wirksamen Abwesenheit im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit nicht-menschlichen Akteur*innen und Materialien ergänzt werden. Denn neben der Abwesenheit des Menschen (beziehungsweise der menschlichen Performer*innen) als Kategorie einer anthropozänen Geschichtlichkeit zeigt sich bei den Performances von *The Artificial Nature Series*, wie die Bühne durch einen Entzug menschlicher Wirkmacht für nicht-menschliches Wirken und für die Bewegungen nicht-menschlicher Materialität geöffnet wird. Mit jedem der von Ingvarsten gewählten Materialien geht nicht nur eine Auseinandersetzung mit einer je spezifischen Materialität dieser Dinge einher, ihrer Dichte, ihrem Volumen, ihrer Reaktion auf Luftströme oder der Weise, wie sich das Licht bricht. Es stellen sich auch Fragen, die spezifisch den Tanz beziehungsweise die performativen Künste betreffen wie auch eine nicht-menschliche Agentialität auf der Bühne: Während *Speculations* das Medium der sprachlichen Narration befragt, entthront *Evaporated Landscapes* in seiner Auseinandersetzung mit dem ökologisch gewendeten Motiv der Flüchtigkeit vielleicht am radikalsten den Menschen von seinem Ort auf der Bühne: Hier tritt der Topos der Abwesenheit – insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Flüchtigkeit des genutzten Materials – am deutlichsten hervor. Den Titel *Evaporated Landscapes* nur als Stückbeschreibung zu lesen und als selbstreflexive Kommentierung auf die auf der Bühne stattfindende Verdampfung zu beziehen, greift zu kurz. Denn die verdampften Landschaften sind – gerade im Hinblick auf die Tatsache, dass das Publikum hier im Bühnennebel Landschaften entstehen, sich verändern und wieder vergehen sieht – natürlich auch ein direkter Hinweis auf die Verknüpfung des Flüchtigkeitstopos des Tanzes mit der im Anthropozän einsetzenden Flüchtigkeit von natürlichen Landschaften oder den polaren Eismassen.

Präsenz und Entzug

Ob bei *Speculations* sprachlich vermittelt oder bei *Evaporated Landscapes* durch die durch technische Apparaturen bewerkstelligten Bewegungen des Materials: Das Ende, eine bestimmte bewusst und wahrnehmbar gemachte Situation der Abwesenheit, lenkt den Blick nicht nur retrospektiv auf das Vergangene, sondern eröffnet auch das Feld für Handlungen und Wirkungen anderer Kräfte. Dabei stehen beide Aspekte – die Absenz des Menschlichen sowie die Präsenz des Nicht-Menschlichen – bei Ingvarsten in einem engen Zusammenhang, ja können nicht voneinander gelöst werden. Und so zielen die Arbeiten von *The Artificial Nature Series* nicht auf eine

unmittelbare Darstellung der Wirkmacht des Nicht-Menschlichen. Denn nicht nur ist natürlich jede dieser Formen der Darstellung des Nicht-Menschlichen – ob als Konfrontation mit der Materialität der genutzten Materialien oder auch in der imaginativen Übertragung auf dem Theater externe, natürliche Phänomene wie Wasserfälle, Lavaströme, zerfließende Eisflächen usw. – Form einer immer nur künstlichen Natur, die nicht nur immer schon (ästhetisch) gerahmt und erfahren wird und die – auch jenseits des theatralen Raumes – an eine unberührte Natur nur noch als Phantasma heranreicht. Vor allem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade die hier produzierten Bilder an die sie produzierenden technologischen Apparate gebunden bleiben; seien es die konkreten Apparate und Technologien der Bühnen, derer sich Ingvarsen bedient, oder auch – wie im Falle von *Speculations* – das präzise gesetzte Narrativ, also die sprachliche Technik der Ekphrasis, die erst die Möglichkeit der imaginativen Erfahrung des Katastrophenszenarios wie auch der Eigenständigkeit des Nicht-Menschlichen ermöglicht.

