

3. Things that surround us (Clément Layes)

3.1 Ding und Name: Ein Riss im Prinzip der Identität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Ebd., S. 21.

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 74-75.

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

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

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

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

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

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

3.2 Semiotics of the Kitchen (Martha Rosler)

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

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

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

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

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

3.3 Magrittes doppelte Negation & Layes' doppelte Affirmation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 Vgl. ebd., S. 373.

20 Ebd., S. 100.

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

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

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

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

²² Vgl. ebd., S. 301.

²³ Ebd., S. 353.

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

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

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

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

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

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

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

26 Ebd., S. 20.

27 Ebd., S. 20.

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

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

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

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

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

28 Ebd., S. 77.

29 Ebd., S. 77.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Vgl. ebd., S. 360.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 41 Phänomenologische und analytische philosophische Schulen beziehen sich beide auf Bernhard Bolzano und unterscheiden zwischen objektiver und subjektiver Repräsentation. Was Bolzano unter einer subjektiven Repräsentation versteht, entspricht in etwa dem, was Garcia als Selbst-Repräsentation bezeichnet. Garcias »selbstlose Repräsentation« entspricht allerdings nicht Bolzanos objektiver Repräsentation.
- 42 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 245.
- 43 Foucault, Michel: *This Is Not a Pipe* (übersetzt und hg. von James Harkness), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, S. 57.

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

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

3.5 Einstürzende Neubauten & das Eigenleben der Feder

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁰ Text über die Performance *Der grüne Stuhl* auf der Website von *public in private*: www.publicinprivate.com/#/Content/C1%9ement%20Layes/the%20cycle%20of%20things/2012-der%20gr%FCne%20Stuhl. Zugriff am 15.7.2015.

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

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

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

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

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

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

3.7 Die Historizität des Menschen und jene der Dinge

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

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

54 Vgl. ebd., S. 462.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 61 Bel, Jérôme, in: Alphant Marianne/Nathalie Léger (Hg.): *R/B-Roland Barthes*, Paris: Édition Seuil-Édition du Centre Pompidou-Imed, 2002, S. 66 (übersetzt von Christine Peters).
- 62 Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur* (übersetzt von Helmut Scheffel), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (franz. Originalausgabe 1953), S. 11.

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

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

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

63 Ebd., S. 90.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.9 Materielle Widerspenstigkeit und distribuierte Handlungskompetenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

77 Vgl. ebd., S. 110.

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

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

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

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



Foto: Sunčan Stone

3.10 Der Sand und seine Chance

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

⁷⁹ Ebd., S. 346.

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

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

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

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

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

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



Foto: Dorothea Tuch

se Tendenz aufzuhalten.«⁸¹ Folkers hat außerdem darauf hingewiesen, dass gerade diese morbide Trägheit der Dinge dafür sorgt, dass ihre Abgeschlossenheit in einer selbstgenügsamen Einheitlichkeit beständig unterlaufen wird und sie Eingang in neue Gefüge finden, denn erst diese prinzipielle Entropie ermöglicht die Kreativität oder auch Vitalität der Dinge.⁸²

Wenn ausgeschlossen werden soll, dass Dinge die Intentionen des Choreografen oder der Choreografin subvertieren, müssen spezifische Kontrollsysteme entwickelt werden, denn – wie Harney und Moten es ausgedrückt haben: »Some people want to run things, other things want to run.«⁸³ In *Things that surround us* ist es wie in den in der Einleitung erwähnten Performances von Ingvaratsen, Meyer-Keller, Hauser/Hinterreithner und McIntosh

81 Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17-34, hier S. 29.

82 Vgl. ebd., S. 29.

83 Harney, Stefano/Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013, S. 51.

gelungen, ein System zu kreieren, in dem Dinge sich in einem inszenierten Zustand der Unkontrollierbarkeit befinden.⁸⁴ Zwar sind es Subjekte, die für die Inszenierungen und die Performances verantwortlich zeichnen – die einbezogenen Dinge werden allerdings so eingesetzt, dass sie den Verlauf der Performance (potenziell) mitbeeinflussen können und konkrete Auswirkungen auf andere (nicht-)menschliche Performer*innen haben.

Ein Gegenstand, der in *Things that surround us* permanent neu platziert wird, ist die transparente Plastikflasche mit einem Loch auf der Unterseite. Immer wenn einer der Performer die mit Sand gefüllte Flasche umstellt, rieselt schwarzer Sand aus dem Loch auf der Unterseite der Flasche und hinterlässt ein Muster auf dem weißen Tanzboden. Das Bild, das dabei entsteht – ohne im Detail als solches von den Performern beabsichtigt zu sein –, zeigt, dass Aktionen nie völlig transparent sind und nie exklusiv von menschlichen Intentionen gesteuert werden. Es ist vielmehr so, dass jede Aktion als ein Knotenpunkt bzw. als eine Zusammenballung von Tätigkeiten, Handlungskompetenzen und Einwirkungen verstanden werden sollte.⁸⁵

