

4. **Worktable (Kate McIntosh)**

4.1 Destruktion und Rekonstruktion

I can suddenly no longer conceive of an impassive object, etched as all things are with our nostalgia, associations and emotions. I choose an ugly porcelain dog because I want to hold it by the hind legs and smash its twee little face in, but as I cradle it in the queue I'm asked what kind of spaniel I think it is, reminded of a stale grandmother's living room and place it back on the shelf. Someone holds a pair of glasses and I think of mountains of belongings in Auschwitz. Even an apple and light bulb seem to hold universes in their material, inanimate selves.¹

Kate McIntoshs Performance-Installation *Worktable*² wurde 2011 erstmals im Battersea Arts Centre in London (im Rahmen der von der University of Roehampton organisierten Veranstaltung »Performance Is a Dirty Work«) präsentiert und ist seither in zahlreichen Theatern, Tanzinstitutionen und im Kontext von Tanz-, Performance- und Live-Art-Festivals in Europa sowie in Japan und Brasilien gezeigt worden.

Davor hat die in Neuseeland geborene und seit 2000 in Belgien lebende Performance-, Theater-, Video- und Installationskünstlerin in der Perfor-

-
- 1 Die Besucherin Kate Kelsall in einem Blogeintrag nach der Realisierung von *Worktable* im Rahmen des In-Between-Time-Festivals in Bristol (2013), <http://www.thebrickbox.co.uk/1/post/2013/02/sun-17-feb-2013.html>. Zugriff im Jänner 2014.
 - 2 *Worktable* entstand im Rahmen von McIntoshs Forschungen während ihres Masterstudiums in Performance and Creative Research an der University of Roehampton. McIntosh bezeichnet *Worktable* im Englischen als »performance installation«. Ich übersetze diesen Begriff mit »Performance-Installation« und nicht mit dem geläufigeren Begriff »Performative Installation«, um den Handlungsaspekt hervorzuheben. Denn ohne die Handlungen der Partizipierenden gäbe es in der Installation kaum etwas zu beobachten.

mance *Dark Matter* (2009) physikalische und philosophische Fragen zur Existenz des Menschen auf dem Planeten Erde in einer grotesken Late-Night-Show verhandelt. In einer Reihe von absurdem und mitunter ins Surreale entgleitenden physikalisch-performativen Experimenten geht McIntosh in dieser Inszenierung (mit ihren beiden Assistenten) dem Wesen von Raum, Zeit, Materie und Gedächtnis sowie dem leeren Raum in Atomen und der Unmöglichkeit absoluter Dunkelheit nach. Die Bewegungen der nicht-menschlichen Entitäten scheinen die menschlichen Charaktere unentwegt zu überraschen und sich den Versuchsanordnungen derselben nie ganz unterwerfen zu lassen, was zuweilen in slapstickartigen Szenen karikiert und theatral überzeichnet wird. Tatsächlich wirkt die Performance großteils wie eine Serie dubioser physikalischer Experimente oder Erkundungen der Inhalte eines Chemiebaukastens, wobei die materiellen Dinge als Sinnbilder für Raum, Zeit und das Universum oder auch für psychologische Phänomene wie das Unbewusste fungieren.³ Die Theatralität der Performance ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Performer*innen ihre Überraschung angesichts der Reaktionen der materiellen Dinge spielen.

3 So wird in einer Szene ein Wasserkrug als Universum bezeichnet und ein Wasserglas folglich als Raum deklariert. Das Leeren des Wassers vom Krug in das Glas wird daraufhin – ähnlich wie in Francis Aly's Studie für *Song for Lupita* (1998) – zum Sinnbild für die Zeit. Doch in *Dark Matter* scheint die Materie zu intervenieren und die Metapher dadurch zu transformieren. McIntosh inszeniert einen kontrollierten Kontrollverlust aufseiten der Experimentierenden. Das Wasser läuft vermeintlich ungewollt über, wodurch die Metapher für die Zeit zu einem Sinnbild für eine Dimension wird, die sich den Intentionen der Menschen nicht unbedingt fügt und sich nicht widerstandslos unterteilen lässt. Die Überblendung des Konzeptuellen und des Materiellen macht es unmöglich, auszumachen, ob dieses Bild für die Kraft des Materiellen oder für jene der immateriellen Zeit steht. Die Küchenrolle, die zur surrealen Allegorie für das Bewusstsein erklärt wird, saugt sodann das übergelaufene Wasser auf. Diese Szene weist Parallelen zu einer Szene in Layes' Performance *allège* (2009) auf, in der eine Wasserflasche und ein Wasserglas auf einem Tisch als Energie und Mechanik bezeichnet werden. Die Energie, die Mechanik und der Tisch ergeben eine Fabrik, wie Layes erläutert, während er die Wasserflasche neben das Wasserglas auf den Tisch stellt und dabei ein wenig Wasser verschüttet. Er bezeichnet den Wasserkocher daraufhin als Wissenschaft und weist darauf hin, dass die Wissenschaft und die Fabrik die Technologie ergeben, was durch das Platzieren des Wasserkochers neben die Wasserflasche veranschaulicht wird. Der Putzlappen, der als Traum bezeichnet wird, wird mit der Technologie (dem Wasserkocher) in Verbindung gebracht, indem Layes ihn zum Tisch trägt und ihn neben den Wasserkocher legt. Auch hier werden die Performativität der Sprache und die Performativität der Dinge als Verstrickte inszeniert.

Worktable ist im Vergleich zu *Dark Matter* keine Bühnenarbeit, sondern eine Performance-Installation, welche die Besucher*innen auf einen Parcours durch vier unterschiedliche Räume einlädt. Sie ist mehrere Stunden lang geöffnet – kann allerdings immer nur von je einem*r Besucher*in betreten werden. Im ersten Raum befinden sich zahlreiche Regale, auf denen diverse Alltagsgegenstände platziert sind. Viele von ihnen erinnern an die Wohnungen älterer Verwandter oder Nachbar*innen: ein alter Tennisschläger, eine Porzellanvase mit Blumenmuster, ein großer alter Wecker, ein Teddybär, der offensichtlich schon oft im Arm gehalten wurde, eine Schreibmaschine, Eislaufschuhe, eine Armbanduhr, alte gebrauchte Sportschuhe, ein Globus, eine bunt bemalte Porzellanschüssel, ein handgeschnitzter Kochlöffel. Wie in einem Kaufhaus oder in einem Lager gehe ich die Regale entlang, um die Dinge zu betrachten und zu begutachten – schließlich hat mir eine Frau mitgeteilt, dass ich mir ein Ding aussuchen und dieses später zerlegen oder zerstören soll. Doch anders als vor den Regalen eines Kaufhauses nehme ich vor allem die Materialität der Dinge wahr, während ich mir vorstelle, wie ich etwa mit einem Hammer auf den Globus einschlage, was interesseranterweise ein Gefühl der Lust hervorruft. Ansonsten stellt dieser Raum eine Art Warterraum dar, denn nur jeweils eine Person wird in den nächsten Raum geführt, in dem man sich allein befindet.

Dort ist neben einem großen Tisch, auf dem zahlreiche Werkzeuge wie Hammer, Scheren, Messer, Zangen, Sägen und eine Gesichtsschutzmaske liegen, eine schriftliche Instruktion an der Wand angebracht, die dazu auffordert, den gewählten Gegenstand zu zerlegen oder zu zerschlagen – auf welche Art auch immer.⁴ Mikrofone sind in diesem Raum so installiert, dass die Geräusche, die ich beim Dekonstruieren oder Zerstören des Dings verursache, verstärkt in andere Räume in demselben Gebäude und in unmittelbarer Umgebung übertragen werden. Dort sind sie als eine von der Handlung losgelöste und rekontextualisierte Tonspur in Echtzeit zu hören. Anschließend an den Akt der Destruktion soll ich die Teile des vormaligen Gegenstandes auf ein Tablett legen und in den dritten Raum mitnehmen.

Dort stelle ich das Tablett den schriftlichen Handlungsanweisungen zufolge ab, um stattdessen dasjenige einer anderen Person zu nehmen und mit den darauf befindlichen Bruchstücken zu einem der Tische zu gehen, auf denen

4 Die Originalinstruktion lautete: »Please take apart, shatter or wear to pieces your chosen item. When finished put the item pieces on a tray & transport them to the second room.«

sich wiederum zahlreiche Utensilien (Klebstoff, Klebebänder, Schnüre, Heftklammern, Nadel und Zwirn, Draht und so weiter) befinden, mithilfe derer ich die Teile wieder zu einem Ganzen zusammenbauen soll.⁵ Im Unterschied zum zweiten Raum bin ich hier in Gesellschaft – andere Besucher*innen haben bereits Platz genommen und arbeiten daran, die Scherben, Teile oder Splitter des von einer ihnen unbekannten Person zerstörten Dings wieder zu einem Gegenstand zusammenzusetzen. Wie lange ich mir für diese Tätigkeit Zeit nehme, bleibt mir überlassen.

Sobald der Gegenstand wieder zusammengesetzt ist, betrete ich den vierten Raum, in dem eine Kollektion der von den bisherigen Besucher*innen zusammengebauten Gegenstände zu sehen ist, der man schließlich auch das eigene Fabrikat hinzufügt.⁶ Im Vergleich zum ersten erinnert der vierte Raum eher an Galeriesituationen oder Ausstellungen. Hier findet man minutös und einfallsreich wieder zusammengefügte Glühbirnen und Uhren ebenso wie schnell und provisorisch reparierte Schuhe und Schallplatten, die eine spezielle dingliche Poetik auszeichnen.

Die schriftlichen Instruktionen an den Wänden leiten die Besucher*innen zwar durch die Installation, nehmen den Teilnehmenden gewisse Entscheidungen jedoch nicht ab. Welcher Gegenstand wird am Anfang ausgewählt und nach welchen Kriterien? Wie wird das Ding dekonstruiert – vorsichtig mit einer kleinen Zange oder gewaltsam mit einem Hammerschlag? Welche Scherben eignet man sich an, um wieder einen Gegenstand aus ihnen herzustellen, und welches Ding fabriziert man? Wo und wie platziert man den letztlich entstandenen Gegenstand am Ende?

Je mehr der Gegenstand seine bekannte Form und damit seinen Gebrauchswert verliert, desto präsenter wird er *in seinem bloßen Vorhandensein und der Wandelbarkeit seiner materiellen Identität*. Die Alltagsgegenstände, die McIntosh für ihre Performance-Installation auswählt, sind großteils aus Materialien wie Holz, Stroh, Leder, Metall, Porzellan oder Glas – also aus relativ

5 Die Originalinstruktionen lauteten: »Please store your tray with item pieces on the table. Please choose a dismantled item, *other* than the one you took apart. Put it together. When finished, transport your completed item to the third room.« (Ich beschreibe die Installation in Bezug auf die vier Räume, durch die man sich als Besucher*in bewegt – einschließlich des Raums, in dem die Gegenstände in Regalen aufgereiht sind –, und bezeichne nicht erst den Raum, in dem man das Ding zerlegt, als »ersten Raum«, wie McIntosh das in ihrer Instruktion tut.)

6 Die Originalinstruktion lautete: »Please store your item on a table.«

spröden Materialien – hergestellt. Als Resultate standardisierter, industrieller Fertigungsprozesse handelt es sich bei den meisten (mit Ausnahme einer Muschel, eines Apfels und eines Pinienzapfens) um massenproduzierte Gegenstände, die das Ende ihres »Lebenszyklus« als Gebrauchsgegenstand (beinahe) erreicht haben. Die Funktion, die sie einst als Zuhandene im Alltag erfüllten, ist dennoch eindeutig erkennbar.

4.2 Von Zuhandenem zu Vorhandenem (Martin Heidegger)

Der Begriff »Zuhandenem« geht zurück auf die Phänomenologie Martin Heideggers, dessen Dinganalyse⁷ in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* auf der Differenzierung zwischen vorhandenen und zuhandenen Dingen aufbaut und dem kaputten Ding einen besonderen Stellenwert zuerkennt. Während einem Heidegger zufolge Gebrauchsgegenstände (welche in seiner Terminologie auch »Zeug« genannt werden) im besorgenden⁸ Umgang als Zuhandene begegnen, geht Vorhandenes nicht aufgrund eines bestimmten Nutzens im Gebrauch auf, es erschließt sich vielmehr im wahrnehmenden Aufenthalt bei diesem Ding, in einem beobachtenden »Bei-ihm-sein«. Der Mensch (oder das Sein des daseinsmäßigen Seienden) ist der Terminologie Heideggers zufolge nicht von Dingen, sondern von Zeug umgeben, denn die Dinge tauchen im Alltag quasi als Zeug in einem Ensemble von Werkzeugen oder Instrumenten unter und zeichnen sich als solche durch Unauffälligkeit aus. In Opposition zur neuzeitlichen Transzentalphilosophie behauptet Heidegger außerdem, dass das Zeug im Alltag primär nicht einen Gegenstand theoretischen Welt-Erkennens darstellt, sondern als Erzeugtes, Hergestelltes, Besorgtes, Vermisstes bzw. als zu Erzeugendes, Herzstellendes, Besorgendes etc. angetroffen wird und als solches von Belang ist.