Kathrin Dreckmann, Maren Butte und Elfi Vomberg argumentieren überzeugend, dass Technik und Technologien weder in Alterität zum Menschlichen beziehungsweise den Performer*innen noch zur Natur, sondern als Gefüge zu verstehen seien, denn: »Im Theater treten Körpertechniken und Apparate in Verbindung und figurieren sich gegenseitig, sie sind affektiv wirksam und in Bedeutungsprozesse eingebunden.«⁴³ Maschinen, Systeme, Körpertechniken bilden so das, was Dreckmann et al. in Anlehnung an Erich Hörl mit einem ökologischen Technikbegriff fassen⁴⁴; eine Untersuchung dieser technischen Gefüge wiederum

»ermöglich[e] die Frage danach, ob und auf welche Weise es [das Theater, J.-T. K.] auch durch nicht-menschliche Akteur*innen wie Maschinen, Apparate, Dinge, Medien, Systeme und Infrastrukturen mitbestimmt wird und wie auch eine überpersonale oder intersubjektive Weitergabe von Praktiken und technisches Wissen in Produktionsprozesse einwirken.«⁴⁵

Gerade die Anerkennung der vielseitigen Verschränkungen von Technik(en) und Mensch erfordert es, anders auf diese Technik zu blicken und ihre Wirkung in den ökologischen Gefügen anzuerkennen. Für eine künstlerische Praxis verweist das auf ein – bisweilen auch sehr konkretes – Hervorstellen und -holen der (Bühnen-)Technik aus den Hinterbühnen und Hängeböden und ihr Ausstellen und Kenntlichmachen als Teil der Bühnenhandlung selbst. So auch bei Ingvarsen:

43 Kathrin Dreckmann et al.: »Einleitung. Technologien des Performativen«, in: Kathrin Dreckmann et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 11–24, S. 13.

44 Ibid., S. 12. Vgl. hierzu auch Erich Hörl: *Die technologische Bedingung. Beitrag zu Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011.

45 Dreckmann et al. 2020, S. 12.

Laubgebläse, Nebelmaschine, Scheinwerfer sind nicht nur Elemente der Performance, sondern werden auch zu ihren eigentlichen Akteur*innen. Die von ihnen produzierten Nebel, Winde, das Licht und der Klang bilden – als sowohl materielle wie auch semiotische Medien – eine Funktionsstelle im Gefüge zwischen den technischen Apparaten sowie der Imagination der Zuschauenden, die hier ansetzen kann. Ist die Bühne bei *Evaporated Landscapes* nur durch nicht-materielle Anordnungen und Apparate besetzt, so wird bei *The Artificial Nature Project* wiederum ein weiteres Verhältnis zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Agentien erkennbar. Denn hier wiederum sind die Performer*innen – obgleich komplett durch graue Arbeitsoveralls verhüllt – auf der Bühne selbst tätig und setzen so die Anordnung der nicht-menschlichen Bewegung erst sichtbar als Bühnenhandlung selbst in Gang:

Der Bühnenraum ist dunkel, einzig der Rand ist durch weiße Leuchtröhren abgesteckt. Der Bühnenboden ist eine glitzernde, reflektierende Fläche, die aus Myriaden zusammengesetzter Einzelstücke besteht, aus kleinen Plastikschnipseln, glitzerndem Konfetti. Mein Blick wandert über das Lichtspiel und die kleinen Leuchtpunkte, die immer wieder die Aufmerksamkeit fesseln. Ich bemerke eine zentral in der Bühnenmitte kauernde Gestalt, ganz grau gekleidet, sodass sie in den reflektierenden Schnipseln gleich wieder zu verschwinden droht. Vorsichtig hebt die Figur mit beiden Händen einen Haufen auf, einzelne Schnipsel fallen zu Boden, trägt diese zum hinteren Bühnenrand und lässt sie auf den Bühnenboden fließen. Zwischen weiteren Konfettihaufen werden in der hinteren Bühnenecke andere Gestalten sichtbar: Grau und schwarz, mit Atemmasken, Schutzbrillen und Handschuhen bekleidet, zeigt erst ihre Bewegung ihre Anwesenheit an. Sie greifen nach dem um sie herum verstreuten, silbern schimmernden Konfetti, schieben, heben es an und lassen es durch ihre Finger fließen. In der Ecke kauern und drehen sie sich zueinander, in kleinen Gruppen schieben sie ihre Hände und Arme unter die diffuse Masse, die zu einer brodelnden Suppe, einer vulkanischen, einer fast lebendigen Entität zu werden scheint. Hände voll Plastikschnipsel werden über die Bühne geworfen, die einzelnen Teile reflektieren das wenige Licht, während die Masse im Flug – gleich Meteoriten beim Durchschlag durch die Erdatmosphäre – an Bewegungsenergie und an Zusammenhalt verliert, sich so auflöst und schließlich am Boden zerstreut. Die Performer*innen greifen immer größere Mengen an Konfetti, werfen dieses in die Höhe und lassen so Eruptionen eines industriellen und petrochemischen Materials entstehen, das dessen ungeachtet an Fontänen und Geysire erinnert, an Wasserstrudel und Wirbelstürme. Nun ist nur ein Gewirr aus Lichtern, Flüssen und Formen zu erkennen, das sich nun wie selbstständig langsam zur Bühnenmitte zu bewegen scheint. Unmerklich sind die menschlichen Performer*innen hinter den Konfetti-Stürmen zusammengerückt und so schließlich in den durch sie selbst bereitgestellten explosiven Bewegungen des Nicht-Menschlichen verschwunden. Die Geysire nehmen nochmals an Höhe zu, schießen wie unterirdische Strö-

