

Dancing Relations

Verflechtungen von Neuem Materialismus und Clément Layes' *TITLE*

Anna Chwialkowska

Dass »Dinge« uns bewegen, motivieren, mobilisieren und zum Handeln anregen, wissen Tänzer*innen schon lange. Im wissenschaftlichem Diskurs jedoch hat sich diese Idee erst seit kurzem mit wachsender Zustimmung etabliert, was sich in der Vielzahl anerkannter zeitgenössischer Theorien widerspiegelt, die größtenteils aus dem Feld der Science and Technology Studies (STS) stammen: Die bedeutende Rolle der Objekte wurde im Produktionsprozess des Wissens anerkannt (Haraway 1995); nicht-menschlichen Wesen Akteursmacht zugeschrieben (Latour 2015) und wirklichkeitsstiftende Materie »wiederentdeckt« (Barad 2007). Die Theorien halten sich dabei an je unterschiedliche Konzepte von Verbindungen, die zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen existieren. In diesem Essay plädiere ich dafür, dass tanzkünstlerische Forschung und Praxis besonders geeignet sind, diese Verbindungen nicht nur zu erforschen, sondern auch herzustellen und zu definieren. Dabei verfolge ich die Frage: Wie werden die Verbindungen, die die Akteur-Netzwerk-Theorie und der Neue Materialismus beschreiben, in Tanz und Performance verkörpert? Anhand der Performance *TITLE* von Clément Layes sollen diese Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen auf der Bühne erkundet werden. Dabei möchte ich drei Ansätze vorschlagen: a) die sprachliche Beziehung, b) identitätsstiftende Beziehung, c) die differenzielle Beziehung.

Clément Layes: *TITLE*¹

In *TITLE* ist die Aufteilung im Raum klassisch: Das Publikum sitzt etwas erhöht und schaut auf eine kreisrunde weiße Fläche im dunklen Bühnenraum herunter, die der Performance als »Arena« dienen wird. Ein paar Gegenstände sind schein-

1 Geschildert werden ausgewählte Szenen der Aufführung von Clément Layes' *TITLE* 2016 in den Sophiensaelen in Berlin. Uraufgeführt wurde das Werk am 22.10.15 in der gleichen Spielstätte.

bar willkürlich auf dieser Fläche verteilt. Zunächst bewegt sich ein rundes gedimmtes Licht über diese Arena, während das Lied *Freedom* aus dem Film *Django Unchained* von Quentin Tarantino gespielt wird. Während Clément Layes auf die Bühne tritt und sogleich beginnt, die Dinge in unterschiedlichen Konstellationen anzuordnen, vergrößert sich auch das Licht, bis die ganze weiße Fläche damit geflutet wird.

Unter den Dingen, mit denen Clément Layes die nächsten 60 Minuten auf der Bühne interagieren wird, befinden sich viele handwerkliche Gegenstände wie ein Tapeziereimer, Holzbretter, ein ca. 2 x 1 m großer Holzquader, eine Bohrmaschine aber auch andere Dinge wie eine Plastikrose, ein Spielzeugauto, ein Hut, sowie ein Helm und Handschuhe, die Teil eines Römerkostüms sind. Clément Layes' Haare und Bekleidung bedeckt weißer Staub; weißer Staub bedeckt auch einige Gegenstände, was sich durch Staubwolken, die hier und da bei seinen Handlungen entstehen, bemerkbar macht. Der Performer wirkt bei diesem Zusammen- und Auseinanderbauen der Gegenstände wie ein Getriebener. Aber was ist der »Sinn« seiner Konstellationen? Wird hier aufgeräumt? Ein Kunstwerk installiert? Was tut er da?

Er nimmt den Hut vom Holzquader und legt ihn neben den Eimer, platziert den Eimer in die Mitte der Bühne, greift zum Römerhelm und setzt ihn in den Eimer, schnappt sich den hölzernen Barhocker und bindet ihn an ein Seil, das von der Decke herunterragt. Die Konstellationen scheinen keinem eindeutigen Zweck zu dienen. Die dabei entstehenden Situationen sind von slapstickhafter Komik durchzogen, beispielsweise wenn Clément Layes auf einer prekären Konstruktion aus Holzbrett und Holzquader balanciert, oder mit den Dingen jongliert, die sich nicht wieder auffangen lassen und auf dem Boden davonrollen. Die Dinge vereiteln jeden Versuch, Ruhe zu finden. Ständig lässt sich Clément Layes von ihnen ablenken oder gerät durch sie aus dem Gleichgewicht. Doch warum machen sie es ihm so schwer? Es scheint, als würde allein ihre Präsenz schuld daran sein. Als würde diese Überflutung der Dinge Clément Layes aus der Bahn werfen.