Der Mensch, so behauptet Heidegger, begegnet in seinem Dasein, das immer schon in der Welt aufgeht, normalerweise nicht einzelnen Dingen, son-

-
- 7 Heidegger nennt die Abschnitte in *Sein und Zeit*, in denen er über die Ontologie der Dinge reflektiert, »Das Sein des in der Umwelt begegnenden Seienden« und »Die am innerweltlich Seienden sich meldende Weltmäßigkeit der Umwelt«.
- 8 »Besorgend« ist hier nicht nur im Sinne eines praktischen oder ökonomischen Umgangs mit Dingen zu verstehen, sondern im Hinblick auf die Sorge des Menschen. Da das Dasein des Menschen für Heidegger In-der-Welt-sein ist und als Sorge verstanden wird, »ist das Sein zur Welt wesenhaft Besorgen«. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 57.

dern einem Zeug(-Zusammenhang). Immer im Plural zeichnet dieses Zeug sich als Benutztes oder Benutzbares durch die Verweisungsmannigfaltigkeit des Um-zu aus. Der Umgang mit Zeug ist gekennzeichnet durch einen bestimmten Zweck sowie durch eine spezifische Sicht, die Heidegger »Umsicht« nennt. Diese fokussiert nicht das einzelne Ding, das gebrauchend verwendet wird – wie etwa den Hammer, mithilfe dessen ein*e Besucher*in in *Worktable* eine Porzellanschüssel zerschlägt –, sondern das »Um-zu des Gebrauchs«, also in der genannten Situation etwa die Zerstörung der Porzellanschüssel. Heidegger stellt sich unter dem Um-zu des Gebrauchs jedoch vor allem ein beabsichtigtes Werk, Produkt oder Fabrikat vor. Wenn ein Ding als Werkzeug, Schreibzeug, Fahrzeug oder Ähnliches inmitten anderer Werkzeuge, Schreibzeuge, Fahrzeuge etc. ganz in seiner Funktion aufgeht, dann verschwindet es quasi als Einzelding in der umsichtigen (und das heißt, sich der Funktionalität des Dings fügenden und sich einer Teleologie unterwerfenden) Verwendung, und gerade dieses Sich-Zurückziehen des singulären Dings im Zeug macht seine Zuhandenheit aus.

Das zu Fabrizierende hat laut Heidegger wiederum die Seinsart von Zeug, denn es ist ebenfalls zu einem bestimmten Zweck geschaffen und so dem Um-zu des Gebrauchs unterworfen. (Heideggers Privilegierung der Intentionalität des Menschen zeigt sich darin, dass diese – hier getarnt als Um-zu des Gebrauchs – zu einem Bestimmungskriterium für das Sein des Zeugs erkoren wird.) Dinge erscheinen bei Heidegger immer als Versammlung bzw. Zeugganzes eines größeren Verweisungszusammenhangs. Wie Andreas Folkers es treffend formuliert hat, bleibt die Artikulation dieses Verweisungszusammenhangs aber *angewiesen auf das Dasein als Anker der Welt*, »als Punkt, an dem die zerstreuten Fäden der Verweisung zusammenlaufen und eine Totalisierung erfahren⁹.

Die Alltagsgegenstände, die man im ersten Raum der Installation *Worktable* begutachtet, wären der Definition Heideggers entsprechend *Zuhandene* – zumindest im Kontext der Wohnungen, aus denen sie herkommen. In den einzelnen Räumen von *Worktable* oszillieren die Dinge permanent zwischen ihrer Vorhanden- und ihrer Zuhandenheit. Mit Heideggers Worten ließe sich behaupten, dass *Worktable* die Alltagsgegenstände insofern verfremdet, als sie aus *Zuhandenem Vorhandenes* macht, weil sie eine Begegnung mit diesen

⁹ 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. 26-27.

Dingen unabhängig von ihren gewöhnlichen Funktionen ermöglicht. Da man nicht dazu aufgefordert wird, etwa mit dem Tennisschläger Tennis zu spielen, sondern den Schläger zu zerstören, wird *der Gegenstand seiner konventionellen Zuhändigkeit entrissen*. Er ist – hält man an Heideggers Modell fest – vielmehr einmal als Gegenstand, einmal als Haufen von Bruchstücken und einmal als repariertes, aber unbrauchbares Ding *vorhanden*. Selbst die Werkzeuge im zweiten Raum sind nicht eindeutig Zuhandene, welche bloß in eingeübten Praktiken quasi unbewusst zur Hand genommen werden würden, was vor allem damit zusammenhängt, dass sie im Kontext der Installation und aufgrund der ungewöhnlichen Aktion, die mit ihrer Hilfe ausgeführt werden soll, sehr wohl im Zentrum der Aufmerksamkeit der sie Benutzenden stehen. Es ist nicht nur so, dass die Tätigkeit (etwa das Zerschlagen eines Kruges) keine konventionalisierte Handlung darstellt, sie wird darüber hinaus auch nicht aufgrund eines definierten Zwecks ausgeführt.

Klassische Zuhandene sind heute vor allem Smartphones, Tablets, Laptops und Computer, deren Nutzen vor allem in ihrer Kommunikationsfunktion, in der Erschließung digitaler Welten und im Zugang zu digitalen sozialen Plattformen besteht. Doch diese Dinge fehlen in dem von McIntosh angebotenen Ding-Repertoire. Dieses besteht aus Dingen, die irgendwie an eine vergangene Zeit erinnern, als noch nicht jede*r mit einem Smartphone ausgestattet war. Ist die Auswahl der etwas anachronistischen, zum Großteil nicht aus Plastik hergestellten Gegenstände auf eine gewisse Nostalgie in Bezug auf traditionelle Materialien zurückzuführen?

Von *Zuhandenem* lässt sich am ehesten noch in Bezug auf die Utensilien im dritten Raum, in dem man das Ding wieder repariert, sprechen. Hier ist ein Zweck definiert, dem die am Tisch liegenden Dinge tatsächlich untergeordnet werden, und als solche gehen sie im Verweisungszusammenhang unter, während man ganz auf den zu reparierenden Krug oder Tennisschläger fokussiert ist. Klebeband und Büroklammer verschwinden quasi hinter dem zu bearbeitenden Scherben- oder Teilchenhaufen. Interessant ist in Bezug auf die Performance-Installation *Worktable* vor allem, was Heidegger über das *kaputte Ding* schreibt. Erst wenn ein Zuhandenes das, wozu es gebraucht wird, *nicht* ausführt, wenn es seine Zweckbestimmung *nicht* erfüllt, so seine These, wird Zuhandenes zu Vorhandenem, denn »das Unbrauchbare liegt nur da, – es zeigt sich als Zeugding, das so und so aussieht und in seiner Zuhändigkeit als so aussehendes ständig auch vorhanden war¹⁰. Erst wenn ein Ding *nicht*

¹⁰ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 73.

funktioniert, taucht es aus den Tiefen der Unauffälligkeit aus einem Zeug-Ensemble auf und wird in seinem Aussehen und seiner Singularität wahrgenommen. Die »pure Vorhandenheit« eines Dings blitzt, so denkt Heidegger, nur auf, um sich »wieder in die Zuhandenheit des Besorgten, d.h. des in der Wiederinstandsetzung Befindlichen, zurückzuziehen«¹¹.

4.3 Der Mensch als Be-Dingter

Auch wenn man sich auf Heidegger heute aufgrund seines (mittlerweile umfassend und eindeutig nachgewiesenen) Engagements für die nationalsozialistische Partei – vor allem in den Jahren 1933 und 1934 – nicht mehr beziehen kann, ohne sich ausdrücklich von seiner politischen und ideologischen Haltung zu distanzieren und diese zu verurteilen, so ist es dennoch interessant, dass bereits in *Sein und Zeit* (1927) erkennbar ist, wie Heidegger versucht, sich von der Vorstellung der Welt als Behältnis oder Container zu verabschieden, weil er das *In-der-Welt-sein* des Menschen nicht mit der Befindlichkeit oder Platzierung des Menschen *in* der Welt verwechselt wissen möchte. Heidegger bringt – und hier gehe ich bewusst das Risiko ein, seinen Text gegen den Strich (und seine Intention) zu lesen – den Natur-Kultur-Binarismus bereits sanft ins Wanken, weil er erkennt, dass sich das Sein des Menschen nicht ohne dessen Interaktionen mit nicht-menschlichen Dingen, die ihn erst als solchen (mit-)hervorbringen, denken lässt – wenngleich auch gegen Heidegger festgestellt werden muss, dass dieses »Bei-den-Dingen-sein« nicht nur im Modus des »Vertraut-seins« mit diesen, sondern oft vielmehr im Modus des »Unheimlich-seins« dessen, was einem da als Vor- oder Zuhändenes begegnet, zu beschreiben wäre.

Heideggers Denken ist zweifellos von der Sehnsucht nach einer ursprünglichen Wesen(aftigk)eit, Wahrheit oder Eigentlichkeit des Seins geprägt und scheint oft ein Appell zur Rückkehr zu einem authentischen oder traditionellen Lebensstil zu sein. Das Entsetzliche ist für ihn »jenes, das alles, was ist, aus seinem vormaligen Wesen heraussetzt«¹². Die Annahme einer solchen vorgängigen Wesenheit bietet – noch dazu in Verbindung mit seinem ausgeprägten Technikskeptizismus – seine Texte geradezu für ideologische Ausle-

¹¹ Ebd., S. 73.

¹² Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 168.

gungen an. Von letzteren möchte ich mich hier genauso distanzieren wie von Heideggers Bedürfnis nach »Eigentlichkeit«, seiner Imagination eines »ursprünglichen« Verhältnisses zu den Dingen, einer »unverhüllten« Interaktion mit denselben und der metaphysischen Ansicht, dass im Kunstwerk »die Wahrheit« geschehen könnte.¹³ Interessant ist im Hinblick auf die Thematisierung der Materialität und Performativität alltäglicher Gegenstände in McIntoshs Installation jedoch, dass Heidegger nicht von einem souveränen und ortlosen denkenden Subjekt (*ego cogito*) ausgeht, sondern vom In-der-Weltsein des Menschen und von seinen (praktischen) Interaktionen mit den gewöhnlichen Dingen, die ihn umgeben. Damit ist Heidegger einer der ersten Philosophen, der sich mit Alltagsgegenständen auseinandergesetzt hat, ohne diese bloß auf Phänomene der menschlichen Wahrnehmung und (naturwissenschaftlichen) Erkenntnis zu reduzieren, sondern sie in ihrer Bedeutung für die alltäglichen Praktiken der Menschen zu analysieren.

Allerdings bleibt Heideggers Abwendung von abstrakten und axiomatischen wissenschaftlichen Modellen zugunsten einer Hinwendung zum praktischen Leben bedauerlicherweise einer Denkweise verpflichtet, welche die naturwissenschaftliche Bestimmung der Dinge gegen ihre lebensweltliche Einbettung in menschliche Praktiken ausspielt. Noch folgenreicher ist, dass er sich die Praktiken, in die er die Dinge involviert sieht, als konventionalisierte Tätigkeiten innerhalb einer Tradition und im Hinblick auf ein Werk oder Produkt vorstellt. Unverzeihlich ist, dass Heidegger den abstrakten Umgang mit den Dingen mit der »Rasse« der Juden in Verbindung brachte, der er eine besondere »Geschicklichkeit des Rechnens und Schiebens und Durcheinandermischens« attribuierte, welche die »Weltlosigkeit des Judentums«¹⁴ erklären sollte. Dass er seine Kritik an der leeren Rationalität der neuzeitlichen Metaphysik zur Grundlage antisemitischer Ressentiments

13 »[...]e weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug.« Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 69. Zur »Wahrheit«, die laut Heidegger mitunter – etwa bei Vincent van Gogh – als Kunstwerk geschieht, vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 54.

14 Noll, Alfred J.: »Heidegger vor Gericht! Nach neuen Veröffentlichungen ist der von vielen verehrte Philosoph ein Fall für die Justiz geworden«, *Die Zeit*, № 52, 23.12.2015. Heidegger befürwortete als Faschist sowohl den Führerkult als auch die Diskreditierung und Ermordung von Juden, die er sogar als »Selbstvernichtung« bezeichnete.

machte, steht seit der Veröffentlichung von Heideggers *Schwarzen Heften*¹⁵ außer Zweifel. Es scheint so, als ob der gebrauchende Umgang mit Zeug von Heidegger auch mit einem wesenhaften Deutschtum assoziiert wurde, das er vom rechnerischen Geschick der Juden unterschied.

Physikalische Experimente bedeuten für Heidegger die Herstellung eines bestimmten Rahmenwerks (Gestells) und spezifischer Konditionen, die es »der Natur« ermöglichen zu antworten. Insofern sind wissenschaftliche Ergebnisse in ähnlicher Weise hergestellt wie Werkzeuge. Mit diesem Argument ist Heidegger erstaunlich nahe bei Latour, der immer wieder darauf hinweist, dass auch wissenschaftliche Fakten fabriziert sind. Angst hatte Heidegger davor, dass die technologische Entwicklung unserer Gesellschaft dazu führen könnte, dass aus der Natur ebenfalls eine Fabrizierte werden würde – eine Vorstellung, die heute, im Zeitalter des Anthropozän, bis zu einem gewissen Grad *de facto* Realität geworden ist.