me aus der Tiefe der Erde in den Himmel hinauf, streuen und bedecken den Raum mit einer feinen Atmosphäre. Mein Blick geht vom dichten Zentrum am Bühnenboden über die aufstrebende Bewegungsmasse hin zu den sich an der Bühnendecke nunmehr langsamer zerstäubenden Formen und herabfallenden Schnipseln. Meine ganze Aufmerksamkeit gilt dem Formen- und Bewegungsspiel der wirbelnden, der hinauffliegenden und herabfallenden Konfettischnipsel, das sich einem Feuerwerk gleich im Raum abspielt. Fast unmerklich wird dem starken Frontlicht nun etwas Deckenlicht zugemischt, die Konturen verschieben sich, die Reflexionen nehmen ab und der Bühnenraum scheint sich etwas zu verdunkeln. Und gleichzeitig werden in den Materialstürmen wieder die Körper der Performer*innen erkennbar: Sie heben nun immer langsamer das Material hoch und lassen es durch die Finger fließen. Ihre Körper erscheinen als bloße maschinelle Verfahren, um die Materialfluten in Gang zu halten.

Abb. 34: Ingvarlsen: *The Artificial Nature Project* © Meijer



So sehr die Fokussierung auf das Nicht-Menschliche eine Reduktion der Anteile der menschlichen Agentialität auf der Bühne impliziert: Nicht eine radikale An- oder Abwesenheit zeichnet die Arbeiten aus, sondern eine unaufhebbare Spannung zwischen Ab- und Anwesenheit (nicht-)menschlicher Wirkmacht. Dies repräsentiert auch eine konkrete Herausforderung für die ästhetische Produktion. So schreibt Mette Ingvarlsen über *The Artificial Nature Project*:

»To place the body within a network of relations between human and nonhuman actors, and to confront the problems it poses to theater and to us as human performers, no longer in the center of attention, is both fascinating, absorbing and highly problematic. Throughout the work on *The Artificial Nature Project*, it was a difficult challenge to make sense of being in this peripheral position and to understand human agency as a relation to be composed with nonhumans. To think of these works as a way to practice a decentralized or inverted relationship to the material world, or as a way to try to disrupt theatrical anthropocentrism, was a mindset that helped to resolve the difficulties encountered while making these works.«⁴⁶

Wie die menschlichen Performer*innen auf der Bühne selbst Raum einnehmen, bestimmt in bedeutender Weise, wie das Zusammenspiel von menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität vor sich geht. Die Reduktion der menschlichen Anteile ist keine Streichung menschlicher Handlung, sondern ihr gezielter Einsatz: Die Art, wie die menschlichen Performer*innen agieren, wird zur Technik, dem Nicht-Menschlichen zur Präsenz zu verhelfen. Damit wird hier auch deutlich, dass jenes ästhetische Hervortreten des nicht-menschlichen Materials und auch der technischen Geräte nicht nur durch ein offensichtliches Ausstellen oder Benutzen erzielt wird. So steht gerade im Gegensatz zu dem bei Ingvarlsen genutzten Material des Konfettis, das zumeist mit einer gewissen Spektakularität assoziiert wird, das Auftreten und das Tun der menschlichen Performer*innen, die bei *The Artificial Nature Project* nur Randgestalten bleiben, doch gerade deswegen einen entscheidenden Einfluss auf die Performance des nicht-menschlichen Materials haben. Es ist ihre spezielle Körper- und Performancetechnik, die so erst einen Blick auf die nicht-menschliche Wirkkraft und auch die technischen Ökologien ermöglicht.⁴⁷ Ingvarlsen macht deutlich, dass das ästhetische Problem nicht-menschlicher Agentialität sich nicht dadurch lösen lässt, einfach nur nicht-menschliche Materie, Maschinen oder andere Akteur*innen auf der Bühne aufzustellen. Ihr Projekt zeigt an, dass

