

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

1.1 Einleitung

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

1 Die von Sigrid Gareis kuratierte Reihe (*Precise*) *Woodstock of Thinking* fand vom 10. bis zum 20.9.2008 in den Studios des Tanzquartier Wien statt. Zu den eingeladenen Künstler*innen, Theoretiker*innen und Kurator*innen zählten unter anderen Philipp Gehmacher, Tim Etchells, Claudia Bosse, Mårten Spångberg, Bojana Kunst, Nature Theatre of Oklahoma, Anne Juren, Chris Haring, Martin Nachbar, Rabih Mroué und Hans-Thies Lehmann.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 4 Ploebst, Helmut: »Mette Ingvarstsens Coup. Mit ihrer Studie *Evaporated Landscapes* schreibt die dänische Choreografin Tanzgeschichte«, *Corpus – Internetmagazin für Tanz, Choreografie und Performance*, 2009, www.corpusweb.net/mette-ingvarstsens-coup-11.html. Zugriff am 18.8.2015.
- 5 Mette Ingvarstsen auf ihrer Website: <http://www.metteingvarstsen.net/performance/the-artificial-nature-project/>. Zugriff am 15.4.2017.
- 6 Die Premiere der Performance fand im Oktober 2008 im Teatro Chão de Oliva in Sintra statt. Fiadeiro ist der einzige menschliche Performer in *Este corpo que me ocupa*. Die Texte und das Konzept der Performance erarbeitete Fiadeiro in Zusammenarbeit mit Paula Caspão. Carolina Campos und Daniel Pizamiglio waren als dramaturgische Assistent*innen in den Entwicklungsprozess involviert.

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 84-85.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Methodische Vorgehensweise

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebd., S. 268.

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

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

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

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

26 Ebd., S. 268.

27 Ebd., S. 269.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 Ebd.

47 Vgl. ebd., S. 165.

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

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

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

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

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

51 Vgl. ebd., S. 96.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Das differenzielle Selbst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5 Der Körper als Kompositum

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

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

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

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

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

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

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

91 Ebd., S. 139.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

101 Vgl. ebd.

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

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

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

103 Ebd., S. 14.

104 Ebd., S. 14.

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

106 Ebd., S. 93.

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

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

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

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

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

108 Ebd., S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6 Tanz/Theater der Dinge

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

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

113 Ebd., S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

122 Vgl. ebd., S. 194.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

132 Ebd., S. 22.

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

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

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

134 Vgl. ebd., S. 46.

135 Vgl. ebd., S. 12.

136 Ebd., S. 62.

137 Vgl. ebd., S. 77.

138 Vgl. ebd., S. 4.

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

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

139 Ebd., S. 62.

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

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