Das zuhandene Ding ist von Heidegger als Ausweg aus transzendentalen philosophischen Denkschulen (wie etwa Kants Diktum, dass die Dinge nur mithilfe der *a priori* existierenden Verstandeskategorien erklärt werden könnten) konzipiert. Eine Auseinandersetzung mit Heideggers Ding-Analyse lohnt sich deshalb, weil sie Heideggers Anliegen, die Verstrickung des Menschen mit nicht-menschlichen Dingen zu thematisieren und die konstitutive Angewiesenheit der Bewegungen des Menschen auf dieselben zu betonen, zum Ausdruck bringt. Mit dem Sein des Daseins ist, so schreibt Heidegger, »wesenhaft schon ein Zusammenhang von Zuhandenem entdeckt«¹⁶, denn »Dasein hat sich, sofern es ist, je schon auf eine begegnende ›Welt‹ angewiesen«¹⁷. Der Mensch ist von Beginn an, so kann Heideggers Gedanke in einer agentiell-realistischen Denkweise weitergesponnen werden, nicht nur in konventionalisierte Sprechakte und spezifische Sprachen hineingeboren, die ihn in ihrer Performativität mithervorbringen, er ist von Beginn an auch in eine materielle Umgebung und Dingwelt geboren, mit der konventionalisierte Praktiken und Bewegungsmuster verbunden sind, die ihn in ihrer Performativität in seinem Menschsein genauso mitbestimmen werden wie die Sprache,

¹⁵ Heidegger, Martin: Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938), Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39); Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941) [=Gesamtausg., Bd. 94-96], alle hrsg. v. Peter Trawny, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2014.

¹⁶ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 87.

¹⁷ Ebd., S. 87 (Hervorh. im Original).

Werk(zeug)en aus Material durch das schöpferische Wirken eines Menschen verstanden werden. Intra-Aktionen zwischen Menschen und Dingen im Sinne Barads zeichnen sich nicht nur durch Reziprozität aus, sie finden darüber hinaus machmal auf einer von menschlichen Intentionen unabhängigen Ebene statt. Die Dinge sind auch dann noch aktiv und in Intra-Aktionen mit den Menschen verstrickt, wenn sie nicht mehr vom Menschen gebraucht werden – etwa dann, wenn sie als Weggeworfene auf Mülldeponien liegen, wo sie weder als Vorhandene noch als Zuhandene existieren. Dort geben sie etwa Methan und Kohlenstoffdioxid ab, die in die Luft und eventuell auch ins Grundwasser und über diesen (Um-)Weg schließlich auch in unsere Lungen und Mägen gelangen.²⁰ Oder sie werden in Müllverbrennungsanlagen verbrannt, wodurch Treibhausgase und Dioxine entstehen, die wiederum über die Luft in den menschlichen Körper gelangen, wo sie Prozesse in Gang setzen können, die konkrete Auswirkungen auf den (Körper des) Menschen haben können. So stellte Heidegger sich die Interaktion von Menschen und nicht-daseinsmäßigem Seienden nicht vor. *Heideggers Ontologie schließt die Dinge letztlich vom Sein aus, die Kategorie des Daseins ist für den Menschen und nur für diesen reserviert.*

Die Vorstellung, dass Dinge *nur* als Vor- oder Zuhandene relevant sind, ist insofern zurückzuweisen, als Dinge – wie es Neomaterialist*innen betonen – nicht nur als präsente, nützliche, in Gebrauch befindliche oder beobachtete Gegenstände Auswirkungen auf den Menschen und andere nicht-menschliche Entitäten haben. Auch die Materialität der Dinge impliziert agentielle Fähigkeiten. In Gendlins Zitat wird die Existenz des Dings an die menschliche Wahrnehmung und an menschliche Aktionen gekoppelt – so als wäre es von letzteren abhängig. Diese Beschreibung deutet auf eine gewisse Überschätzung des Menschen hin, denn Dinge können auch aus Intra-Aktionen mit anderen Nicht-Menschen hervorgehen.

Heidegger nimmt (in seinem Essay »Das Ding«²¹) Bennetts neomaterialistische Definition des Dings in gewisser Weise schon vorweg. Bennett differenziert zwischen dem Ding und dem Objekt der Wahrnehmung.²² Heideg-

20 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 6: »Sullivan reminds us that a vital materiality can never really be thrown >away<, for it continues its activities even as a discarded or unwanted commodity.«

21 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000.

22 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. XVI.

ger weist darauf hin, dass das Ding eine gewisse Unabhängigkeit von menschlichen Vorstellungen und Repräsentationen besitzt. Anhand des Beispiels des Kruges und mithilfe eines raffinierten Wortspiels erklärt er in seiner 1950 verfassten philosophischen Meditation über das Dinghafte des Dings, dass das Ding als der »Selbststand« eines Selbstständigen mehr als der »Gegenstand« eines Vorstellens ist, um seine kurze Reflexion mit der Behauptung abzuschließen: »Der Krug bleibt Gefäß, ob wir ihn vorstellen oder nicht.«²³ Dieser – Kants Definition des Dings als Gegenstand des Vorstellens kommentierende – Satz erweckt den Eindruck, als wollte Heidegger die Materialität des Dings betonen und philosophisch in den Blick nehmen. Er kommt jedoch zunächst zu dem Schluss, dass das, was den Krug als Krug, nämlich als Gefäß ausmacht, keineswegs der Stoff ist, aus dem er gemacht ist, sondern *die Leere*, die er fasst.²⁴ Während Bennett betont, dass Dinge sich im Vergleich zu Objekten durch eine lebhafte und vibrierende Materialität auszeichnen, die irreduzibel auf den Kontext ist, in den menschliche Subjekte sie bringen oder in dem sie diese wahrnehmen²⁵, betont Heidegger zunächst die Leere als das, was konstitutiv für den Krug ist. Diese metaphysische Behauptung erinnert an Frage 232, die McIntosh, Tochter zweier Naturwissenschaftler*innen, dem Publikum zu Beginn der Performance *Dark Matter* wie in einer bizarren Quizshow entgegenschleudert:

Knowing that our bodies are made of atoms that are themselves 97 percent nothingness, empty space, and given that reducing this emptiness from each of you would reduce you to a single molecular smoke hovering in the air, how then, knowing all this, can we be so sure that we are here?

Ähnlich wie in der Performance *Dark Matter*, in der McIntosh diese und andere physikalische Fragen in den Raum stellt und das Publikum zugleich warnt, dass es nach der Bombardierung mit diesen Fragen weniger wissen wird als zuvor, entpuppt sich Heideggers Verweis auf die Leere des Kruges als eine falsche Fährte, auf die einen Heidegger lockt, um sie dann als einen Irrweg darzustellen: »Wir stellten das Wirkende des Gefäßes, sein Fassendes, die Leere,

23 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 168.

24 Vgl. ebd., S. 171.

25 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 5.

als einen mit Luft gefüllten Hohlraum vor. Das ist die Leere wirklich, physikalisch gedacht: aber es ist nicht die Leere des Kruges. Wir ließen die Leere des Kruges nicht *seine* Leere sein.«²⁶ Als einen Irrweg hätte Heidegger vermutlich auch Vilém Flusser's Beschreibung seines Schreibtisches bezeichnet (die dieser allerdings erst nach Heideggers Tod anfertigte):

Dieser mein hölzerner Tisch, auf welchem ich den vorliegenden Text schreibe, ist bei näherem Hinsehen ein Schwarm von Partikeln und zum größten Teil leerer Raum. Seine solide Fülle ist eine Täuschung. Fiele etwa meine Schreibmaschine durch die Tischplatte hindurch, so wäre dies zwar ein außerordentlich unwahrscheinlicher Zufall, aber doch keineswegs ein ›Wunder.‹²⁷

Physikalisch gesehen bestehen Menschen und Dinge aus Atomen, welche wiederum größtenteils aus leerem Raum und aus Elektronen bestehen, welche sich am äußersten Rand der Atome befinden. Die klassische Physik nach Newton ging davon aus, dass ein Mensch, der etwa einen Krug berührt, diesen tatsächlich *nicht* berührt. Denn Elektronen, welche die Atome, aus denen Menschen wie Nicht-Menschen bestehen, umkreisen, können nicht direkt miteinander in Kontakt treten. Da Elektronen negativ geladen sind, stoßen sie einander aufgrund der elektromagnetischen Abstoßung ab. *Insofern können sich Elektronen nicht berühren.* Im Vergleich zu dieser *Narration der klassischen Physik* hält die Quantenfeldtheorie ein Denken, das nur Teilchen, die Leere sowie Felder kennt und diese für abgetrennte Elemente hält, für obsolet.

Laut der Quantenfeldtheorie sind Teilchen, die Leere und Felder miteinander verwoben, was bedeutet, »dass Teilchen nicht länger ihren Platz in der Leere einnehmen. Stattdessen sind sie mit der Leere konstitutiv verschränkt.«²⁸ Im Anschluss an Donna Haraways Frage (»Wen oder was berühre ich, wenn ich meinen Hund berühre?«²⁹) stellt Barad als Expertin der Quantenfeldtheorie die Frage: »Wen und was berühren wir, wenn wir

26 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 164 (Hervorh. im Original).

27 Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen: European Photography, 1984, S. 31.

28 Barad, Karen: »Berühren – das Nicht-Menschliche, das ich also bin«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 163-177, hier S. 167.

29 Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, S. 35.

Elektronen berühren?«³⁰ Die Quantenfeldtheorie dekonstruiert eine an Demokrit angelehnte Ontologie und hält die Leere nicht nur für mit den diversen existierenden Entitäten verschränkt, sondern auch nicht für leer. Laut Barad ist die Leere von virtuellen Teilchen bevölkert und als ein permanentes Spiel von Un-/Bestimmtheiten zu verstehen:

Zusätzlich zu den vielen verschiedenen iterativ rekonfigurierenden Weisen, auf die Elektronen – alle materiellen »Entitäten« – miteinander verwobene Relationen des Werdens sind, ist da die Tatsache, dass die Materialität »selbst« immer schon von den unendlichen Konfigurationen anderer Wesen und anderer Zeiten berührt wird und diese berührt.³¹

Die Quantenfeldtheorie geht grundsätzlich nicht von einer ewig gleichen oder stabilen Materie aus, sondern davon, dass Materie vergänglich ist, also entsteht, existiert und vergeht, wobei sie mit anderen Temporalitäten verschränkt ist.

Die naturwissenschaftliche Beschreibung des Dings als spezifisches Arrangement von Protonen, Elektronen, Atomen und so weiter bzw. der Welt als durch Materie- und (leere) Raumeinheiten zusammengesetzte, lehnt Heidegger genau deshalb ab, weil er sie als ahistorisch betrachtet. Heidegger bezieht sich mit dieser Behauptung nicht auf die Physik (und auch nicht auf die Verschränkung von Entitäten mit zukünftigen oder vergangenen Entitäten, wie Barad das tut), sondern auf die phänomenologische Einsicht der lebensweltlichen Einbettung von Dingen und Menschen. Heidegger zufolge suggeriert die moderne Physik eine Kontextunabhängigkeit, die lebensweltlich nie existiert. Diesen Kritikpunkt hat die Quantenfeldtheorie auf der Basis physikalischer Experimente bestätigt. Barad geht jedoch nicht mehr von einer Einbettung von Entitäten in eine Welt aus, in der die Entitäten mit anderen interagieren würden, sondern von *Intra-Aktionen, die zwischen diesen Entitäten stattfinden und diese als solche erst hervorbringen*. Heidegger kritisierte die moderne Physik dafür, dass aufgrund des naturwissenschaftlichen Anliegens, alles quantifizierbar zu machen, die Singularität des Kruges oder Tisches *heute* im Vergleich zur Singularität dieses Kruges oder Tisches in einem Jahr verleugnet wird. Heideggers Zeug-Analyse ist primär der Versuch, das Ding aus

³⁰ Barad, Karen: »Berühren – das Nicht-Menschliche, das ich also bin«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 163-177, hier S. 172.

³¹ Barad, ebd., S. 172.

seiner axiomatischen Verfasstheit zu befreien, die ihm die modernen Naturwissenschaften und bis zu einem gewissen Grad auch noch die Philosophie Kants zugeschrieben haben.³²

So ist seine Definition des Kruges insofern Wissenschaftskritik, als Heidegger es nicht nur ablehnt, den Krug als Objekt der menschlichen Wahrnehmung zu definieren, sondern sich darüber hinaus weigert, das Dinghafte des Kruges in messbaren Determinanten oder seiner physikalischen Definierbarkeit zu erkennen, denn die Wissenschaft, so argumentiert er, trifft immer nur auf das, »was ihre Art des Vorstellens im Vorhinein als den für sie möglichen Gegenstand zugelassen hat«³³. Heideggers Bemühen, den Krug nicht nur als ein Ding, das bestimmte Maße und Qualitäten hat, zu begreifen, sondern vielmehr als eine Entität, der eine gewisse maßgebende Wirklichkeit zukommt, als ein Ding, das »dingt«, wie er schreibt, läuft der modernen, naturwissenschaftlichen Beschreibung des Dings zuwider, die seiner Meinung nach die Dingheit des Dings verdeckt oder vergisst, weil menschliche Praktiken und Lebensformen, mit denen das Ding wesentlich verwoben ist, ausgebündet werden und weil das Ding sich nicht in der Positivität seiner messbaren Determinanten erschöpft.