46 Ingvarlsen 2016, S. 11.

47 Insofern ist auch hier eine dialektische Verbindung der doppelten Bedeutung von *Technik*, einmal als Technologien und dem Menschen außenstehende Apparate sowie einmal als Körpertechniken, also als konkrete Praxisformen des Menschen, zu berücksichtigen. Auch Gabrielle Brandstetter weist auf den gemeinsamen Ursprung von (externer) Technik als Technologie sowie Technik als Praxis hin: »Bedenkt man den Begriff ›Technik‹ im griechischen Wort-sinn von *techné* (d.h. alles, was von Menschen gemacht, herstellbar ist) und eng verbunden mit dem Begriff von *poïesis* (der sich u.a. auf das spezifische Wissen der Künste, des Singens, Tanzens, Lyra-Spiels bezieht), so lassen sich Körper-Techniken im Tanz unter beiden Begriffen subsumieren: *techné und poïesis*.« Gabriele Brandstetter: »Chimärische Körper. Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska«, in: Kathrin Dreckmann et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 25–42, S. 25.

gerade die Erfahrung der ästhetischen Kraft nicht-menschlicher Agentialität einer Art der Herstellung bedarf und so immer in Spannung zur gleichzeitigen Markierung des Zurücktretens des Menschen realisiert wird.⁴⁸ Die Performance bringt so eine besondere Spannung hervor, die sich zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität ästhetisch konturiert: in Momenten des Zurücktretens, in Momenten, in denen dem Nicht-Menschlichen sichtbar Raum gegeben wird, in Momenten, in denen der Blick von den Performer*innen zu den durch diese in der Luft produzierten und aufrechterhaltenen Konfettistürmen und wieder zurück schweift. In Momenten schließlich, in denen ein Verständnis dafür geschaffen wird, dass sich die ästhetische Erfahrung des Nicht-Menschlichen auf der Bühne nicht trotz, sondern gerade aufgrund eines aktiven Zurückhaltens erst realisiert.

Die Figur des Menschlichen bleibt in ihrer Durchstreichung – eben als Negativ – präsent und manifestiert sich als eine abwesende Bezugsfigur, auf die positive Formen nicht-menschlicher Agentialität projiziert werden. Die Abwesenheit des Menschen verweist eben nicht nur selbstreflexiv auf ebenjene Abwesenheit, sondern eröffnet ebenso den Blick auf Seinsformen, auf materielle, (nicht-)lebendige Ensembles von (an)organischen Entitäten, die aus dem Feld der menschlichen Abwesenheit hervortreten. Gleichzeitig verweist die Betrachtung und Beschreibung nicht-menschlicher Materialität und Agentialität auf einen Platz, der mit dem Menschen verknüpft ist, aber an dem der Mensch schlicht nicht ist. Wie in einem Kippbild fällt eine Bestimmung positiver nicht-menschlicher Handlungsmacht und Reflexivität menschlicher Negativität in eins. Sie verweisen auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt, obgleich sie je andere Aspekte formulieren.

Responsabilität, weak action und die Dialektik des Endes

Der Übergang von der Darstellung scheinbar ungebundener, nicht-menschlicher Agentialität – so bei *Evaporated Landscapes* – hin zur Darstellung ihrer Eingebundenheit – bei *The Artificial Nature Project* – macht somit deutlich, dass das Vitale des Nicht-Menschlichen hier weiterhin an sehr menschliche Dispositive der Architektur, des Blicks, der soziopolitischen Situation, schließlich auch einer formierten Imagination gebunden und von diesen bedingt bleibt. Nicht-menschliche Agentialität steht hier nicht jenseits von, sondern neben, ja mitunter im dialektischen

48 Ingvarsen sagt selbst über die Arbeit: »We work a lot with the idea of affection. We are put energy into the materials, but there is a certain moment when the material also start to work back on us and to produce affects in the performers receiving a lot of information. So it's a kind of organized manipulation and chaotic feedback that starts to work on the performers. we are searching for the place where the materials and the performers merge into a third kind of body.« Mette Ingvarsen: PACT-Zollverein, Interview: *The Artificial Nature Project*. <https://vimeo.com/52407398> [20.08.2020].

