

Fazit: Für eine Theorie des Engagements im Anthropozän

Ziel, Ausgangssituation und Vorgehen der Untersuchung

Diese Untersuchung hatte zum Ziel, die Beziehung zwischen Arbeiten zeitgenössischer performativer Künste und dem Anthropozän, dem sogenannten geologischen Zeitalter des Menschen, auszuloten. Aufbauend auf der Prämisse, dass das Anthropozän nicht nur Teil eines naturwissenschaftlichen Diskurses ist, sondern als Ereignis tiefgreifend die Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch verändert und damit auch auf die Geistes- und Kulturwissenschaften sowie die Künste wirkt, ergründete diese Arbeit die formalen, thematischen, aber auch normativen Wechselwirkungen des Diskurses des Anthropozäns und der performativen Künste.

Ihren Ausgang nahm die Untersuchung von der Beschreibung einer Spannung: So sind die performativen Künste im Anthropozän einerseits mit der Notwendigkeit einer ökopolitischen Zweckbestimmung konfrontiert, einem Anspruch, der durch die eigenen Produktionsbedingungen nicht widerspruchsfrei eingelöst werden kann. Andererseits zeigt sich die Beschäftigung mit nicht-menschlichen Entitäten und natürlichen Prozessen gerade als Möglichkeit der Erforschung genuin ästhetischer, Fragen der Repräsentation und der Wahrnehmung betreffender Aufgaben. Das Anthropozän und die damit verbundenen Fragen der Umweltzerstörung, so schien es, wirken auf die performativen Künste in zwei entgegengesetzte Richtungen: einmal auf ein Außen und die Möglichkeit und Notwendigkeit einer ökopolitischen Haltung der Künste hin, einmal auf ein Innen und die Suche nach neuen Formmöglichkeiten hin. Die performativen Künste im Anthropozän sind, so die Ausgangslage, mit dem nicht-künstlerischen Außen – der Natur, der nicht-menschlichen Umwelt und den ökologischen und erdsystemischen Prozessen – auf unlösbar und gleichzeitig auch widersprüchliche Weise verbunden. Dieses Verbundensein wurde in dieser Untersuchung mit dem Begriff des *anthropozänen Engagements* gefasst. Dieser Situation, diesem anthropozänen Engagement der performativen Künste wurde in dieser Untersuchung nachgespürt.

Zur Konturierung eines Begriffs des anthropozänen Engagements unterteilt sich diese Arbeit in eine normativ-theoretische Voruntersuchung sowie eine

analytische Untersuchung von ausgewählten Arbeiten der zeitgenössischen performativen Künste, die einen Bezug zum Anthropozän, der Ökologie und dem Nicht-Menschlichen auf der Ebene ihrer Thematik, ihrer formalen Anlage oder auch ihrer normativen Implikationen aufweisen. Der erste Teil galt der Herleitung und Fundierung des Begriffs des anthropozänen Engagements aus dem Diskurs des Anthropozäns, seiner spezifischen Beziehung zur Ästhetik sowie einer Diskussion des Begriffs des Engagements und des engagierten Kunstwerks. Der zweite Teil der Arbeit bestand aus sechs in dieser Untersuchung als *Anthroposzenen* gefassten Tableaus, in denen paradigmatische Arbeiten der performativen Künste sowie die dort präsentierte spezifische Spannung zwischen der performativen Ästhetik und dem außerästhetischen Diskurs des Anthropozäns verfolgt wurden.