Heidegger erkennt die Dingheit des Kruges in seiner Materialität und Hergestelltheit, vor allem aber in seiner Funktion, dem Geschenk des Gusses (welches ihm zufolge entweder ein Getränk für den Sterblichen oder eine Spende für die Götter sein kann), in dem Himmel und Erde wesen. So dient ihm der Krug als exemplarisches Beispiel für sein mystisches Denkkonstrukt des Gevierts, das für eine Analyse von *Worktable* wenig aufschlussreich ist. Philosophische Auslegungen des Gevierts seien Heidegger-Expert*innen überlassen.³⁴ Wenn das Besondere des Kruges das Geschenk des Gusses ist, dann zeigt dies, dass für Heidegger das Signifikante eines singulären Dings das ist, was der Krug uns erlaubt, *mit ihm zu tun*. Im Hinblick auf das, was wir mit dem Krug tun können, wäre jedoch auch zu bedenken, *was der Krug*

32 Vgl. auch Esposito, Roberto: *Persons and Things. From the Body's Point of View* (übersetzt von Zakiya Hanafi), Cambridge/Malden: Polity Press, 2015, S. 64-65.

33 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 171.

34 Vgl. zum Beispiel: Harman, Graham: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago: Open Court Publishing Company, 2002.

mit uns tut, sobald wir etwas mit ihm tun, denn wie Sara Ahmed schreibt: »While bodies do things, things might also do bodies.«³⁵

4.5 Abkehr vom Modell des Hylemorphismus

Interessant ist im Kontext einer Auseinandersetzung mit *Worktable* vor allem auch, dass Heidegger in seiner Ding-Theorie versucht, eine gewisse *soziale Dynamik* zu beschreiben, die vom Ding ausgeht. In diesem Zusammenhang verweist er auf die Etymologie des Wortes »Ding«, das Versammlung oder präziser gesagt »Versammlung zur Verhandlung einer in Rede stehenden Angelegenheit, eines Streitfalles«³⁶ bedeutete, und stellt so dar, inwiefern ein Zusammenhang zwischen dem althochdeutschen Wort »thing«/»ding« und dem Wort »res publica« besteht.³⁷ Auf eine von den Dingen hervorgerufene Sozialität verweist auch Isabelle Stengers, die Politik als eine nicht nur auf Dinge ausgeweitete Angelegenheit betrachtet, sondern als eine Praxis versteht, die »es uns kunstvoll ermöglichen würde, uns rund um ›Dinge‹ zu versammeln«³⁸. Stengers meint mit *Dingen* nicht nur (Alltags-)Gegenstände, sondern genereller Experimente und Ereignisse mit einer gewissen materiellen Dimension, die das divergente Denken jener, die sich versammeln, herausfordern und neue Praktiken anregen. Rebentisch fasst die *soziale Dynamik*, die in Heideggers Texten von den Dingen ausgeht, im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Heideggers Raum begriff präzise folgendermaßen zusammen:

-
- 35 Ahmed, Sara: »Orientations matter«, in: Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham und London: Duke University Press, 2010, S. 234-258, hier S. 245.
- 36 Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 176.
- 37 Latour bezieht sich in seinem Essay »From Realpolitik to Dingpolitik« auf Heidegger und die etymologische Bedeutung des Wortes »thing«, um sein Argument zu untermauern, dass die *res publica* sich zu wenig um Dinge kümmere und zu sehr mit den menschlichen Repräsentant*innen beschäftigt sei. Er verwendet das Wort »Ding« in diesem Essay eher im Sinne eines Sachverhaltes. Vgl. Latour, Bruno: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«, 2005, www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf. Zugriff am 16.9.2015. Vgl. auch Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 83.
- 38 Stengers, Isabelle: *Spekulativer Konstruktivismus*, Berlin: Merve, 2008, S. 180.

Weil das Dasein des Menschen wesentlich In-der-Welt-sein ist, weil das Dasein des Menschen wesentlich, wie Heidegger auch sagt, im »Wohnen« bei den Dingen gründet und das heißt: in einer Lebensform mit ihren historisch wandelbaren Bedeutungsbezügen und zeughaften Verweisungszusammenhängen, deshalb bleiben die mit diesen Zusammenhängen lebensweltlich immer schon miterschlossenen Räume »dem« Raum der mathematischen Physik ontologisch vorgängig noch dort, wo dieser mit Hilfe der naturwissenschaftlichen Methode als »objektive Realität« erkannt werden mag.³⁹

Heidegger hat wiederholt betont, dass das Zeug nicht nur durch seine Verwendbarkeit, sondern auch durch seine Materialität oder das Woraus seines Bestehens charakterisiert ist und dass die Natur insofern im gebrauchten Zeug immer schon mitentdeckt ist.⁴⁰ Das Zeug verweist nicht nur immer auf ein Zeugganzes, sondern auch auf Materialien und dadurch auf die Natur sowie auf Träger*innen, Nutzer*innen und Hersteller*innen. Heideggers Insistieren auf der Materialität des Zeuges (die von vielen seiner Zeitgenossen nicht gebilligt wurde)⁴¹, fungiert nicht nur als Voraussetzung für seinen Protest gegen die Subjektmetaphysik im Anschluss an Descartes und bis Hegel und als Ablehnung jener philosophischen Tradition der Neuzeit, die aus der *res* ein *objectum* und damit ein ausgehöhltes immaterielles Ding machte, es kann als eine Befürwortung eines gewissen Realismus interpretiert werden. (Das *objectum* ist das notwendige Korrelat der Subjektmetaphysik und umgekehrt.) Im Vergleich zum Zeug, das für Heidegger ein Stoff-Form-Gefüge darstellt, ist das, was er ein »bloßes Ding«⁴² nennt, weder hergestellt noch hat es einen bestimmten Nutzen.

Die Stoffe, aus denen etwa ein Schuh gemacht ist – nämlich Kunststoff und Leder –, werden im Gebrauch verbraucht und gehen wie das Zeug im

39 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Berlin: Suhrkamp, 2003, S. 238.

40 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 70.

41 Vgl. Heidegger, Martin: »Das Ding«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 186.

42 Vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 42. Mit dem »bloßen Ding« erfindet Heidegger eine Kategorie von Dingen, die von der menschlichen Herstellung ausgenommen sind (z.B. ein Stein). Allerdings verwirft Heidegger seine Definition »des bloßen Dings« nach kurzer Zeit wieder. Im Zeitalter des Anthropozän und gemäß Latours Diktum der Untrennbarkeit von Natur und Kultur sowie Barads Definition der Welt als permanente Intra-Aktion zufolge kann es kein bloßes Ding geben, keine »natürliche« Entität, die frei von menschlichem Einfluss wäre. Ich schlage hiermit eine materialistische Lesart von Latours Theorie vor.

Zweck, für den sie instrumentalisiert werden, etwa im Gehen oder Laufen, unter. *Das Kunstwerk* zeichnet sich hingegen, so führt Heidegger aus, genau dadurch aus, dass es den Stoff nicht zum Verschwinden bringt, sondern ihn hervortreten lässt, denn es stellt – so schreibt er in einer performativen Wendung – eine Welt auf und damit die Erde her.⁴³ Gewöhnlich ist der Stoff, so Heidegger, umso besser, »je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeugs untergeht«⁴⁴. In *Worktable* ist es gerade die Materialität der Gegenstände, die zum Vorschein kommt.

Der *Hylemorphismus*⁴⁵, der Heideggers Auffassung des Zeuges noch zu grunde liegt, privilegiert die Form eines Dings, der eine als homogen betrachtete Materie untergeordnet ist, und bei Heidegger wird das Zeug wiederum dem Zweck seiner Verwendung unterworfen. Aktive und affektive Komponenten werden im Modell des *Hylemorphismus*, also dem Denken in Materie-Form-Gefügen, nicht berücksichtigt. Aristoteles etablierte das Modell des *Hylemorphismus*, indem er behauptete, dass ein Bildhauer einen Marmorblock und eine Idee einer Form benötigt, die er aus dem Block machen will. Er war überzeugt davon, dass eine formlose Materie und die immaterielle Form im Kopf des Bildhauers notwendig seien, um eine Skulptur erschaffen zu können.⁴⁶ Man kann hier beobachten, wie eine Dichotomie zwischen *Hyle* und *Morphe* konstruiert wurde, die suggeriert, dass ein passives Material von einer aktiven Form unterschieden werden muss. Wie Tim Ingold es treffend ausgedrückt hat, hat sich in der westlichen Denktradition seither diese »Idee des Machens« als ein »Einer-Substanz-eine-Form-Aufzwingen«⁴⁷ durchgesetzt. Bei Heidegger steht eine inerte Materie (in der Form von Zeug) noch einem quasi omnipotenten Subjekt (als Meister der Formgebung) gegenüber.

Im Hinblick auf *Worktable* und die anderen in dieser Publikation besprochenen Performances, in die nicht-menschliche Dinge involviert sind, ist es

43 Vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 45.

44 Ebd., S. 42.

45 Der *Hylemorphismus* (griechisch: *hýlē* = Stoff, Materie, und *morphē* = Gestalt, Form) ist eine von der Scholastik entwickelte philosophische Schule, die – an Aristoteles anknüpfend – davon ausgeht, dass alle materiellen Dinge aus Stoff und Form bestehen.

46 Aristoteles: *Über die Seele*, Stuttgart: Reclam, 2011, S. 68.

47 Ingold, Tim: »Eine Ökologie der Materialien«, in: Witzgall, Susanne/Stakermeier, Kersstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 65-74, hier S. 67. Ingold weist darauf hin, dass Gilbert Simondon den *Hylemorphismus* dekonstruiert und vorgeschlagen hat, die Erzeugung von Dingen als einen ontogenetischen Prozess zu betrachten.

wichtig, Materie *nicht* nur als formbedürftig und Dinge nicht nur als vollendete Formen zu verstehen, sondern von einer in Transformation begriffenen energetischen Materialität auszugehen, die singulär ist und sich durch zeitlich spezifische Intensitäten sowie die Kapazität, zu affizieren und affiziert zu werden, auszeichnet. Gilles Deleuze und Félix Guattari denken, dass die Singularität einer sich transformierenden und energetischen Materialität sich durch (im topologischen Sinne) implizite Formen auszeichnet und dass der*diejenige, der*die aus dem Material etwas schaffen will, dem Material in gewisser Weise folgen muss. Erst im Bearbeitungsprozess wird er*sie von Ideen geleitet, welche während der Interaktion mit dem Material entstehen, so Deleuze und Guattari:

Zum Beispiel die Wellenbewegungen von Torsionen von Holzwolle, die den Vorgang des Holzspaltens rhythmisieren. Andererseits muss man den wesentlichen Eigenheiten, die in der Materie aus dem formalen Wesen entstehen, *intensive variable Affekte* hinzufügen, die sich entweder aus dem Vorgang ergeben oder ihn manchmal erst möglich machen: zum Beispiel ein mehr oder weniger poröses, mehr oder weniger elastisches oder widerständiges Holz. Jedenfalls geht es darum, dem Holz nachzugeben und dem Holz zu folgen, indem man Bearbeitungsvorgänge mit einer Materialität verbindet, anstatt einer Materie eine Form aufzuzwingen: man wendet sich weniger an eine Materie, die Gesetzen unterworfen ist, als an eine Materialität, die einen *Nomos* besitzt.⁴⁸

Dieser Ansatz von Deleuze und Guattari unterminiert die Dichotomie des Hylemorphismus und ersetzt sie mit einem Denken in Materie-Strömen. Mir geht es hier primär darum, zu zeigen, wie das Aufgeben des Modells des Hylemorphismus dazu führt, dass ein *kollaboratives Verhältnis* zwischen der Materialität eines Dings und dem einwirkenden Menschen entsteht (ein Verhältnis, das Latour als das Bilden eines Kollektivs beschreiben würde). Deleuze und Guattari halten es darüber hinaus für wichtig, *Materialität in Zusammenhang mit Deformationsprozessen* zu denken. In *Worktable* geht es zuerst um die Deformation eines Dings und dann um den Versuch einer Wiederherstellung der Form desselben.

⁴⁸ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus* (übersetzt von Gabriele Rieke und Ronald Voullié), Berlin: Merve, 1997, S. 564 (Hervorh. im Original).

Da die für eine Reparatur notwendigen Dinge und Fähigkeiten allerdings fehlen, kann dieser Versuch nur scheitern. Die Unmöglichkeit, eine exakte Rekonstruktion (der Form) des Dings anzufertigen, eröffnet einen gewissen Improvisationsspielraum aufseiten der Teilnehmer*innen, die sich etwa an die (unmögliche) Arbeit machen, einen zerschnittenen Schuh mithilfe von Büroklammern zu rekonstruieren. Die Poetik der provisorisch reparierten Gegenstände ist auf die Verfremdung der Dinge in der Annäherung an ihre unmögliche Wiederherstellung zurückzuführen.

Heidegger hält zwar noch am Modell des Hylemorphismus fest, stellt allerdings die *Dichotomie zwischen menschlicher Innenwelt und davon abgekoppelter Außenwelt* in Frage. Die Philosophie macht Heidegger zufolge explizit, wie der Mensch sich der konzeptuellen und materiellen Herstellung und Verwendung von Zeug immer schon angenähert und an ihr partizipiert hat sowie wie er – gerade dadurch – immer schon an der Fabrikation seiner selbst als Selbst oder Subjekt beteiligt war.⁴⁹ Im Unterschied zum *Sein-in* im Sinne eines räumlichen Ineinander-Seins, das die Dinge auszeichnet (das Wasser *im* Glas, das Glas *im* Raum etc.), ist für das Sein des Menschen laut Heidegger das »In-sein« konstitutiv.⁵⁰ Dieses ist nicht als räumlich abstrakte Beziehung oder Bestimmung im Sinne eines punktuellen Vorhandenseins eines Körpers im Raum zu denken, sondern eher als ein *Sein-bei*, ein »Wohnen« oder »Auf-halten-bei« im Sinne eines Vertraut-Seins mit, als *In-der-Welt-sein*, das immer schon ein Aufgehen in der Welt ist. Anstatt von Dingen auszugehen, die sich außerhalb des menschlichen Subjekts befinden, und diese der menschlichen Ideen- und Gedankenwelt gegenüberzustellen, brach Heidegger mit der philosophischen Tradition, welche die Welt in das binäre Schema einer Innen- und einer Außenwelt einzuteilen pflegte.