Efficacy points to the creativity of agency, to a capacity to make something new appear or occur. In the tradition that defines agency as *moral* capacity, such new effects are understood as having arisen in the wake of an advance plan or an intention, for agency involves not mere motion, but willed or intended motion, where motion can only be willed or intended by a *subject*. A theory of distributive agency, in contrast, does not posit a *subject* as the root cause of an effect. There is instead always a swarm of vitalities at play.⁸⁶

Jede Repositionierung der Flasche hinterlässt eine materielle Spur. Der Sand ist ein paradigmatischer Aktant im Sinne Latours, denn sobald die Flasche

⁸⁴ Mette Ingvartsen beschrieb ihr Interesse an der Arbeit mit Dingen in einem Künstlergespräch mit André Lepecki, das am 23.2.2017 im HAU (Hebbel am Ufer Berlin) stattfand, so: »The non-human form that is out of control.. How to create a system in a performance, so that stuff can be in a staged state of uncontrollability, so that things can do their own thing?« Das Gespräch mit dem Titel »Thing | Dark | Speculation | Word: a conversation with Mette Ingvartsen's work« wurde von Bettina Knaup moderiert.

⁸⁵ Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 32: »To figure the generative source of effects as a swarm is to see human intentions as always in competition and confederation with many other strivings [...]. This understanding of agency does not deny the existence of that thrust called intentionality but it does see it as less definitive of outcomes.«

⁸⁶ Ebd., S. 31-32 (Hervorh. im Original).

bewegt wird, rieselt er aus der Flasche und der Raum bleibt somit markiert und dadurch verändert zurück. In Bezug auf Garcia kann festgestellt werden, dass der Sand weder eine natürliche Entität noch bloß ein kulturelles oder soziales Produkt darstellt. Er ist Teil einer Komposition mit anderen Dingen (Plastikflasche, Tisch, Papier etc.) sowie Teil eines Artefakts – einer Performance. Er ist keine Repräsentation der Natur und steht nicht für eine bestimmte Bedeutung. Seine Materialität ist in der Verflechtung mit anderen Körpern auch das, was »sich dem Logos und der Beherrschung durch den Begriff widersetzt«⁸⁷. Der Sand kann weder auf einen der genannten Aspekte reduziert werden noch auf die Intentionen der Performer oder des Choreografen, und das ist seine Chance.⁸⁸ Die Tatsache, dass er immer ein wenig anders aus der Flasche rieselt und nie vollkommen von den menschlichen Performern kontrolliert werden kann, wodurch in jeder Vorstellung eine stets differente und unvorhersehbare Sandspur im Raum entsteht, ist der Beweis für die Chance dieses Dings, das mehr ist als das, was wir mit ihm intendieren oder über es denken.

Die Sandspur wird zum Leitmotiv im zweiten Teil der Performance, in dem die Performer eine schier endlose Zeit lang im Kreis gehen. Während ein Performer mithilfe eines Besens eine kreisförmige Sandspur auf dem Boden zeichnet, beseitigt der andere die Linie mit seinem Besen sogleich wieder. Die beiden Performer reagieren nicht aufeinander, es gibt keine Interaktion, sie scheinen bloß entgegengesetzten Arbeiten oder Routinen nachzugehen, die das jeweilige Arbeitsergebnis des anderen zunichte machen und ihre Tätigkeiten dadurch zu Sisyphosarbeiten machen. Wieder und wieder sehen die Zuschauer*innen einen Kreis, der im Prozess des Gezeichnet-Werdens wieder ausgelöscht wird. Vom Mittelpunkt des unaufhörlich erscheinenden und verschwindenden Kreises aus wird dann zuerst eine Spirale mithilfe der Sandkörner gezeichnet, später auch andere Muster.

Ging es im ersten Teil um Alltagsgegenstände, so liegt der Fokus jetzt auf den kleinsten wahrnehmbaren materiellen Partikeln – Sandkörnern. Der wei-

⁸⁷ Vishmidt, Marina: »Der kommende Materialismus. Über die Widerständigkeit der Objektwelt«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 32-40, hier S. 38.

⁸⁸ Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 8: »we demonstrate our commitment to that solitary something in each thing that can never be reduced to anything else. This irreducibility is the »chance« of each thing, and the ground for dismissing both analytic and dialectical ways of thinking. We reject ways of thinking that reduce things exclusively to natural, social, or historical things.«

ße Bühnenboden wirkt wie eine vertikale Bildfläche, auf der ein sich permanent transformierendes Muster entsteht, das an ein in Bewegung befindliches Mandala erinnert, ein metamorphisches Gemälde mehrerer Autoren mit offenbar konträren Missionen. Der Bühnenboden wird zum Palimpsest, zum Lokus zahlreicher (Wieder-)Be- und Entschreibungen.