Theoretische Überlegungen zum anthropozänen Engagement

Der theoretische Teil der Untersuchung begann mit der Herleitung des anthropozänen Engagements aus den Implikationen der erdgeschichtlichen Epoche des Anthropozäns. In einem ersten Schritt wurde die Genese des Anthropozäns aus der Geologie und den Erdsystemwissenschaften dargestellt, bevor die Bedeutung des Diskurses des Anthropozäns für die geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung beschrieben wurde. Den Theorien einer anthropozän begründeten Geisteswissenschaft folgend, wurde so das Anthropozän als reflexives Ereignis bestimmt, das seine Bedeutung als nur erdgeschichtliche Epoche übersteigt und über die Handlungen der Spezies Mensch und deren Wechselwirkungen im Erdsystem zu einer kritischen Befragung der bestehenden ontologischen, epistemologischen und normativen Dispositive führt. Die Untersuchung argumentierte, dass das Anthropozän somit einerseits die Figur des Anthropos als geologische etabliert, sie aber im gleichen Schritt aufgrund seiner schädlichen, ja katastrophalen Handlungen, die sich letztendlich gegen die menschliche Spezies selbst wenden, auch durchstreicht. Hinzu kommt, dass gerade die Erkenntnisse aus der Erdsystemwissenschaft, aber auch aus der insbesondere posthumanistisch geprägten Philosophie dazu beitragen, die Wechselwirkungen der menschlichen Spezies mit dem Erdsystem auch als ein Zeichen einer stets mehr-als-menschlichen Erdgeschichte zu verstehen. Das Anthropozän zeigt sich nicht nur als geologisches neues Erdzeitalter, sondern als historische Schwelle und Ereignis, das dazu führt, dass eine bestimmte historische Ontologie der Moderne hinterfragt, neu überdacht und kritisch reflektiert werden muss. Dies betrifft nicht nur bestimmte Dualismen von Natur und Kultur oder von Menschlichem und Nicht-Menschlichem, sondern vor allem auch ebenjene im Begriff des Anthropozäns festgehaltene Wirkmacht des Menschlichen, die Möglichkeit zur Veränderung der Welt und die Tatsache, dass ebenjene Veränderung das Erdsystem gleichzeitig tiefgreifend schädigt.

Diese Erkenntnisse des Anthropozäns wurden in einem weiteren Schritt auf die performative Ästhetik übertragen. Die Tatsache, dass das Anthropozän als Chiffre begriffen werden kann, die sowohl zu einer kritischen Hinterfragung von Dispositiven führt und gleichzeitig auf eine Hybridität und Verbundenheit von menschlicher und nicht-menschlicher, materieller und medialer, symbolischer und materieller Technik und Kultur verweist, hat, so die Argumentation, Folgen für das Denken einer anthropozänen Ästhetik. Mit und gegen Eva Horns Analysen zur Ästhetik im Anthropozän argumentierte die Untersuchung, dass sich das Anthropozän in der Ästhetik nicht nur auf eine Reaktivierung einer Debatte über Form und Inhalt reduzieren lässt, sondern dass hier die Grenzen des Künstlerischen selbst radikal in Frage stehen. Diese These wurde anschließend über die spezifische Hybridität der im Anthropozän in Frage stehenden Objekte als *Quasi*-beziehungsweise *Hyperobjekte* sowie über die spezifische wirklichkeitsverändernde Medialität der performativen Künste, die sich in der Frage der Wirkmacht – *Agency* – zeigt, begründet.

Diese Tatsache einer besonderen Verbindung von menschlicher Wirkmacht in der Ästhetik und nicht-künstlerischer, natürlicher Umwelt verfolgte die Untersuchung anschließend paradigmatisch am Beispiel von Bertolt Brechts Text *Kleines Organon für ein Theater* und seinen dort enthaltenen Anmerkungen zu einem »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«. Dieser Text wurde aus zwei Gründen gewählt: Einerseits bildet er ein historisches Dokument, das mit dem erklärten Beginn des Anthropozäns zu Beginn der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts in etwa zusammenfällt. Der Aufbruch und die wissenschaftliche Euphorie, die sich in Brechts Text wiederfinden, können mit der Euphorie des technischen und wirtschaftlichen Apparates, der gerade für die sogenannte *Great Acceleration* und damit in entscheidendem Maße für das Entstehen und auch die katastrophalen Wechselwirkungen des Anthropozäns verantwortlich ist, parallel gelesen werden. Zum anderen ist in diesem Text dargestellt, wie sich eine Theorie einer performativen Ästhetik in Verbindung mit einem nicht nur naturwissenschaftlichen, sondern auch umweltlichen beziehungsweise erdsystemischen Denken entwickelt. So beschrieb die Untersuchung, dass für Brechts ästhetische wie politische Theatertheorie die Methode der Historisierung, also die Darstellung der Veränderbarkeit des scheinbar nicht zu Verändernden, essenziell ist. Ein Vorbild dieser Methode der Historisierung findet Brecht in den Naturwissenschaften und den die Natur verändernden Technologien. Hier zeigt sich paradigmatisch, wie bestimmte, scheinbar feststehende Ontologien aufgebrochen und historisiert werden können. Was bei Brecht jedoch nur implizit mitgedacht wird und sich nicht in der ästhetischen Auseinandersetzung selbst wiederfindet, ist die Tatsache, dass genau diese Historisierung auf Kosten einer nicht-menschlichen Umwelt geht. Die Untersuchung argumentierte weiter, dass die veränderten Umweltbeziehungen im Anthropozän es erfordern, jenen Bezug der performativen Künste zu den nicht-menschlichen Umwelten – zu einem Außen – neu zu bestimmen und im Prozess der Historisierung zu implementieren. Anstelle ei-