Im Sichrichten auf... und Erfassen geht das Dasein nicht etwa erst aus seiner Innensphäre hinaus, in die es zunächst verkapselt ist, sondern es ist seiner primären Seinsart nach immer schon »draußen« bei einem begegneten Seienden der je schon entdeckten Welt. Und das bestimmende Sich-aufhalten bei dem zu erkennenden Seienden ist nicht etwa ein Verlassen der inneren Sphäre, sondern auch in diesem »Draußen-sein« beim Gegenstand ist das Dasein im rechtverstandenen Sinne »drinnen«, d.h. es selbst ist es als *In-der-Welt-sein*, das erkennt. Und wiederum, das Vernehmen des

49 Vgl. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen: Reclam, 2005, S. 14-15.

50 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 113.

Erkannten ist nicht ein Zurückkehren des erfassenden Hinausgehens mit der gewonnenen Beute in das Gehäuse des Bewußtseins, sondern auch im Vernehmen, Bewahren und Behalten *bleibt* das erkennende Dasein als *Dasein draußen*.⁵¹

Wie bereits erläutert stellt die Unterminierung der Dichotomie von Innen- und Außenwelt (und damit der cartesianischen Unterteilung in *res cogitans* und *res extensa*) ein wichtiges Thema in den frühen Texten Latours dar, die den Versuch darstellen, eine Denkweise zu bahnen, die nicht vom eingeschlossenen menschlichen Bewusstsein oder der Gesellschaft auf der einen Seite und den nicht-menschlichen Entitäten auf der anderen Seite ausgeht und dazwischen eine Kluft imaginiert, die nur durch eine sprachliche Referenz überbrückt werden kann.⁵² Die Abkehr vom dichotomischen Modell einer Innenwelt, die einer Außenwelt gegenübersteht, hat gravierende epistemologische Auswirkungen, die in letzter Konsequenz zu der von Barad thematisierten Unmöglichkeit einer eindeutigen Abgrenzung von Epistemologie und Ontologie führen. Barad geht nicht von einem *In-sein* des Menschen aus, das sich – wie bei Heidegger – gerade dadurch auszeichnen würde, dass es als *In-sein* immer schon draußen bei der Welt und den Dingen ist, sondern von der Tatsache, dass wir nicht von außen auf eine Welt schauen können, weil die Welt auch in uns ist und wir Wissen nur erlangen können, weil wir *von* und *Teil* der Welt in ihrem differenziellen Werden sind.⁵³

Sobald wir etwas beobachten, so Barad, ist das Beobachtete außerdem nicht mehr dasselbe, das es davor war, denn die Beobachter*innen sind Teil einer Intra-Aktion, die Auswirkungen auf die Involvierten hat. Auch Barad kritisiert die kartesische Unterteilung in Inneres und Äußeres, aber im Vergleich zu Heidegger betont sie die signifikante Rolle des (menschlichen und nicht-menschlichen) Körpers, der in gewisse Apparate der Hervorbringung von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten verstrickt ist und selbst als ein solcher Apparat verstanden werden könnte, viel stärker. Heideggers »In-der-Welt-sein« im Sinne eines Bei-den-Dingen-seins mit allen lebensweltlichen Bezügen der Dinge und den mit ihnen verknüpften Lebensformen

51 Ebd., S. 62 (Hervorh. im Original).

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

53 Vgl. Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2003, Bd. 28, Nr. 3, S. 810.

wird bei Barad zu einem »Von-Welt-sein«⁵⁴ weiterentwickelt, das nicht nur auf den (sozialen) Interaktionen zwischen Menschen und nicht-menschlichen Entitäten aufbaut, sondern deren (mitunter auch materielle) Intra-Aktionen in den Blick nimmt.

Heidegger scheint mit der Überwindung der Dichotomie von Innen- und Außenwelt eher auf die Argumentation abzuzielen, dass in der bloßen Beobachtung und abstrakten Reflexion konkreter Dinge im Sinne von Zeug die »wesenhafte« Dingheit von Zeug nicht erfasst werden kann, da diese auch oder gerade im Umgang mit demselben erfahren werden muss, wodurch dem gebrauchenden Hantieren (in dem sich im Deutschen nicht zufällig der Brauch versteckt) ein gewisser Erkenntnisgewinn zuerkannt wird: »Die nächste Art des Umganges ist, wie gezeigt wurde, aber nicht das nur noch vernehmende Erkennen, sondern das hantierende, gebrauchende Besorgen, das seine eigene ›Erkenntnis‹ hat.«⁵⁵ Ich stelle zwar in Frage, ob die praktische Verwendung von Zuhandenem »ursprünglicher« ist als dessen Beobachtung, dennoch zeichnet es Heideggers Denken aus, dass Reflexion und Erkenntnis nicht ausschließlich mit körperlicher Passivität, Kontemplation und Beobachtung assoziiert werden und dass *im praktischen Umgang mit Dingen eine Form des Erkennens* ausgemacht wird. Heideggers Bemühen, Tun/Handeln und Erkenntnis bzw. Einsicht nicht gegeneinander auszuspielen oder einander gegenüberzustellen, kommt am deutlichsten in dem folgenden Paragrafen in *Sein und Zeit* zum Ausdruck:

Das »praktische« Verhalten ist nicht »atheoretisch« im Sinne der Sichtlosigkeit, und sein Unterschied gegen das theoretische Verhalten liegt nicht nur darin, dass hier betrachtet und dort *gehandelt* wird, und dass das Handeln, um nicht blind zu bleiben, theoretisches Erkennen anwendet, sondern das Betrachten ist so ursprünglich ein Besorgen, wie das Handeln *seine* Sicht hat.⁵⁶

Heideggers Unterscheidung von Zuhandenem und Vorhandenem hat gezeigt, dass das Ding als (Werk-)Zeug von Heidegger bloß als *Mittel für das menschliche Werk oder den menschlichen Zweck* betrachtet wird und nur dann zum Vorschein kommt, wenn es aus seinem Gebrauchs- oder Verweisungszusammenhang entwendet wird oder den menschlichen Intentionen zuwiderläuft, in-

54 Vgl. ebd., S. 829.

55 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 67.

56 Ebd., S. 69 (Hervorh. im Original).

dem es nicht funktioniert oder abhanden gekommen ist und sich insofern dem menschlichen Projekt nicht einspruchslos fügt. Heidegger hat versucht, dem Ding eine gewisse Autonomie von ideellen Vorgängen und menschlichen Vergegenwärtigungen zuzugestehen. Als Zeug ist das Ding – und im Speziellen auch dessen Stofflichkeit oder Materialität – aber ganz der formenden Gewalt des Menschen mitsamt seinen Projektionen unterworfen.

Die kontemplative Beobachtung von Zeug bedeutet immer den Verlust einer konstitutiven Dimension desselben, die sich nur in der Verwendung des Dings erschließt. Interessant ist, dass Heidegger den Sinn des Kunstwerks unter anderem darin erkennt, dass es die eigene Materialität ins Bewusstsein des*^r Rezipient(en)*^r in ruft. Seine Differenzierung von Vorhandenem und Zuhandenem bleibt letztlich eine Gegenüberstellung nützlicher un-auffälliger Dinge und nutzloser Dinge, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit gelangen. Als Analysemodell für die Installation *Worktable* eignet sich diese Kategorisierung letztlich nur sehr bedingt. Zwar findet in *Worktable* eine Überführung von einst Zuhandenem in Vorhandenes statt – das wird gerade im letzten Raum der Installation deutlich, in dem die Dinge nur noch mit den Augen wahrgenommen werden können und Blickakte den haptischen Umgang mit den materiellen Komponenten des Gegenstands ersetzen. Sobald das im Alltag einst nützliche (zuhandene), dann in der Installation zerstörte und wieder reparierte Ding am Ende des Parcours im letzten Raum auf einem Podest oder Tisch platziert wird, ist nur noch ein betrachtendes Verweilen bei ihm (als Vorhandenem) möglich.

Doch diese Lesart von *Worktable* greift insofern eindeutig zu kurz, als es in der Installation nicht nur um die Differenz zwischen brauchbaren und unnützen Dingen oder das Überführen eines Gebrauchsgegenstandes in ein Kunstwerk oder ein visuelles Objekt geht, sondern auch um den Prozess, in dem der*^r die Partizipierende auf verschiedene Instruktionen reagiert und sich für bestimmte Handlungen mit oder in Bezug auf den ausgewählten Gegenstand entscheidet. Diese Entscheidungen finden in einem sozialen Umfeld statt, denn im dritten Raum begegnet der*^r die Partizipierende anderen Besucher*innen und ist so mit deren Entscheidungen konfrontiert. *Der Alltagsgegenstand, der in der Performance-Installation transformiert wird, ist weder ein Zuhandenes, das in seiner Funktion aufgeht, noch ein Vorhandenes, das nur über den Blick erfahren wird*, und im Vordergrund der Installation steht grundsätzlich nicht die ontologische Frage, was das Ding letztlich ist oder was sein Sein ausmacht, sondern vielmehr die Frage, was mit den Partizipierenden und den Dingen in der Performance-Installation passiert – was die Menschen mit

den Dingen und diese mit den Menschen *machen*. Aus diesem Grund ist eine agentiell-realistische Analyse angebracht, die danach fragt, was die Installation mit den menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten tut bzw. was die Partizipierenden mit den Dingen und Handlungsanweisungen und die Dinge und Instruktionen mit diesen *machen*, oder zumindest danach, was die Partizipierenden in der Installation *tun* und wie sie den Prozess oder die Situation, in die sie verwickelt sind, in Bezug auf ihre Einbettung in konkrete soziopolitische und ökonomische Realitäten (die sie auch selbst sind) wahrnehmen.⁵⁷

4.6 Das Ding als kristallisierte Aktion oder Kunst ohne Performer*innen, Zuschauer*innen und ohne künstlerisches Objekt

Worktable kann als ein Apparat zur Hervorbringung und Transformation von Körpern betrachtet werden, in dem es nicht um das Ende eines Prozesses (oder eine spezifische Intention, welcher der Prozess unterworfen wäre) geht, das ein Endprodukt (Kunstwerk) verkörpern würde. Es handelt sich in *Worktable* auch nicht um die Erhöhung oder Re-Auratisierung industriell fabrizierter Gebrauchsgegenstände als Kunstobjekte (wie etwa bei Duchamps Ready-mades). McIntosh versucht bewusst, eine Fetischisierung der wieder reparierten Dinge zu umgehen und diese nicht als (künstlerische) Endprodukte der in der Performance-Installation angestifteten Prozesse zu stilisieren. Aus diesem Grund vermeidet sie es, *Worktable* in Galerien und Museen zu realisieren, weil dieser Kontext eine Interpretation der Wiederherstellung der Dinge im Sinne einer Produktion kleiner Kunstwerke nahelegen würde. Erst die Realisierung der Installation im Kontext von Tanz-, Performance-, Live-Art-Festivals und Tanzhäusern bzw. Theatern macht deutlich, dass der Fokus der Arbeit auf den Aktionen der Teilnehmenden liegt. Dass die Performance-Installation mehrmals in öffentlichen Räumen wie alten Fabrikgebäuden, Familienhäusern oder Büros realisiert wurde, ändert nichts an der Kontextualisierung der Arbeit in und durch Performance-Festivals, wodurch die agie-

57 Dies soll allerdings nicht so missverstanden werden, dass eine agentiell-realistische Analyse hier nur deswegen Sinn macht, weil die Rezipient*innen physisch in die Installation involviert werden und körperlich agieren. Auch still auf dem Stuhl sitzende Rezipient*innen sind als Partizipierende in eine Performance involviert und als konstitutiver Teil der Performance zu betrachten – selbst wenn sie sich nicht bewegen.

renden Besucher*innen sowie eventuell auch die Frage, ob und inwiefern hier auch die involvierten Dinge Agierende sind, in den Vordergrund rückt, denn da keine professionellen Tänzer*innen oder Performer*innen in der Performance-Installation zu sehen sind, kann die Aufmerksamkeit nicht auf sie gelegt werden. Die Abwesenheit von Performer*innen würde im Kontext der bildenden Kunst nicht verwundern. McIntoshs Installation entspringt einem choreografischen Denken – auch oder gerade weil sie in *Worktable* zahlreiche normative Paradigmen einer (Tanz- oder Theater-)Performance herausfordert bzw. unterläuft. McIntosh beschreibt das Anliegen, das der Erarbeitung der Performance-Installation zugrunde lag, so:

My first idea was that there would be no performer and no audience, so nobody to watch and nobody to perform anything. [...] It was very much about action, how could it be just action without it being ›performed‹ or witnessed either.⁵⁸

Die Performance-Installation bricht nicht nur mit der in Tanzhäusern konventionell vorherrschenden Trennung von Performer*innen und Zuschauer*innen (im Sinne einer räumlichen Separation und/oder einer Aufteilung in sich Bewegende und Stillsitzende), sie bricht darüber hinaus überhaupt mit der Tatsache, dass es Performer*innen im Vergleich zu Zuschauer*innen gibt. Niemand wird in *Worktable* dazu animiert, für die Blicke anderer zu agieren oder sich zur Schau zu stellen. Gleichzeitig ist aber auch niemand *ausschließlich* ein*e Beobachter*in dessen, was andere tun. Der*die Partizipierende ist unentwegt Teil einer konstruierten Situation, die er*sie zugleich verändert und währenddessen beobachtet. McIntosh unterminiert die Subjekt-Objekt-Dichotomie auf doppelte Weise – einerseits im Hinblick auf das Zusammenführen partizipierender Subjekte und materieller Gegenstände innerhalb der Installation, andererseits auf der Metaebene der Live-Installation in Bezug auf eine fehlende Trennung von Besucher*innen und einem künstlerischen Quasi-Objekt (einer Performance, einer Installation), dem man als Betrachter*in gegenübertreten könnte.