Bild 4: Things that surround us (Clément Layes)



Foto: Sunčan Stone

In diesem kontemplativen letzten Teil der Performance findet im endlosen Kreisen der Performer eine gewisse Aushöhlung von Bedeutungen statt. Der ausgedehnte und abgeflachte Zeitraum, in dem die prozessuale Choreografie sich entfaltet, zeichnet sich durch verschwendete Zeit oder eine nicht-teleologische Temporalität aus. Was den Zuschauer*innen vorgeführt wird, ist Arbeit ohne Resultat und ohne Produkt – ein wesentlicher Aspekt zeitbasiert, zeitgenössischer Kunst, über die Boris Groys schreibt:

It thematizes the non-productive, wasted, non-historical, excessive time — a suspended time, »stehende Zeit«, to use a Heideggerian notion. It captures and demonstrates activities that take place in time, but do not lead to the creation of any definite product.⁸⁹

89 Groys, Boris: »Comrades of Time«, in: *Going Public*, Berlin: Sternberg Press, 2010, S. 90.

Die Monotonie der Bewegungsabläufe wird erst unterbrochen, als die Performer diverse Materialien und Dinge in ihre Zirkulationsbewegung einschleusen: zuerst roten, dann grünen Sand, schließlich Geld, Eimer und Kleidungsstücke. Die Performer tragen nun Feinstaubmasken und Lärmschutz. Ein Sammelsurium an Dingen wird rund um das leere Zentrum bewegt. Ein Performer geht im Kreis und trägt dabei einen Eimer in der Hand, in dem sich unerwarteterweise kein Sand, sondern tausende Münzen befinden, von denen er immer wieder welche hoch in die Luft wirft. Zahlreiche Geldstücke fallen auf den Boden. Die durch soziale Arbeit hergestellten Gebrauchsgegenstände sind zuerst von der feinstofflicheren Materie des Sandes abgelöst worden, die nun durch Münzen ersetzt wird. Organische und anorganische Materialien wechseln einander ab bzw. vermischen sich auf dem Bühnenboden. Ein Mann streut die Münzen so aus, als würde er Pflanzensamen säen – nur um sie wenig später mit einem rollbaren Gerät, auf dem Magneten montiert sind, wieder einzusammeln. Nachdem alle Münzen wieder eingesammelt sind, werden sie von einem anderen Performer wieder energisch auf den Boden geworfen.

Dann wird es immer chaotischer: Die Performer, die bislang alltägliche Klamotten trugen, werfen leere Plastikflaschen und die vorher mit Sand gefüllten Eimer in den Raum und ziehen diverse Kleidungsstücke aus, die sie ebenfalls auf die am Boden befindliche Ansammlung von Dingen werfen, welche – jetzt mithilfe eines überdimensionalen und surrealisch anmutenden Besens – kontinuierlich im Kreis bewegt wird und wie eine Müllansammlung aussieht. Eine laute Geräuschkulisse, die an Wertstoffhöfe erinnert, überlagert die Szene. Von nun an wechseln die Performer ihre Kostüme kontinuierlich. Einer trägt für kurze Zeit die Arbeitskleidung eines Straßenarbeiters, dann einen Rock, ein anderer schlüpft in ein Indianerkostüm, bevor er dieses wieder in den Dingstrudel wirft und sich aus demselben das Kostüm eines Sensenmanns fischt. *Things that surround us* endet mit einem chaosmotischen⁹⁰ Reigen, in dem die Performer, die sich permanent in andere Gestalten verwandeln, eine Art Müllansammlung im Kreis bewegen. Ein Performer, der all seine Kleider in die zirkulierende Müllspur geworfen hat, geht nackt noch eine Runde auf der Bühne. Diese ist zu einer Müllhalde geworden, auf der die Performer Dinge auflesen – wie in einem Slum, in dem die mittellosen Bewohner*innen eine Mülldeponie nach verwert- oder verwendbaren

90 Zum Begriff »Chaosmosis« vgl. Guattari, Félix: *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Gegenständen durchstöbern. Einer der Performer zieht eine Totenmaske aus dem Abfallhaufen und watet als personifizierte Todesfigur durch die Mülllandschaft. Das poetische, in Bewegung befindliche Abschlussbild erinnert an Abfall, Verwesung und Tod und zugleich scheint die Müllansammlung der Ort für neue Aneignungen und Verwandlungen zu sein.

Die Performer sind als die Dingwelt bezeichnende, (re-)arrangierende und wegwerfende Subjekte auf eine komplexe Art und Weise auf die sie umgebenden nicht-menschlichen Dinge bezogen und von diesen angezogen – als Arbeiter, Konstrukteure, Entsorgende und Aneignende. Was *Things that surround us* thematisiert, sind Fragen der politischen Ökologie. Der menschliche Körper, seine Beweglichkeit und Fragen der Identität stehen nicht im Zentrum dieser künstlerischen Auseinandersetzung, vielmehr werden die Wechselbeziehungen zwischen den drei Männern und der sie umgebenden nicht-menschlichen Welt in den Blick genommen – wie es auch der Text im Programmheft zur Performance verdeutlicht, in dem die Frage gestellt wird, inwiefern die Menschen ihre Umwelt formen/gestalten und inwiefern diese die Menschen formt/gestaltet.