Verhältnis menschlicher Abwesenheit.⁴⁹ Weder stellt *The Artificial Nature Series* damit eine unmittelbare Erfahrung von Präsenz bereit, noch beruft sie sich allein auf die Abwesenheit des Menschlichen im Modus der Spur, die so noch jene Leere nach dem Menschen eben symbolisch füllen würde. Stattdessen zeigt das Projekt – wie auch viele andere Beispiele, die im Rahmen dieser Studie beschrieben wurden – eine andere Herangehensweise, nicht nur an das Verhältnis von Körperlichkeit, An- und Abwesenheit und Raum, sondern insbesondere auch an die damit verbundene Bedeutung der Aktion und Aktivität. Zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Veränderung, Verdrängung und Verschwinden explizierte sich hier eine Form der Raumbesetzung und -nutzung, die nicht von einem Entweder-oder geprägt ist, sondern eine verschlungene Gleichzeitigkeit kenntlich macht.

Diese Form der (menschlichen) Bühnenpräsenz ist als eine bestimmte Weise der Bühnenhandlung damit einerseits Körper- und Performancetechnik wie auch gleichzeitig eine ontopolitische Weise der Raumbesetzung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern. Und so ist die von Ingvarstons Performer*innen gebrauchte Technik nicht nur ästhetisch, sondern offenbart auch einen besonderen ethischen Einsatz. Ingvarstons:

»We work with the idea of labor, in the sense that we are constructing this artificial nature and we try to keep this environment going and moving constantly, which is a lot of work. It's also a way to think of how we can stay responsible for the environment we want to have around us and the amount of work and effort it actually takes to keep this ecosystem moving.«⁵⁰

Damit verweist *The Artificial Nature Project* nicht nur auf die intrinsische und komplexe Beziehung von Absenz- und Präsenzverhältnissen von Menschlichem und Nicht-Menschlichem. Wird Ingvarstons Appell an eine Umweltethik über den Bühnenraum extrapoliert, so verweist diese Art der Performativität auf eine spezifische Art der (Zurück-)Haltung, die sich eben nicht nur auf der Bühne, sondern auch, wie Ingvarstons bemerkt, auf einen dem Theater jenseitigen Raum überträgt. Dies geschieht

49 So auch die oben genannte Theorie des vitalen Materialismus in der Prägung von Jane Bennett. Beispielhaft kritisiert Andreas Malm Positionen *nicht-menschlicher Agentialität* mit dem Argument, dass dieser schwerlich eine auch juristische Verantwortung zugeschrieben werden kann, was gerade für die Klimakrise fatale, potenziell entpolitisierende Effekte haben könnte. Er schreibt: »It would be hard to imagine worse historical timing for a theoretical proposition, although this one is perhaps less epic than banal. There is nothing posthuman about the warming condition.« Andreas Malm: *The Progress of this Storm: Nature and Society in a Warming World*. London: Verso 2018, ebook.

50 Mette Ingvarstons: PACT-Zollverein, Interview: *The Artificial Nature Project*. <https://vimeo.com/52407398> [20.08.2020].

aber gerade in einer Weise, die sich an die medialen Besonderheiten der performativen Künste selbst richtet – also an die Frage der Handlung.

Entgegen einer sich auf das Gelingen des performativen (Sprech-)Aktes richtenden Theorie der Performativität⁵¹ zeigt sich bei Ingvarstsen, was unter dem Begriff einer *weak action* als deren Kritik beziehungsweise Inversion verstanden werden kann.⁵² Eine solche *weak action* ist von einem auf dem Argument der Theatralität beruhenden doppelten Handlungsstatus, wie ihn beispielsweise Hans Thies-Lehmann als »Nicht-Handlung und Unterbrechung«⁵³ darstellt, zu unterscheiden. Zwar benennt Thies-Lehmann ein Hinterfragen des ontologischen Status der Handlung qua ästhetischer Differenz als Besonderheit der Bühnenkunst, doch gleichzeitig wird offensichtlich, dass diese Beschreibung die Mechanismen, die in Ingvarstsens Arbeit wirksam werden, nur unzureichend erhellt. Dies liegt nicht nur an der Differenz zwischen dem Theater sowie dem Feld der Choreografie, dem Ingvarstsens Œuvre zuzurechnen ist, sondern insbesondere an der Weise, welche Positivität noch ihrer schwachen Performativität zuzuschreiben ist. So schreibt Carl Lavery über das Konzept der *weak performance*:

»As such, theatre's ›power‹, to borrow and reverse the title of Erika Fischer-Lichte's paradigmatic text *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008), would be found in its weakness. Insisting on weakness, but without for all that giving into nihilism or despondency, may permit theatre to refrain from perpetuating the type of Promethean thinking that has produced such things as climate change, species extinction, and toxic pollution in the first place.«⁵⁴

51 So v.a. bei John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam 1972.

52 Ich entnehme dem Begriff einem Vortrag der finnischen Künstlerin und Theoretikerin Tuija Kokkonen, die seit über 20 Jahren Projekte mit nicht-menschlichen Akteur*innen durchführt. Siehe Tuija Kokkonen: »Introduction. Non-humans and performance. A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog) – II Memo of Time«. <https://www.researchcatalogue.net/view/7736/7856/100/100> [21.06.2021]. Den Begriff der ›weak action‹ bildet Kokkonen in Anlehnung an Derridas Bestimmung einer Potenz (in) der Negation, der »nonpower at the heart of power«, siehe Derrida 2008, S. 396. Zu finden ist das Konzept zudem bei Carl Lavery als ›weak performance‹. Siehe Carl Lavery: »Introduction: performance and ecology – what can theatre do?«, in: *Green Letters. Studies in Ecocriticism*, 20 (3). 2016, S. 229–236, S. 230ff. Lavery wiederum orientiert sich an Gianni Vattimos Idee des ›weak thought‹ sowie am Konzept der ›Transhumanz‹ von Alan Read: *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury 2013, S. 29–47.

53 Hans Thies-Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 459. (Hervorh. im Original). So schreibt Thies-Lehmann an anderer Stelle: »Theater durchsetzt alle Darstellungen mit der Verunsicherung, ob etwas dargestellt wurde; jeden Akt mit der Ungewissheit, ob es einer war; jede These, jede Position, jedes Werk, jeden Sinn mit einem Schwanken und potentieller Durchstreichung.« Ibid., S. 460.

54 Lavery 2016, S. 232.

Diese Position möchte ich noch etwas differenzieren: Denn es zeigt sich bei Ingvar-
sen, dass die – sowohl ethische wie ästhetische – Bedeutung der Handlung nicht
nur in ihrem Rückzug, einem ›I prefer not to‹, einer Passivität oder gar Negativität
liegt, sondern dass jene Schwäche der Performativität hier als eigenständige Kraft
verstanden werden kann, die wiederum in Positivität umschlägt. Jede (menschli-
che) Handlung in *The Artificial Nature Series* ist so gleichzeitig ein Zurücktretan wie
auch ein Fest- und Aufrechterhalten der Strukturen, die die künstlerische Produk-
tion und Imagination erst herstellen: ob im überlegten Gebrauch der Nebel- und
Lichtmaschinen bei *Evaporated Landscapes*, ob in der ruhigen Erzählung bei *Specula-
tions* oder aber in der ausdauernden Manipulation der Plastikschnipsel bei *Artificial
Nature Project*. Nicht die Streichung, sondern ein Festhalten an der Wirklichkeit der
Handlung kennzeichnet hier ein Konzept einer ›schwachen Aktion‹ respektive einer
›schwachen Performativität‹.

Abwesenheit: Die Chiffre eines endzeitlichen Topos findet ihren Ausdruck in den
performativen Künsten in der Darstellung menschlicher Absenz oder in der emphati-
schen Beschreibung der Wirkkraft des Nicht-Menschlichen als post- und nicht-
humane ›agency‹. Beide Formen nehmen Bezug auf Szenarien des Endes und impli-
zieren mit ihrer jeweiligen Imagination eines Zustands nach dem Menschen auch
bestimmte Weisen, mit der Aporie der (Un-)Darstellbarkeit beziehungsweise der
(Nicht-)Wahrnehmbarkeit einer Welt ohne Mensch umzugehen. Haftet der Blick
im ersten Fall an den Residuen des Menschlichen und verbleibt damit im Umkreis
menschlicher symbolischer und geschichtlicher Ordnungen, wird in letzterem die
Bedingtheit und damit die historische und auch ökopolitische Eingebundenheit des
Nicht-Menschlichen – der stets mittelbaren Artifizialität der Naturen – schlichtweg
ignoriert. Für beide Spielarten ist es fundamental, das Ende als eine Zäsur zu begrei-
fen, die eine klare Trennung zwischen einem Vorher und einem Nachher, einem Mo-
dus der Anwesenheit des Menschlichen und seiner Abwesenheit voraussetzt. Im Fal-
le der Darstellungen von Abwesenheit beglaubigt diese Zäsur erst die Validität der
historischen Spur, im Fall der emphatischen Darstellung des Posthumanen wieder-
um ermöglicht diese Zäsur erst das radikale Spiel der nicht-menschlichen Kräfte.