Nach einer Weile beginnt Clément Layes Laute von sich zu geben, als würde er sein Handeln kommentieren. Es wirkt, als würde er damit das Gelingen seiner (Re)Konfigurationen ausdrücken oder als würde er die Dinge dirigieren: »up there, up there«, »go go go, come back come back, turn around« und sogar »thank you« wenn ihm eine Position passt. Allmählich verwandeln sich die Laute in Worte und Sätze. »In this moment ... Mmmm ... ah! So nice, I love it!« Aber spricht er mit sich selbst, mit den Gegenständen oder über sie? Die Beziehung zwischen seinen Handlungen, den Gegenständen und dem Gesagten ist ein Rätsel.

Diese willkürlichen Handlungen ziehen sich durch die gesamte Aufführung, während Clément Layes und die Dinge immer wieder neue Beziehungen miteinander eingehen. Dabei liest er hin und wieder bruchstückhaft Textstücke vor. Die Stimmung wechselt zwischen Komik und Poesie. Das Mysterium der Beziehung

zwischen Gegenständen und Mensch, welches sich hier entfaltet, bietet eine große Projektionsfläche. Wie können wir sie verstehen?

Das Kollektiv versammeln: Die sprachliche Beziehung

Eines der bedeutendsten sozialtheoretischen Werke, welches sich mit nicht-menschlichen Wesen beschäftigt, ist das *Parlament der Dinge* (2015 [1999]) von Bruno Latour. Darin stellt er eine neue Theorie der Gesellschaft auf, indem er ein »Kollektiv« versammelt, also Menschen und Dinge gleichermaßen in einen gesellschaftlichen Prozess einbindet, der dann politische Auswirkungen haben soll (Latour 2015: 82). Er kritisiert, dass westliche Philosophie unter Ausnutzung nicht-menschlicher Wesen, insbesondere der Natur, eine Trennung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem aufrechterhält, und dass sich Politiker*innen und Naturwissenschaftler*innen in ihre respektiven Disziplinen aufgespalten haben. Glauben, Moral und objektive Wissensgenerierung als Disziplinen zu trennen, sei allerdings nicht mehr zeitgerecht, so Latour. Deswegen möchte er das Kollektiv zu einer Republik versammeln, in der alle Disziplinen und Wesen miteinander diskutieren. Die Vision seines Werkes ist, eine politische Ökologie zu etablieren, die transdisziplinär ist und somit Umweltprobleme ganzheitlich in Angriff nehmen kann.

Aber wie kann man ein Kollektiv aus gleichgestellten menschlichen und nicht-menschlichen Wesen versammeln, wenn letztere nicht in der Lage sind zu sprechen? In Reaktion auf dieses Problem des »Sprachregimes« (2015: 97) behauptet Latour, dass die als »stumm« gesehenen Objekte tatsächlich im alltäglichen Leben mitwirken und sich äußern. Aber wie sprechen sie? Er rekurriert auf Michel Serres' *Naturvertrag*, um aufzuzeigen, dass Laboratorien und Instrumente in der Vermittlung mit den Dingen helfen: »Wie sprechen die Dinge der Welt, damit wir uns mit ihnen – auf Vertragsbasis – verständigen können? [...] Tatsächlich spricht die ERDE mit uns in Begriffen von Kräften, Verbindungen und Interaktionen, und das genügt, um einen Vertrag zu schließen« (Latour 2015: 93 FN).

Latour zieht eine Parallele zur Politik, in der Sprecher*innen agieren, die im Namen von anderen Menschen oder der Gesellschaft sprechen: Politiker*innen sind Fürsprecher*innen. Dabei können sie das Vertrauen der von ihnen Repräsentierten entweder rechtfertigen oder verraten. Die Wissenschaftler*innen, die Latour »die Weißkittel« nennt, seien Fürsprecher*innen für die nicht-menschlichen Wesen. Wie den Fürsprecher*innen der Gesellschaft sollte man ihnen deswegen stark, aber nicht definitiv misstrauen (2015: 95f.).