Während Michael Fried in seinem bekannten Aufsatz »Art and Object-hood« (hinsichtlich der Minimal Art) auf die notwendige Distanz zwischen – in diesem Fall – minimalistischem Objekt und Betrachter*innensubjekt hinweist und dies mit dem Argument untermauert, dass erst diese Distanz

⁵⁸ Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

den* die Betrachter*in zum Subjekt und die betreffende Arbeit zum Objekt mache⁵⁹, wird genau diese Herausbildung des*r vermeintlichen Betrachter(s)* in zum Subjekt in Opposition zur künstlerischen Arbeit als Objekt in *Worktable* verunmöglicht. Nun ist dies allerdings ein Charakteristikum vieler Installationen.

Entscheidend ist im Hinblick auf *Worktable* vor allem – wie ich bereits erläutert habe –, dass der Kontext bzw. das Dispositiv, in dem die Performance-Installation gezeigt wird, die Rezeption entscheidend beeinflusst, weshalb sie nur als eine Intra-Aktion zwischen dem Dispositiv des Theaters, des Tanzhauses oder Festivals, der künstlerischen Setzung und der Partizipierenden diskutiert werden kann. Das experimentelle Set-up (das die Institution, in der es eingerichtet ist, inkludiert) ist mit dem, was das Set-up produziert, und mit denen, die an diesem Experiment teilnehmen, verschränkt. Wie Barad es rekurrierend auf die Quantenphysik gezeigt hat, sind die Beobachter*innen und das, was der experimentelle Apparat hervorbringt, miteinander verwoben. Auch wenn McIntosh mit den traditionellen Paradigmen einer Performance in dieser Installation bricht, so ist es dennoch nicht so, dass sie in *Worktable* kurzfristig das Genre wechseln würde. Im Gegenteil: McIntosh ist Choreografin und in *Worktable* choreografiert sie die Besucher*innen, indem sie diese in diverse Aktionen verstrickt, welche die Transformation von Alltagsgegenständen zum Ziel haben. Dadurch werden die Spezifika des Genres Performance bzw. Choreografie nicht irrelevant, sondern im Gegenteil ebenfalls Thema der Arbeit, gerade weil diese sich von vielen Konventionen dieses Genres befreit. Der Museumskontext würde es nahelegen, dass die provisorisch reparierten Dinge im letzten Raum als Kunstwerke ausgestellt werden. Die Herstellung von Kunstwerken oder ästhetischen Objekten ist für McIntosh in *Worktable* jedoch nicht Thema. Die letztlich zurückbleibenden wiederhergestellten Dinge sind weniger Kunstwerke als vielmehr anonyme Reste oder Überbleibsel ephemerer Prozesse und Aktionen, welche die Spuren diverser Entscheidungsprozesse tragen.

Im Mittelpunkt stehen nicht ästhetische Anliegen im Hinblick auf ein ästhetisches Produkt, sondern vielmehr die Entscheidungen der Partizipierenden in Bezug auf die schriftlichen »scores« und den gewählten Gegenstand – wenn auch ästhetische Aspekte durchaus eine wichtige Rolle in der Arbeit

59 Vgl. Fried, Michael: »Art and Objecthood« (Artforum 1967), neu abgedruckt in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, S. 126.

spielen. *Worktable* verleitet die Besucher*innen nicht dazu, die Handlungen, die sie in der Installation ausführen, im Zuge einer gewissen Inszenierung des Selbst *für* ein Publikum oder eine Kamera zu performen. Vielmehr ergeben diese sich durch die Arbeit am materiellen Ding und die Interpretation der Instruktionen. So begreift McIntosh die Gegenstände letztlich selbst als Manifestationen dieser Aktionen, wie sie es in einem Interview beschreibt:

By the time you get to the last room you have already been through a series of decisions in how to work with your object. Then you arrive and see everyone else's and realise, wow, there are many other decisions here in the room. And you put your object there in conversation with all those different decisions. I think because you've just been through a long process with your own object you become sensitized to read the actions in the other objects rather than to focusing on the aesthetics.⁶⁰

4.7 Partizipative Kunst im Zeitalter der Prekarität

Bezug nehmend auf Bojana Kunst könnte *Worktable* auch folgendermaßen beschrieben werden: »The work is performed by an active audience; without audience participation it would not be completed.«⁶¹ Kunst weist darauf hin, dass die Involvierung der Besucher*innen in der zeitgenössischen Kunst bereits zu einer etablierten Konvention geworden ist: »One of the main characteristics of contemporary artistic events is the central role of the ›effort‹ of the audience«⁶². Sie erläutert, warum sie dem Trend zur Partizipation sehr kritisch gegenübersteht. Wenn die Besucher*innen dazu angehalten werden, in einer künstlerischen Arbeit zu performen, dann erkennt Kunst in dieser Aufrforderung eine gewisse Wiederholung postfordistischer Ausbeutungsmodi. Die Kunstinstitution (hinter der sich meist prekäre Arbeitsverhältnisse verbergen) wird in diesen Fällen zu einer Plattform, die Arbeit an Besucher*innen delegiert, wodurch diese einmal mehr in ein prekäres Arbeitsverhältnis involviert werden. Wie auch Claire Bishop weist Kunst darauf hin, dass die

60 Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

61 Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 61. Kunst traf diese Feststellung allerdings nicht in Bezug auf *Worktable*, sondern generell im Hinblick auf zeitgenössische Kunst.

62 Ebd., S. 60.

Partizipation der Besucher*innen im Kunstkontext auch als eine Form der unbezahlten Arbeit verstanden werden kann.⁶³

Wenn die Potenzialität, die linguistischen Fähigkeiten und Affekte der Besucher*innen gefragt sind, damit das Kunstereignis überhaupt erst stattfinden kann, dann wird von den Besucher*innen laut Kunst genau das verlangt, was ihnen in zeitgenössischen kapitalistischen Arbeitsverhältnissen tagtäglich abverlangt wird: affektive und kognitive Arbeit (bei oft geringem, unregelmäßigem, ungewissem oder ausbleibendem Lohn). »In this sense, the people from the audience at the contemporary artistic event work as autonomous workers, managing their ›affective, social and cognitive skills‹ in the scope of post-Fordist production«⁶⁴, so Kunst. Und ein Kernanliegen der besagten postfordistischen Produktionsprozesse besteht in *der Produktion von Subjektivität*⁶⁵ und *Sozialität*. Wenn die Kreativität des Zuschauer*innensubjekts gefragt ist, damit eine künstlerische Arbeit überhaupt erst existieren kann, und das noch dazu in Kunstinstitutionen stattfindet, die neoliberalen Kriterien entsprechend strukturiert sind und somit gewisse spätkapitalistische Ausbeutungsstrategien anwenden – das paradigmatische Beispiel dafür wären unbezahlte Praktikant*innen –, dann liegt für Bishop und Kunst die Vermutung nahe, dass postfordistische Formen der Exploitation perpetuiert werden. Gleichzeitig werden partizipative, künstlerische Arbeiten und Performances aber oft als besonders kritische und politisch innovative gesellschaftliche Neuentwürfe angepriesen. Wie ist *Worktable* innerhalb dieser Matrix der Prekarität und in Bezug auf diese kritische Sichtweise auf partizipatorische Kunst im Sinne delegierter und unbezahlter Arbeit zu sehen?

In *Worktable* ist tatsächlich der Fall, was Kunst beschreibt: »People actually work for the artwork«⁶⁶, was sogar der Titel der Installation offenkundig macht. Allerdings steht in *Worktable* weder die Produktion einer sich zur Schau stellenden, sich selbst inszenierenden Subjektivität noch die Kreation von Sozialität im Vordergrund, die den primären Inhalt jener Kunstprojekte darstellt, auf deren Kritik Kunsts Einwände vor allem abzielen – insbesondere wenn in diesen Arbeiten die Herstellung einer sozialen Situation als ge-

63 Vgl. Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012.

64 Kunst, Bojana: *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 67.

65 Vgl. ebd., S. 19.

66 Ebd., S. 65.

nuin politische Tätigkeit und somit als politischer Inhalt der künstlerischen Arbeit begriffen wird. McIntosh fordert außerdem weder die linguistischen oder kommunikativen Fähigkeiten der Menschen noch direkt deren kognitive Fähigkeiten heraus. Vielmehr animiert die Performance-Installation die Besucher*innen zu einem haptischen und experimentellen Umgang mit Alltagsgegenständen unabhängig von deren konventioneller Handhabung. Die Installation fordert die Teilnehmer*innen zu einer handwerklichen Arbeit mit den Gegenständen bzw. in Bezug auf dieselben auf, was in gewisser Weise genau das Gegenteil von klassisch postfordistischen Arbeiten darstellt, welche sich durch ihre vermeintliche »Immaterialität« auszeichnen, weil sie im Normalfall am Computer oder am Telefon und in der kommunikativen Vernetzung mit anderen (und vor allem online) stattfinden oder in der öffentlichen Demonstration kognitiver und linguistischer Fähigkeiten bzw. im Spekulieren über Profite bestehen.⁶⁷

Im Unterschied zu jenen Performances, die Kunst kritisiert, bewegt sich jede*r Besucher*in auf individuelle Weise durch die Performance-Installation und entscheidet selbst, wie lange er*sie sich in einem Raum aufhalten möchte und was er*sie im jeweiligen Raum macht, und dennoch sind alle Besucher*innen auch Teil eines größeren gemeinsamen Zusammenhangs und reagieren auf das, was andere getan haben, indem sie die Bruchstücke eines*r anderen wieder zusammenbauen. Die Begegnungen der singulär pluralen Besucher*innen⁶⁸ finden *so nicht* über verbale Kommunikations- oder Diskussionsprozesse und auch *nicht* über eine Selbst-Positionierung in Relation zu anderen Identitäten statt, sondern über das Gemeinsam-Sein am Arbeitsplatz im dritten Raum der Installation. Auch hier findet keine Produktion von Sozialität über die Produktion von verbaler oder schriftlicher Kommunikation statt, ein Austausch zwischen den Besucher*innen ist primär über die materiellen Spuren möglich, die hinterlassen und übernommen werden. Das Gemeinsam-Sein im dritten Raum besteht in einem Teilen desselben Raums zur selben Zeit und darin, dass einer ähnlichen Arbeit nachgegangen wird – ohne dass es ein gemeinsames Projekt gibt. Insofern ist ein Vergleich der Involverierung der Besucher*innen in *Worktable* mit prekären postfordistischen Arbeitszusammenhängen nicht angebracht.

67 Vgl. Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude*, Berlin/Wien: Turia + Kant, 2008.

68 Ich beziehe mich mit dieser Formulierung auf Jean-Luc Nancys Texte über ein singulär plurales Sein. Vgl. Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein* (übersetzt von Ulrich Müller-Schöll), Berlin: diaphanes, 2004.

Darüber hinaus bricht die Performance-Installation mit zwei weiteren – für spätkapitalistische Produktionsprozesse zentralen – Aspekten: Sie zeichnet sich durch ein *Fehlen von Transparenz* aus sowie dadurch, dass keines der in der Installation bearbeiteten Dinge einer Person oder einem Unternehmen zugeschrieben werden kann. Der Zerstörungs- und Wiederherstellungsprozess entzieht sich der Wahrnehmung der Choreografin, denn diese verzichtet bewusst auf dessen filmische oder fotografische Dokumentation. Sie kommentiert die Entscheidung, die Dinge nur *vor* und *nach* den Intra-Aktionen, die in der Installation stattfinden, zu fotografieren, folgendermaßen:

I find the culture of quantifying experience worrying, and I liked the idea that *Worktable* would be slightly mysterious in this sense. Visitors are never documented while they are doing it, and although the objects get documented they're never attached to the people who made them. So, actually there's no way for me to know what really happens inside the installation unless people choose to tell it.⁶⁹

Dass McIntoshs *Abwesenheit* in der Installation für *Worktable* konstitutiv ist, steht in diametralem Gegensatz zu den partizipativen Installationen Rirkrit Tiravanijas in den 1990er Jahren oder auch zu Marina Abramovićs *The Artist Is Present*, Arbeiten, in denen die *Anwesenheit des*r Künstler(s)*in* bzw. die *Herstellung von Geselligkeit und sozialen Situationen* zur Kunst erklärt wurden. Tiravanija erforschte die soziale Rolle des*r Künstler(s)*in und seine*ihrer Fähigkeit, Menschen zusammenzubringen. So fungierte seine künstlerische Arbeit als Paradebeispiel für das, was Nicolas Bourriaud später als »Relationale Ästhetik«⁷⁰ bezeichnete. Die Präsenz des Künstlersubjekts war in den Arbeiten Tiravanjas für das Erzeugen von Sozialität zentral. Er behauptete sogar: »The artist is the work. Invite them and they will make or not make.«⁷¹ Die Installation *Worktable* erscheint im Vergleich dazu eher wie ein Angebot, gemeinsam allein zu sein, wobei die Stimme der Künstlerin in den einzelnen Räumen nur noch über die – an den Wänden befestigten – Instruktionen präsent ist. Im

69 McIntosh in: McIntosh, Kate/Costa, Maddy: »Live Art and Participation: A Case Study on Kate McIntosh's *Worktable*«, in: Costa, Maddy (Hg.): *I see a fake moon rising. Live Art in the Public Realm*, London: Live Art UK/In Between Time, 2013, S. 43, www.thisisliveart.co.uk/publishing/i-see-a-fake-moon-rising-live-ar. Zugriff am 15.8.2013.