Das bei Ingvarsen wirksame Konzept einer schwachen Performativität hingen-
gen erlaubt es nicht, klar zwischen An- und Abwesenheit zu entscheiden. Im Ge-
gensatz zu der das gesamte *The Artificial Nature Series* durchziehenden motivischen
Annäherung an die Klimakatastrophe, an ökologische Krisen und verschiedene
End(zeit)szenarien lösen die Projekte auf einer formalen Ebene diese Erwartung
nicht ein. Ja gerade dadurch, dass ein Ende, das sich in einer klaren Besetzung ei-
ner Ab- beziehungsweise Anwesenheit ausdrücken würde, vermieden wird, ergibt
sich eine kontrapunktische Spannung: Weder werden Enden hier negiert noch als
metaphysische Ereignisse gewertet und überhöht. Sie sind stattdessen multipel,
sowohl materiell wie symbolisch, sowohl ökologisch wie kulturell. Wie die Konfetti-
Bilder, die durch die Strömungen der Laubgebläse geformt werden und wieder und

wieder in sich zusammenfallen, sind Enden hier konstant, ergeben sich wieder und wieder und kippen gleichzeitig in Ordnungen neuer Kräfte, neuer Anfänge. Ingvarsen vervielfältigt Enden, beharrt auf ihrer Multiplizität und dem Potenzial, gerade hier Wahrnehmungen und Handlungsordnungen neu zu gestalten.

Die Insistenz der Enden

Enden sind allgegenwärtig und immer präsent. Es enden im Anthropozän, wie mehrfach in dieser Studie gezeigt wurde, natürliche Umwelten, ökologische Habitate. Es enden die natürlichen und gewohnten Lebensgrundlagen für eine Vielzahl von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen. Der anthropogene Biodiversitätsverlust stellt eine Chiffre für einen andauernden Prozess des menschenverschuldeten Beendens nicht-menschlicher Spezies dar. Es enden gewohnte Lebensverhältnisse und Bezüge, die zwischen Mensch und Nicht-Mensch über Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende bestanden. Es enden aber auch die diese Beziehungen bestimmenden Dispositive, Denk- und Wahrnehmungsweisen, die auch maßgeblich zum Entstehen des Anthropozäns beigetragen haben. Es endet damit auch jene anthropozentrische Wissens- und Machtform des Menschen, die im Begriff des Anthropozäns, des *Zeitalters des Menschen* selbst aufgehoben ist: einerseits aufgrund der Erkenntnis der destruktiven Wirkungen des Anthropos auf nicht-menschliche Wesen und Umwelten, andererseits aufgrund der Erfahrung anderer, neuer und doch gleichzeitig stets präsenter Formen von Verstrickungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch, schließlich aufgrund der Tatsache, dass nicht nur die nicht allzu ferne Zukunft, sondern auch die Gegenwart eine immense Bedrohung für die menschliche Spezies selbst darstellt. Inmitten dieser Vielzahl diverser und multipler Enden können jene weder negiert werden, noch können Enden in Form eines humanistischen Exzeptionalismus eschatologisch universalisiert werden: Weder lassen sich die mit dem Anthropozän verbundenen Enden einfach ignorieren, noch bedeuten sie eine Endzeiterfahrung apokalyptischen Ausmaßes. Wir sind – schon heute – umringt von multiplen, diversen, ausgefranzten Enden, die nichtsdestotrotz in einer gemeinsamen Chiffre – im Anthropozän – ersichtlich werden.