»Sprechen ist nicht mehr eine spezifisch menschliche Eigenschaft, jedenfalls besitzen die Menschen nicht mehr allein diese Kompetenz« (Latour 2015: 96). Beispielsweise äußern sich Naturkatastrophen dadurch, dass sie in wissenschaftli-

che Graphen, Zahlen und Befunde transkribiert werden, was unser Bewusstsein für drohende Gefahren schärfen kann. »Jede Disziplin lässt sich als allgemeine Alphabetisierung stummer Entitäten definieren, als ein komplexer Mechanismus, um Welten in die Lage zu versetzen, zu schreiben oder zu sprechen«, so Latour (2015: 97f., Hervorhebung im Original). Nicht-menschliche Wesen sprechen also durch die Stimmapparate, bzw. Instrumente, die ihnen die Wissenschaften geben: »[...] [es] handelt sich hier nur um eine einfache Übersetzung, mit der die Dinge im Laboratorium auf dem Umweg über Instrumente relevant für das werden, was wir über sie sagen« (2015: 99, Hervorhebung im Original). Dinge artikulieren sich seit eh und je. Latour geht es darum, diese Artikulation herauszustellen und die Sprachschwierigkeiten, die es zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen gibt, aufzuzeigen. Was uns fehlt, so Latour, ist die »begriffliche Institution« (2015: 99f.), die diese sprachlichen Verwegenheiten fruchtbar macht. Sie gilt es zu erfinden.

Ich behaupte, dass es diese Institution bereits gibt: Es ist die Kunst und insbesondere die Performancekunst, die uns diese sprachlichen Schwierigkeiten sichtbar macht. So problematisiert Clément Layes die scheinbare »Sprachlosigkeit« der Objekte sowie unser Unvermögen und unsere Frustration, damit umgehen zu müssen. Wir können keinen verbalen Dialog mit den Dingen führen. Sie scheinen dem menschlichen Streben gegenüber gleichgültig. Mit Latours Perspektive können wir jedoch in Clément Layes' spielerischem Umgang mit den Dingen sehen, dass diese nicht still und tatenlos sind. Wir sind von ihnen abhängig, sie geben uns keine Ruhe, dauernd lassen sie uns Dinge tun. Durch seine sprachlichen Artikulationen lässt Clément die Dinge zu Wort kommen. Er wird zu Latours »Stimmapparat«.

In der Mitte des Stücks balanciert Clément Layes einige Minuten lang eine Sektflasche auf seinem Rücken, legt sich anschließend auf den Boden, wo er mit dem Kopf auf einem Kissen verharret, als würde er schlafen. Das Licht dreht und die Schatten bewegen sich wie in einem Sonnenuhr-Zeitraffer-Effekt. Schließlich bleibt das Licht stehen und wird rot. Clément Layes steht auf. Begleitet von einem Geräusch wie ein Trommelwirbel hängt er rasch die beiden größeren Holzelemente auf und beginnt, alle Dinge in Bewegung zu setzen; sie schweben, drehen sich, rollen, wiegen hin und her, während der Performer energisch zwischen ihnen hin und her läuft, um den Lauf der Dinge oder ihren Tanz am Laufen zu halten. Das Tempo hat zugenommen, alles ist schneller geworden und dreht »frei« wie in einem Traum. Hier scheint der Höhepunkt der »Bewegtheit« erreicht. Clément Layes als Fürsprecher der Dinge gibt ihnen Impulse, damit sie in ihrer Bewegung den Raum einnehmen und sich in ihrer Vielfältigkeit zeigen.

Die Wesen der Technik: Die identitätsstiftende Beziehung

Dreizehn Jahre nach dem *Parlament der Dinge* verfasste Latour das Werk *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen* (2018 [2012]), welche 20 Jahre der Auseinandersetzung mit der Akteur-Netzwerk-Theorie zusammenfasst und fortführt. Entgegen der poststrukturalistischen Ideen wandte sich die Akteur-Netzwerk-Theorie zunehmend der Materialität der Welt zu. Sie eröffnete die Vorstellung einer neuen Ontologie, und zwar nicht mit dem Menschen als zentralem Subjekt in einem diskursiv konstruierten und konstruierendem Universum, sondern als Teil eines Netzwerks von Interaktionen. Unsere Existenz ist durch andere – auch nicht-menschliche – Wesen bedingt. Latour macht diese Idee im Kapitel über die sogenannten »Wesen der Technik« (2018: 297-329), anhand der Beziehung zwischen menschlichen Wesen und Technik klar.