70 Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du réel, 2002.

71 Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012, S. 345.

Herstellen kollektiver Situationen ohne die Intention einer Generierung von Sozialität oder Konsens in Kombination mit spezifischen »scores« besteht die künstlerische Stärke von *Worktable*. Bishop schreibt in Bezug auf die hitzigen Debatten pro und kontra partizipative Kunst:

It is precisely here that one sees the grey *artistic* work of participatory art – deciding how much or how little scripting to enforce – rather than in the *ethical* black-and-white of »good« or »bad« collaboration. The artist Paweł Althamer has referred to this strategy as »directed reality«, and this evocative phrase is a useful way to describe the combination of clear conceptual premise and partially unpredictable realisation that characterises some of the best examples of contemporary participation (including Althamers own).⁷²

4.8 Arbeit der Entstellung

Was McIntosh als »Aktion« bezeichnet, die in *Worktable* im Ding lesbar wird (»you become sensitized to read the actions in the other objects rather than to focusing on the aesthetics«⁷³), wäre einer marxschen Analyse zufolge die »Arbeit« der Herstellung, welche in jedem Gegenstand reifiziert ist und in demselben erkannt werden soll. Angesichts der Scherben, die man in *Worktable* von anderen übernimmt, ist es weniger die Arbeit der Herstellung, die im Gegenstand verdinglicht ist, als vielmehr jene seiner *Entstellung*, die in den Bruchstücken des zerstörten Dings sichtbar wird. Einer marxschen Lesart entsprechend würde die Zerstörung des Dings eine Nichtachtung der in die Herstellung des Dings investierten Arbeitszeit und Arbeitskraft bedeuten.

Der*die durchschnittliche Europäer*in zeichnet sich heute weniger dadurch aus, dass er*sie immer mehr Dinge anhäuft, als dadurch, dass die Dinge in immer kürzeren Abständen entsorgt und durch neue Produkte ersetzt werden. Diese Haltung ist, wie Bennett es beschrieben hat, extrem anti-materialistisch:

A »materialistic« way of life – insofar as it requires buying ever-increasing numbers of products purchased in ever-shorter cycles – thus displays an anti-

72 Ebd., S. 59 (Hervorh. im Original).

73 Vgl. das Zitat von Kate McIntosh auf S. 204.

materiality bias. In other words, the sheer volume of products, and the necessity of junking them to make room for new ones, devalues the thing. [...] There is a way, then, in which American materialism is antimateriality.⁷⁴

McIntoshs Handlungsanleitung zur Zerstörung oder Dekonstruktion des Dings entspricht einer zusätzlichen Verkürzung der »Lebensdauer« des jeweiligen Gebrauchsgegenstands. Durch diese künstliche Beschleunigung der Konsumption des Dings im Sinne einer extremen Verkürzung der ohnehin immer kürzer werdenden Verschleißperioden aller Produkte wiederholen die Partizipierenden – wie in einem Akt subversiver Affirmation – in extremer Form das, was ihre Beziehung zu den Dingen im Alltag ohnehin auszeichnet. Die hegemoniale Beziehung von Mensch und Ding als eine zwischen Konsument*in und Ware ist mit der Ideologie der Wegwerfgesellschaft verknüpft, die sich im Zweifelsfall für die Zerstörung oder Entsorgung des Dings (aus Kostengründen) entscheidet.⁷⁵

Die bildende Künstlerin Sofia Hultén setzt sich in ihren Arbeiten ebenfalls mit Prozessen der materiellen Destruktion und Rekonstruktion auseinander. In *Fuck It Up and Start Again* (DVD, 2001) sieht man, wie sie eine Gitarre sieben Mal zerschmettert und wieder repariert. Auf den »thraumatologischen«⁷⁶ Akt der Fragmentierung der Gitarre folgt ein Prozess der Wiederherstellung oder Kuration. In *Auflösung* (2008) hat Hultén ein Stück Brachland entlang der Linie, wo einst die Berliner Mauer stand, nach Dingen abgesucht, welche die dortigen Bewohner*innen weggeworfen haben. Sie sammelte alte Lehnsessel, Räder und andere Dinge, die sie in der Einöde fand, und ließ sie in einer industriellen Abfallbeseitigungsanlage von einem Schredder zerkleinern. Die

-
- 74 Bennett, Jane: »The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter«, in: *Political Theory*, Bd. 32, Nr. 3, Juni 2004, S. 350-351.
- 75 Eine extreme Form dieser Entwicklung ist zum Beispiel in Verlagshäusern zu beobachten, die von ihnen gedruckte und vertriebene Bücher wenige Jahre nach ihrem Erscheinen einstampfen lassen, weil deren Lagerung auf Dauer zu kostspielig wäre.
- 76 In der Archäologie wird das Studium des bewussten Zerbrechens von Dingen als »Thraumatology« (vom griechischen Wort »thrausma«, das Fragment bedeutet) bezeichnet. Laut dem Archäologen Colin Renfrew gibt es zahlreiche Indizien dafür, dass es in der Antike und in anderen geschichtlichen Epochen immer wieder vorkam, dass bedeutsame Materialien auf symbolische Weise und häufig aus rituellen Gründen zerbrochen wurden. Vgl. Renfrew, Colin: »Material engagement als kreativer menschlicher Prozess und das kognitive Leben der Dinge«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 110-125, hier S. 124.

Teile der vormals in der Einöde befindlichen Gegenstände hat sie dann wieder genau dort platziert, wo sie die Dinge vor ihrer Zerstörung vorgefunden hat. Außerdem hat sie an genau diesen Plätzen Videos abgespielt, welche die Zerkleinerung des jeweiligen Dings dokumentierten. Auf ihrer Webseite schreibt Hultén über das Projekt: »In this way the site's entropic processes are speeded up a little.«⁷⁷ Hultén hat Bildhauerei studiert, interessiert sich aber wie McIntosh nicht für die Herstellung von Objekten oder Skulpturen, sondern für den Prozess der Transformation oder Alteration von Gegenständen, die sie findet und die bereits eine Geschichte haben.

Die in *Worktable* provisorisch reparierten Dinge werden von den anderen Partizipierenden im letzten Raum der Installation betrachtet, um nach dem Ende der Installation in den Müllcontainer zu wandern. Wurden Dinge einst so hergestellt, dass sie möglichst lange verwendbar sind, so verkürzen Hersteller*innen die Funktionsperiode eines Dings heute absichtlich. Aufgrund der immer knapperen Obsoleszenzyklen der Dinge und der Tatsache, dass die Reparatur eines Dings (in westlichen Ländern) – wenn sie überhaupt noch angeboten wird – oft teurer als der Erwerb eines neuen ist, fühlt man sich bei der Arbeit der Wiederherstellung des Dings in *Worktable* wie in eine vergangene Zeit zurückversetzt, in der man versuchte, ein Ding so lange wie möglich zu be- und erhalten und mittels diverser Reparaturen »zu retten« – eine Praxis, die in Ländern wie Indien, China und Ghana noch heute weit verbreitet ist. (Dort arbeiten tausende Recycling-Arbeiter*innen unter einfachsten Bedingungen und meist zu Lasten ihrer Gesundheit daran, bereits gebrauchte Konsumartikel und Weggeworfenes zu reparieren, wiederaufzubereiten und noch einmal in Verkaufszusammenhänge und Wertschöpfungsketten zurückzuführen. Sie bieten ihre Recycling-Produkte oft gerade jenen Arbeiter*innen zum Kauf an, welche diese Waren für die westliche Welt produziert haben, sie sich selbst aber nicht leisten können.)

Die Reparatur des Dings im dritten Raum der Installation ruft nostalgische Gefühle hervor. Die Situation erinnert an Heideggers Werkbank, auf der sich diverse zuhandene Dinge befinden, die in einem Ensemble von Werkzeugen untergehen, das zur handwerklichen Fabrikation eines Dings von einem Individuum benötigt wird. Diese Werkbank-Romantik stellt eine totale Anomalie in spätkapitalistischen Produktionsprozessen im 21. Jahrhundert dar, in denen die zuhandenen Werkzeuge weitgehend von zuhandenen Maschinen

⁷⁷ Vgl. die Website von Sofia Hultén: www.sofiahulten.de/daten/aufloesung.html. Zugriff am 5.4.2016.

und Technologien abgelöst worden sind. Die für die Herstellung eines Gegenstands notwendigen Arbeitsschritte wurden längst zergliedert und verschiedenen Personen und Maschinen zugeteilt, die hochspezialisierte Arbeiten erledigen. In den Werkzeugen und Produkten ist so nicht nur immer schon die Natur mitentdeckt, wie Heidegger schreibt, sondern immer auch schon die Technologie. Und die »Werkbank« befindet sich überdies im 21. Jahrhundert in den meisten Fällen nicht mehr in westlichen Ländern, sondern ist etwa in asiatische Länder ausgelagert worden, von wo aus die Waren, welche – oft im Unterschied zu den dort lebenden Menschen – völlig problemlos diverse Ländergrenzen passieren dürfen, unter anderem in europäische und US-amerikanische Kaufhäuser transportiert werden. Die Globalisierung hat sich in erster Linie auf die uneingeschränkte weltweite Zirkulation der Waren und des Kapitals ausgewirkt.

Der*die gute Konsument*in muss unaufhörlich Dinge aus einer unüberschaubaren Anzahl massenproduzierter kultureller Artefakte auswählen und diesen Akt als eine Bestätigung seiner*ihrer Freiheit und individuellen Selbstbestimmung wahrnehmen. Dieses Szenario führt oft dazu, dass das mit unüberschaubaren Wahlmöglichkeiten und exorbitanten Produktsortimenten konfrontierte Subjekt verlernt, Entscheidungen zu treffen. Eine Entscheidung unterscheidet sich Marcus Steinweg zufolge von einer Wahl aus gegebenen Alternativen und Angeboten insofern, als sie eine nicht-gegebene Option wählt.⁷⁸ Eine Entscheidung bedeutet demzufolge einen Bruch mit dem oder eine Abweichung vom System der existierenden Optionen. Die normative Konsumentenrolle wird im Alltag so oft perpetuiert, dass sich ein naturalisierender Effekt einstellt und der Eindruck entsteht, es gäbe kein anderes Verhältnis zu den Dingen als dasjenige der Konsumenten-Waren-Beziehung. Kate McIntosh sagt diesbezüglich: »There are some very dull patterns of how we think about performing being a consumer. And they are really constructed and prescribed.«⁷⁹

-
- 78 Vgl. Steinweg, Marcus: *Inkonsistenzen*, Berlin: Matthes & Seitz, 2015, S. 89. Elisabeth Grosz definiert Freiheit in ähnlicher Weise: »It is not a freedom of selection, of consumption, a freedom linked to the acquisition of objects, but a freedom of action that is above all connected to an active self, an embodied being, a being who acts in a world of other beings and objects.« Grosz, Elisabeth: »Feminism, Materialism, and Freedom«, in: Cox, Christoph/Jaskey, Jenny/Malik, Suhail (Hg.): *Realism Materialism Art*, Berlin: Sternberg Press, 2015, S. 47–61, hier: S. 53.
- 79 Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

Im ersten Raum von *Worktable* findet eine gewisse Verfremdung der normativen Konsumentenrolle statt, welche im Alltag vor den Regalen von Kaufhäusern performt wird. Die Dinge werden nämlich nicht aufgrund ihrer Preise und Qualitäten zum Zwecke einer gewissen Lustmaximierung oder Selbstoptimierung aufseiten des*der Käufer(s)*in evaluiert, sondern im Hinblick darauf, welchen Gegenstand der*die Partizipierende gerne auseinandernehmen oder zerstören würde, was einem extrem dissidenten Kaufverhalten entsprechen würde oder auch als Überidentifikation mit der beschleunigten Konsumption des Dings verstanden werden könnte. Die durch diese Irritation der normativen Konsument*innenrolle hervorgerufene Konzentration auf die materielle Beschaffenheit und Textur sowie Transformierbarkeit der Dinge steht im Kontrast zur Fetischisierung digitaler, kognitiver, affektiver, kommunikativer und spekulativer Prozesse, welche heute die primäre Wertschöpfungsquelle in westlichen Ländern darstellen, in denen die materielle Herstellung von Waren, die einst den primären Motor des Kapitalismus darstellte, zunächst von einer *Serviceökonomie* und dann von der *Finanzialisierung des Kapitalismus* und dem *Aufstieg der Logistik als Wirtschaftszweig* abgelöst worden ist. Zentral ist hier weniger die Herstellung von Waren als vielmehr die Produktion von Subjektivität (sogenanntem »Humankapital«), von sozialen Situationen, Kommunikation, kognitiven und affektiven Prozessen sowie die Verwaltung spekulativer Geschäfte. »The production of the models of subjectivity is at the centre of capitalism⁸⁰, schreibt Kunst – auch im Hinblick darauf, was die kapitalistische Ausbeutung der performativen und kommunikativen Kompetenzen des Subjekts für zeitgenössische Choreograf*innen und Performer*innen bedeutet, die vermehrt als Rollenvorbilder für flexible, kreative Ich-AGs herangezogen worden sind. In Europa und den USA stellen die Produktion und der Verkauf von Waren nur noch einen untergeordneten Bereich des spätkapitalistischen Wirtschaftssystems dar. Längst ist die Erwirtschaftung von Profit hier großteils von der materiellen Produktion entkoppelt worden. Im gegenwärtigen Kapitalismus ist finanzieller Profit primär Profit, der aus finanziellen Aktivitäten (Verleihen von Geld, Dividenden aus Aktienbesitz, Transaktionen mit finanziellen Vermögenswerten) hervorgeht, wobei das Geld selbst als Kreditgeld und elektronisches Geld immateriell geworden ist. Costas Lapavitsas argumentiert, dass finanzieller Profit dann »weder an die

80 Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington: Zero Books, 2015, S. 19.