Performative künstlerische Arbeiten im Anthropozän, dies zeigte das vorliegende Kapitel, nehmen diese Spannung auf. Die hier analysierten Beispiele stellen die Erfahrung der Multiplizität der Enden aus und machen sie so erfahrbar. Obgleich sowohl *Migration (Empire)* wie auch *The Artificial Nature Series* motivisch deutlich an die Verhandlung einer Endzeit als Zeit *nach* einer möglichen Katastrophe oder auch einer posthumanen Zeit anknüpfen, gilt ihr Augenmerk nicht dem Bruch selbst und der Darstellung des Endes in seiner Negativität. Diese Beispiele weisen auf Potenzialitäten hin, die nicht auf einen universellen Abschluss oder auch eine Katastrophe

zielen, sondern auf deren Auftrennung in multiple Enden, die immer auch Markierungen von Anfängen, von neuen Bewegungen und von neuen Handlungen sind. So ist die Landschaft bei *Migration (Empire)* erfüllt von einer zwar stillgestellten, doch in sich vielgestaltigen Spannung von affektiven Bewegungen, zwischen Dingen, nicht-menschlichen Tieren und ihren Räumen als Umwelten. *Evaporated Landscapes*, *Speculations* und *The Artificial Nature Project* wiederum konnotieren und reflektieren Fragen der Auflösung, des Vergehens und auch der Katastrophe. Doch gleichzeitig erscheint gerade in der Verschränkung mit (ihren) Enden ein unaufhörliches Wirbeln der Materie, erscheinen Bewegungen als Nicht-Menschliches⁵⁵ und die Imagination der entstehenden und zergehenden Landschaften als ein unaufhörlicher Prozess des Werdens.

Diese Spannung vom Ende des Menschlichen zum Anfang nicht-menschlicher Agentialität – und auch das wurde deutlich – ist nicht ontologischer, sondern ästhetischer Art: Das *Ende* verändert nicht eine Wesenheit der Dinge hin zu einer posthumanen Welt. Die Auseinandersetzung mit (dem) Ende(n) erlaubt es – so zumindest in den hier analysierten Beispielen –, das Nicht-Menschliche jeweils anders wahrzunehmen. Die Auseinandersetzung mit (dem) Ende(n) als Zeugnis der Wahrnehmung nicht-menschlicher Agentialität ist bereitgestellt durch gezielte ästhetische Verfahren. Damit wurde auch deutlich, dass die Darstellung, die Auseinandersetzung und die Bestimmung von *Enden* – auch und selbst dort, wo jene von einer menschlichen Abwesenheit zeugen und das Nicht-Menschliche hervorbringen – an bestimmte technische und mediale Möglichkeiten geknüpft ist: Aitkens posthumane Bilder sind präzise gerahmt und gezielt verschnitten, Bühnennebel, Licht und Wind sind bei *Evaporated Landscapes* durch die technischen Maschinen bereitgestellt, *Speculations* funktioniert über eine präzise sprachliche Choreografie sowie durch den dadurch entstehenden Raum, in dem sich Dokumentarisches und Fiktionales begegnen können. Schließlich zeigt sich beim *Artificial Nature Project* die Tätigkeit der Performer*innen auf der Bühne – ihre Handlung, ihr ›Performen‹ – selbst als Medium der Verschränkung von (nicht-)menschlicher Wirkkraft und (nicht-)menschlichen Enden.

Wenn sich aber gerade hier – und, wie ich meine, als grundlegende Tatsache des ästhetischen Einsatzes um die Frage des/r Ende/n sowie des Nicht-Menschlichen im Anthropozän – zeigt, dass erst eine bestimmte Form der Anwesenheit (qua *schwacher Performativität*) des Menschlichen das Nicht-Menschliche in Erscheinung treten lässt, dann wird damit auch, so meine These, ein gewisser ethischer Einsatz der performativen Kunst als Medium erkennbar: Ein ästhetisches Engagement im

55 Siehe hierzu auch den Abschnitt »Bewegungstürme. Für eine Meteorologie des Tanzes« von Gerko Egert in: Gerko Egert et al.: »Bühnen des Nicht-Menschlichen«, in: Milena Cairo et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript 2016, S. 193–218, insb. S. 194–197.

Anthropozän widmet sich unweigerlich der Vielzahl seiner materiellen, semiotischen, natürlichen und kulturellen Enden; denn als *Zeitalter des Menschen* muss das Anthropozän schließlich genau als jene Schwelle gewertet werden, an der seine eigene Benennung fragwürdig wird und an ein *Ende* gelangt. Doch gerade im Festhalten und der Insistenz an diesen Enden, ihrer Heterogenität und Multiplizität, ja mitunter ihrer ästhetischen Vervielfältigung zeigen die performativen Künste sich noch hoffnungsvoll: in einer Form der *Zurück-Haltung*, die dem Nicht-Menschlichen Platz macht, die Bühne freigibt und gleichwohl weder ihre Geschichtlichkeit noch die Schwierigkeit und Komplexität dieser Markierung vergisst und damit immer auch selbst noch *Haltung* bleibt.