Die Interaktion mit den Wesen der Technik birgt »Überraschungen entlang de[s] Handlungsverlauf[s] [...], wenn man die *anderen* Komponenten entdeckt, die ›in Aktion treten‹ müssen, um den Handlungsverlauf zu vervollständigen« (Latour 2018: 306). Wenn sich ein Mensch beispielsweise in eine Hängematte legt, so übergibt er ihr eine Aufgabe, er ist auf sie angewiesen, um sich »in der Luft zu halten und nicht von Brennesseln gestochen oder von Zecken gebissen zu werden [...] Nur auf der Solidität des Stoffes und der Seile kann er *ausruhen*. An sie delegiert er die Aufgabe, ihn zu *halten*« (2018: 306, Hervorhebung im Original). Die Menschen vergessen dabei, dass Technik nicht nur aus ihrer Funktion besteht, etwa Werkzeuge, mit denen man effizient auf Materie einwirken kann. Technik ist vielmehr eine Bewegung, die natürliche Ressourcen und synthetische Objekte mit dem Menschen verbindet. Technik bedeutet nicht Mittel zum Zweck, sondern ständiges Vorwärtstasten, was auch Rückschläge beinhalten kann. Die Urheber-schaft der Wesen der Technik kann also nicht im Geiste des Menschen allein liegen – genauso wenig wie die Urheberschaft der Natur bei einem Schöpfer liegt, behauptet Latour (2018: 326).

Zum einen haben die Wesen der Technik ihre eigene Vergangenheit, in der sie bereits von anderen Menschen, Maschinen und Tieren konstruiert wurden. Auf der anderen Seite beauftragen wir diese Wesen, etwas zu tun. Wir beauftragen die Hängematte, unser Gewicht zu halten, womit wir in keiner Weise alleinige Urheber*innen der Handlung sind. Es findet eine Verschiebung der Handlung statt, Urheber*in der Handlung ist erst Urheber*in der Handlung in dem Moment, in dem er oder sie die Handlung vollzieht (Latour 2018: 326).

Die Subjekte, oder vielmehr [...] die Quasi-Subjekte, sind nach und nach aus dem geboren, was sie taten. Aus diesem Grund muss man sich dermaßen vor dem Konzept des ›Einwirkens auf die Materie‹ hüten, denn es läuft Gefahr, den Ausgangs-

punkt in den Tiefen eines menschlichen Subjekts zu verorten, anstatt darauf zu warten, dass dieses menschliche Subjekt aus seinen Werken auftaucht – [...]

Anstatt den Ursprung einer Handlung in einem Ich zu situieren, das anschließend seine Aufmerksamkeit auf Materialien richten würde, um eine Fabrikation in Funktion eines vorgängig gedachten Zwecks durchzuführen und zu beherrschen, ist es besser, den Gesichtspunkt umzudrehen [auf das] Zusammentreffen mit diesen Wesen, die einem beibringen, was man ist, wenn man etwas macht [...]. (Latour 2018: 327)

In dieser Idee entfaltet sich die Handlungsmacht der Dinge und der Technik: Sie geben uns Menschen Identitäten, während wir mit ihnen zusammentreffen.

Auch die Gegenstände in *TITLE* geben Clément Layes in den Interaktionen unterschiedlichste Identitäten. So wird er zu einem Zirkusartisten, wenn er auf dem Holzstück balanciert und einen Tapeziereimer jongliert, zu einem Intellektuellen, wenn er sich den Hut anzieht und mit bedeutungsschwangerer Stimme aus einem Buch vorliest, und zu einem Träumer, wenn er sich auf den Boden niederlegt und ein Kopfkissen unter den Kopf zieht.

Unter den Dingen auf der Bühne befinden sich viele handwerkliche Werkzeuge und der Staub erinnert an eine Werkstatt. So entsteht die Assoziation von Clément Layes als Handwerker, worin er Latours »Homo fabricatus«, »als Sohn beziehungsweise Tochter seines Werkens und seiner Werke« (2018: 327) ähnelt. Es ist, als würde Clément Layes wie der »bricoleur« von Lévi-Strauss (1973: 29-32) mit der Assemblage an Dingen herumprobieren und seine Identitäten zusammenbasteln. Die Performance zeigt, wie er sich durch diese Gegenstände konstituiert und wie fließend seine Identitäten sind.