Produktion geknüpft« noch mit »der Schaffung von Gebrauchswerten« verbunden ist, sondern lediglich »eine Neuauflistung des vorhandenen Geldes, auf das Menschen Zugriff haben«⁸¹, bedeutet. Er weist jedoch auch darauf hin, dass die »scheinbare Immaterialität der Enteignung des Profits durch die Neuauflistung der Einkommen« zu einer »neuen sozialen Materialität«⁸² führt.

Kann die Auseinandersetzung mit der Materialität alltäglicher Gegenstände in der Performance-Installation *Worktable* als ein – vielleicht utopischer – Gegenentwurf zu jenen Praktiken des spekulativen und finanzierten Kapitalismus verstanden werden, welche mit Immaterialität assoziiert werden? Die zunehmend digitale Kultur zeichnet auch die Sehnsucht nach der körperlichen Erfahrbarkeit von Dingen aus, die nicht nur in der Form von Codes als sie repräsentierende Zahlenstruktur durch das Netz schwirren. Ich möchte *Worktable* und die anderen in dieser Publikation analysierten künstlerischen Arbeiten nicht auf ein naives Bedürfnis nach »unvermittelter Dinglichkeit«⁸³ zurückführen, sondern vielmehr auf den Wunsch, »Momente des Unverfügbaren offenzuhalten und ein technisch vorherrschendes Verfügbarkeitsphantasma in Frage zu stellen«⁸⁴ sowie mit einer gewissen De-Instrumentalisierung von Dingen zu experimentieren.

4.9 Potenzialität des Formlosen

Jener Moment in *Worktable*, in dem man sich ein fremdes Tablett aussucht und die Bruchstücke, die sich darauf befinden, bestaunt, setzt eine Kette von Ima-

81 Lapavitsas, Costas: »Die (Im)Materialität der Ökonomie«, in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, S. 199-207, hier S. 205.

82 Ebd., S. 215. Lapavitsas erläutert in seinem Essay, dass Finanzinstitutionen sowohl von den Schulden als auch von den Vermögen der Menschen profitieren, denn ein »Großteil der Geldanlagen, die in die großen Finanzmärkte geflossen sind, setzt sich aus Renten, Versicherungspolicen usw. der Privatleute zusammen«. Da das Geld, das auf diese Weise gesammelt wurde, in die großen Finanzmärkte umgeleitet worden ist, hält Lapavitsas die »finanzielle Enteignung« für die neue Methode zur Erwirtschaftung von Gewinnen. Vgl. ebd., S. 202-203.

83 Vgl. Blättler, Christine: »Fetisch, Phantasmagorie und Simulakrum«, in: Blättler, Christine/Schmieder, Falko (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 279-295, hier S. 279.

84 Ebd., S. 279.

ginationen in Gang. Einerseits stellen die materiellen Teile Spuren eines Akts der Destruktion, vielleicht auch der lustvollen Zerstörung dar, andererseits verkörpern sie die Faszination, die von einer formlos gewordenen Materie ausgeht, der wieder eine bestimmte Form verliehen werden soll. Die Vorstellungskraft ist in diesem Moment gleichzeitig in die Vergangenheit und in die Zukunft gerichtet. Man versucht, sich vorzustellen, wie der Gegenstand ausgesehen hat, bevor er zerlegt wurde, bzw. um welchen Gegenstand es sich handelte, als er noch ganz war. Man fragt sich außerdem, wie er dekonstruiert worden sein könnte und wie man die Teile wieder zusammenfügen könnte. Darüber hinaus aber birgt dieser Moment auch die Möglichkeit, dem Gegenstand eine *seinem konventionellen Aussehen nicht entsprechende Form* zu verleihen.⁸⁵

Mediale Repräsentationen von Erdbeben und die Antizipation derselben stellten, so McIntosh, wichtige Impulse für die Arbeit an der Performance-Installation dar. In Christchurch (in Neuseeland) fand im Februar 2011 ein Erdbeben mit der Stärke 6,3 auf der Richterskala statt. McIntosh reiste kurz danach nach Neuseeland und sah zahlreiche Bilder der zerstörten Stadt in den Medien. Sie beschreibt, wie von den Fotos der Schutthaufen und der Menschen, die unidentifizierbare Dinge aus den Trümmerhaufen herauszogen, auch eine ganz spezifische Faszination ausging.

There is a constant imagination of everything just atomizing, a very instant kind of destruction of everything. And of course this is very frightening, but it is also amazing and exciting. There is an incredible feeling that buildings – some of them being there for more than a hundred years – could disappear in an instant. A total shift. An atomization. It could happen at any moment. And this releases an amazing feeling of possibility – that what seemed to be

85 Ein*e anonyme*r Besucher*in kommentiert die Partizipation in *Worktable* folgendermaßen: »Wanting to see the insides of things and enjoying the coming apart of things. Noticing my own curiosity. Putting something back together, and because I know it will be useless, noticing the form of the thing when it rests, when it's released from whatever it was supposed to do. The sadness of trying to repair things, and the difference in sensation from that of breaking. Reconstructing an inside for a thing. Leaving a mess for someone else to clear up. Dealing with someone else's breakage. Making choices alone. Re-seeing things. Breaking something and then seeing that it cannot be remade. [...]« Zitiert in: McIntosh, Kate: *Worktable. A performance installation by Kate McIntosh*, Masterarbeit in Performance and Creative Research, London: University of Roehampton, 2011, S. 45.

Bild 5: *Worktable* (Kate McIntosh)



Foto: Kate McIntosh

immovable and unchangeable could change. That meanings which seemed fixed could transform. Suddenly it could all decompose and evaporate.⁸⁶

Wenn eine Stadt von einem Erdbeben heimgesucht wird, kollabiert nicht nur ihre materielle Struktur, auch konventionalisierte Lebensformen und Bewegungsmuster, die in die Architektur eingeschrieben waren, werden unterbrochen. Für die Einwohner*innen stellt sich (abgesehen von der Trauerarbeit im Falle möglicher Menschenopfer) die Frage, ob die Stadt wieder so aufgebaut werden soll, wie sie war, ob dieselben Materialien dazu verwendet werden sollen oder ob eine neue Stadt gebaut werden soll, die man angesichts einer jahrzehntelang gewachsenen Architektur nicht einmal imaginieren konnte. In Anbetracht der Scherben oder Teile, die man in *Worktable* auf dem Tablett zu einem der Tische trägt, drängen sich ähnliche Fragen auf: Wie hat das Ding ausgesehen und will man seine herkömmliche Form wiederherstellen? Die Zweckentfremdung des Dings im Akt der Destruktion kann im Kontext der

86 Kate McIntosh in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam in Ljubljana im August 2014.

Installation als eine kreative Störung verstanden werden, die kulturelle Umdeutungen möglich macht, denn durch die Zerstörung verlieren die einzelnen Komponenten ihren funktionalen Zusammenhalt, teils ist der Gegenstand nur noch schwer identifizierbar. Die Formlosigkeit des (vormaligen) Dings birgt die Potenzialität einer Transformation, einer Re-Konfigurierung.⁸⁷

In der Performance-Installation findet eine Intra-Aktion der Teilnehmer*innen und der ausgewählten Dinge statt, nach der die Dinge nicht mehr dieselben sind – ihre Gestalt wurde verändert und sie sind möglicherweise nicht einmal mehr als die vormals existierenden Gegenstände erkennbar. Die Arbeit mit den Scherben und Bruchstücken und die Entscheidungen, die im Zuge derselben getroffen werden müssen, enthalten auch die Möglichkeit einer gewissen Selbsterfindung oder Selbsttransformation aufseiten des*r menschlichen Akteurs*in – sowohl im Akt der Destruktion des Dings als auch im Akt der Rekonstruktion oder Reparatur desselben.

Im Unterschied zu Butler, die Performativität primär als eine Art der Selbstinszenierung und Assimilation an bzw. Herausforderung von kulturellen Codes und Regeln konzipiert⁸⁸ (weshalb ihr Konzept auch ausschließlich auf menschliche Akteur*innen angewendet werden kann), ist für Barad gerade der Moment des Zusammentreffens unterschiedlicher Entitäten – egal ob menschlich oder nicht-menschlich – besonders performativ, weil aus diesen Intra-Aktionen aufgrund der Transformierbarkeit und Unabgeschlossenheit von Identitäten und Entitäten erst (menschliche und nicht-

87 Im Gegensatz zu Kathi Loch, die zu zeigen versucht, dass Dinge im Vergleich zu Menschen keine Potenzialität haben können (sie bezieht sich hier auf Aristoteles' Konzept von Potenzialität im Sinne einer virtuellen Anlage, die in ein konkretes Vermögen überführt werden kann), und damit Dinge, »die immer sind, was sie sind«, den Menschen, welchen sie Potenzialität zuspricht, gegenüberstellt, besteht mein Anliegen darin, Potenzialität ausgehend von den Intra-Aktionen menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten zu denken. Loch bezieht sich vor allem auf den neoaristotelischen Ansatz von Marianne Schark (Zeitlichkeit der Menschen versus Zeitlosigkeit der Dinge, Gleichsetzung des Menschen mit Aktivität und des Dings mit Unbelebtheit) und affirmsiert so eine strikte Abgrenzung zwischen leb- und geschichtslosen Dingen und lebhaften und geschichtlichen Menschen. Sie schlägt einen wesensmetaphysischen Ansatz vor, der mit dem Agentiellen Realismus unvereinbar ist. Vgl. Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen: Shaker, 2009, S. 80.

88 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Berlin: Suhrkamp, 1991, sowie Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Berlin: Suhrkamp, 1997.

Bild 6: Worktable (Kate McIntosh)



Foto: Kate McIntosh

menschliche) Körper hervorgehen, die in Zukunft wiederum in unvorhersehbare Intra-Aktionen verstrickt und in diesen auch in ihrer Materialität verändert werden. Butlers Auffassung von Performativität ist an kulturelle Performances geknüpft, in denen das Subjekt mithilfe bestimmter Codes und sprachlicher Artikulationen sowie körperlicher Haltungen eine bestimmte (geschlechtliche) Identität verkörpert. Butler entwickelte ihren Performativitätsbegriff somit im Hinblick auf eine gewisse – wenn auch immer wieder neue – Konstituierung von (sexueller) Identität mit der Absicht, heteronormative geschlechtliche Identitätsmuster zu destabilisieren. Barads Performativitätskonzept betont, dass die Attribute und Qualitäten von Entitäten nie *per se* existieren, sondern primär auf die (materielle) Verstrickung der Person oder des Nicht-Menschen mit anderen Entitäten zurückzuführen ist. Nun zählt es zu den beunruhigendsten Entwicklungen der Gegenwart, dass der menschliche Körper sich der morphologischen Plastizität der Dinge im Zeitalter von Biotechnologie und Bioengineering

anzunähern scheint, denn der Mensch ist seit der Entschlüsselung des menschlichen Genoms nicht nur Subjekt, sondern auch ein Objekt diverser von Techno-Biopolitiken⁸⁹ gesteuerter Herrschaftstechniken und Regulierungen geworden. Es stellt sich also die Frage, wie in einer Zeit, in der genetische Interventionen im menschlichen Körper möglich sind, Barads Konzept einer posthumanistischen Performativität als kritischer Ansatz fruchtbar gemacht werden kann. Vielleicht bietet Barads Einsicht, dass wissenschaftliche Instrumente nicht bloß Beobachtungs-, sondern auch Inskriptions- und Manipulationsinstrumente darstellen, sowie ihr Fokus auf Intra-Aktionen dafür eine besonders gute Grundlage. Allerdings müsste der Agentielle Realismus dann zu einer politischen Theorie weiterentwickelt werden und sich im Hinblick auf kontroverse Handlungsweisen und konfigrierende Standpunkte positionieren.

89 Haraway verwendet den Begriff »techno-biopolitics«. Vgl. z.B. Haraway, Donna: *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge, 2004, S. 315.