Entanglements and Re(con)figurations: Die differentielle Beziehung

Eine weitere Perspektive auf die Beziehung zwischen Mensch und Ding auf der Bühne bietet Karen Barads agenteller Realismus in ihrem 2007 veröffentlichten Werk *Meeting the Universe Halfway*.

Agenteller Realismus vereint Debatten zwischen Konstruktivismus und Realismus sowie Konzepte von »menschlich« und »nicht-menschlich«. Er behauptet, dass alle Phänomene sich gleichzeitig in der Welt und von der Welt konstituieren und durch materiell-diskursive Praktiken hervorgebracht werden. Voraussetzung für diese Ideen ist Barads Verständnis von materiellen Entitäten, die sich in einem ständigen Prozess der Aushandlung befinden, einem Prozess der Intra-aktion. Dabei können sich in bestimmten Situationen materielle Identitäten mit kla-

ren körperlichen Grenzen manifestieren und differenzieren, was vom jeweiligen Kontext abhängig ist. Als Beispiel nennt Barad die Schlangensterne (*brittlestars*).²

Diese Meereswesen haben die Fähigkeit ihre Form und Farbe ständig zu verändern, eigene Körperteile abzutrennen, aus denen wiederum neue Schlangensterne entstehen können. Permanent rekonfigurieren sie ihre materielle Existenz und sind dadurch stets mit ihrer Umwelt verwoben, die ihre materielle Erscheinung bedingt. Klassische Ansätze von Materie werden also fraglich. Die Gründe ihrer materiellen Konfiguration und ihrer temporären Differenzierung von der Umwelt sind allerdings an ihr direktes Überleben gebunden. In Barads Konzept von Materie geht es also nicht darum, alle körperlichen Grenzen aufzuheben, sondern die Gründe für das Verschwimmen materieller Grenzen aufzuzeigen. Womit verflochten und verbinden sich Körper und warum? »Different material intra-actions produce different materializations of the world, and hence there are specific stakes in how responsiveness is enacted. In an important sense, it matters to the world how the world comes to matter« (Barad 2007: 380).

Barad übernimmt von Donna Haraway das Konzept des materiell-semiotischen Körpers. Körper sind demnach Konstrukte, die im Rahmen historisch und kulturell spezifischer Prozesse materiell und symbolisch hergestellt werden und können sowohl neue Körper als auch Bedeutungen generieren (Hammer/Stieß 1995). Barad erweitert dieses Konzept der materiell-semiotischen Körper um das Konzept der Apparate (*apparatus*). (Physische Mess-)Apparate seien materiell-diskursive Praktiken, die bestimmte Differenzen, wie Trennungen von Materien produzieren und ihnen Bedeutungen verleihen. Apparate schaffen Phänomene, indem sie sie voneinander abgrenzen und ihnen spezifische Charakteristika zuschreiben, wie Subjekt und Objekt, menschlich und nicht-menschlich etc. Dabei können Apparate diese Bedeutungen und Körper nur hervorbringen, weil ihnen selbst bereits diskursive Praktiken eingeschrieben sind, beispielsweise wissenschaftliche Theorien, Maßeinheiten usw. (Barad 2007: 146).

Obwohl sich dieses Konzept ursprünglich auf physikalische Apparate bezog, wurde Barads Ansatz in die Geisteswissenschaft und sogar in die Tanzwissenschaft übertragen (Egert 2016). Die Entstehung der Körper in ihrer Performance ist für die vorliegende Untersuchung besonders wichtig. Wie bei Latour entstehen Mensch und Nicht-Mensch in der Bewegung, in ihrer Situiertheit im Netzwerk. Zum anderen interessiert hier, wie in diesem Prozess Grenzen gezogen werden.

Bei Clément Laves können wir viele dieser Ereignisse festmachen – ich möchte mich aber exemplarisch auf ein Phänomen beziehen, das ich die »Papiermaschine« nenne.

2 https://en.wikipedia.org/wiki/Brittle_star#/media/File:Greenbrittlestar.jpg



*Abb. 1: Papiermaschine. Videostill von der Aufführung TITLE von Clément Lays/
Public in Private, 2.6.2016, fabric, Potsdam. Video: © Christopher Hewitt. Courtesy
Clément Lays.*

Clément Lays reißt ein Blatt Papier auseinander und wirft die Papierfetzen in die Luft. Während er das Papier in immer kleinere Stücke reißt, flattern mehr und mehr Papierfetzen umher. Irgendwann wird offensichtlich, dass zusätzliches Papier von der Decke fällt. Langsam wird die »Papiermaschine« in den visuell wahrnehmbaren Raum der Bühne heruntergefahren. Sie ist eine prekäre Konstruktion aus einem Pappkarton mit einem Loch, aus dem Papierkonfetti herausrieselt. Über eine Schnur wird sie rauf- und runtergezogen. Clément Lays verlässt den Bühnenraum und lässt die Papiermaschine allein. Sie ist nun Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie hüpfet, spuckt und tanzt vor unseren Augen. Man fragt sich: Wer oder was ist Performer*in? Wer »tanzt« hier überhaupt? Die Grenzen zerfließen. Einige Assoziationen sind in die Papiermaschine bereits diskursiv eingeschrieben. Andere werden in diesem materiellen performativen Prozess neu kreiert.

Meine erste Deutung der Pappkonstruktion als Schneemaschine liegt an den Assoziationen, die in diesen Gegenstand eingeschrieben sind und auf die er hier verweist. Gegenstände kommen niemals unschuldig auf die Bühne, auch

nicht-menschliche Wesen bringen ihr eingeschriebenes historisches, kulturelles, und ideologisches Gepäck mit (Sofer 2003: 17), welches unsere Assoziationen auslöst und unsere Interpretationen formt. Dass sich die Papiermaschine später als »Tänzerin« äußert, liegt an ihrer Verwicklung mit dem Kontext, also mit ihrer Situiertheit als ein bewegtes (oder besser: sich bewegendes) Ding in einer Performance. Der Raum wird in diesem Ereignis deutlich rekonfiguriert – die Grenzen des Bühnenraums in Frage gestellt: Der Übergang von der Identität als von einem einfachen Gerät, welches aus der Raumtechnik ragt, als »Performancehelferin« zur Protagonistin in der Performance ist schleichend.

In diesem Zusammenhang können wir Clément Layes' gesamte Performance als eine Apparatur verstehen, also eine materiell-diskursive Praxis, die bestimmte Phänomene hervorbringt, Grenzen zieht und rekonfiguriert, die bedeutende Implikationen für das Stück haben. Dinge und Bedeutungen entstehen in dieser ewigen Rekonfiguration und werden mal dieses, mal jenes, je nach Anwendung und Perspektive. Die differenzielle Beziehung, die uns agentieller Realismus vorschlägt, ist eine Verwicklung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, welche Grenzen bald festsetzt, bald löst. Mit Barad können Implikationen und Verschiebungen materieller Grenzen in Performances analysiert und neue Bedeutungen kreierte werden.

Zusammenfassung

Mit den drei theoretischen Ansätzen der sprachlichen, identitätsstiftenden und differenziellen Beziehung, können die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen in Performances betrachtet werden. Performances wiederum geben uns begriffliche oder visuelle Artikulationen, mit denen diese theoretischen Beschreibungen untersucht werden können. Mit Tanzperformances und Latours Theorien können wir die sprachlichen Verwegenheiten nachzeichnen, die Menschen in Beziehung zu Dingen haben. Tanzperformances bringen vermeintlich stumme Objekte zum Sprechen. Außerdem können Performances mit Latour aufzeigen, wie sich der Mensch zusammen mit unterschiedlichen nicht-menschlichen Wesen seine Identität erschafft. Schließlich gibt uns Barad noch die Möglichkeit, auf der Bühne die Verwobenheit der Dinge und des Raums mit den Menschen und ihren momentanen materiellen Grenzen zu analysieren. Damit sind auch der Neue Materialismus und die Performance miteinander in einer ständigen Aushandlung verflochten.

Literatur

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University.
- Egert, Gerko (2016): *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz* (=TanzScripte 43), Bielefeld: transcript.
- Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (1995): Einleitung, in: Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/New York: Campus. S. 9-31.
- Latour, Bruno (2015 [1999]): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2018 [2012]): *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sofer, Andrew (2003): *The Stage of Life Props*, Ann Arbor: University of Michigan.

Verwendete Aufführungen

- Public in Private/Clément Layaes: *TITLE*, Uraufführung: 22.10.2015, Sophiensaele, Berlin. Choreografie, Performance: Clément Layaes.
- Public in Private/Clément Layaes: *TITLE*, 2.6.2016, fabric, Potsdam. Choreografie, Performance: Clément Layaes.