ner *kritischen Haltung*, die bei Brecht noch einen Abstand und eine rationale Distanz zum zu verändernden Gegenstand der nicht-menschlichen Natur darstellte, plädierte die Untersuchung an dieser Stelle stattdessen für einen Begriff des *Engagements*, der der Tatsache der Verbundenheit von Mensch und nicht-menschlichen beziehungsweise erdsystemischen Prozessen im Anthropozän zentrale Aufmerksamkeit schenkt.

Dieser Begriff des anthropozänen Engagements wurde im nächsten Schritt – insbesondere aufgrund der Bedeutung der Theorien des engagierten Kunstwerks – weiter kontextualisiert. Dies leistete eine Auseinandersetzung mit Adornos Anmerkungen zum Engagement: Adorno distanziert sich von einer Theorie der engagierten Kunst. Die Argumente, die er entfaltet und die in der Untersuchung aufbereitet wurden, betreffen einerseits die Tatsache, dass das engagierte Kunstwerk nicht eigentlich die politischen Zwecke, sondern die Subjektivität der Künstler*in in den Vordergrund stellt. Andererseits zeugt das engagierte Kunstwerk von einem konstitutiven Widerspruch zwischen den politischen Zwecken, die es propagiert, und der grundlegenden Ausstellung ihrer künstlerischen Mittel, der Tatsache also, dass selbst das engagierte Kunstwerk als *Kunstwerk* primär nicht der Politik, sondern seiner Form dient. In einer dialektischen Wendung lautet Adornos normative Schlussfolgerung, dass Kunst daher autonom sei und sich in radikaler Negativität zur Welt zeigen sollte, um ihre ästhetische wie auch politische Kraft zu bewahren.

Adornos Argument der besonderen historischen Verantwortung der Kunst aufnehmend, zeigte die Untersuchung jedoch, dass gerade die Erfahrungen des Anthropozäns eine veränderte Ausgangsbedingung schaffen, die auch die normativen Grundlagen der Ästhetik verändert. Mit dem Diskurs des Anthropozäns gegen Adorno argumentierend, begründete die Untersuchung die Tatsache der Auflösung der klaren Grenzen zwischen der Sphäre der künstlerischen Produktion und einem nicht-künstlerischen und nicht-kulturellen Außen sowie die Tatsache, dass jedes Kunstwerk auf seiner Produktionsebene mit dem nicht-künstlerischen Außen verbunden ist, dass selbst die von Adorno als autonom propagierte Kunst nicht nur unpolitisch, sondern antipolitisch wirkt. Daher – so das normative Argument der Untersuchung – sei im Anthropozän für das *engagierte Kunstwerk* zu plädieren.

Doch gerade aufgrund der veränderten Ausgangsbedingungen des Anthropozäns ist auch die Form des engagierten Kunstwerks anders zu bestimmen als bei Adorno. Im Gegensatz zu einem Begriff eines subjektiven Engagements, den Adorno bei Brecht, aber auch bei Sartre vorfindet, argumentierte die Untersuchung im Anschluss mit Anna Tsing sowie mit Rückgriff auf die Etymologie des Begriffs des Engagements selbst, dass der Begriff des anthropozänen Engagements *intersubjektiv* und *prozessual* als sich verändernde und verpflichtende Beziehung zu begreifen ist. Zudem betrifft – im Gegensatz zu dem Verständnis von Engagement bei Brecht, Sartre oder Adorno – ein Begriff des anthropozänen Engagements nicht primär das Verhältnis zwischen Künstler*innen und einer bestimmten Politik, sondern

die fundamentale Verstrickung von Mensch und Nicht-Mensch sowie von Mensch und erdsystemischen Prozessen. Diese Beziehung wiederum ist gerade nicht widerspruchsfrei. Daher muss auch der Begriff des anthropozänen Engagements nicht in einem widerspruchsfreien Kunstwerk verortet werden, sondern nimmt vom widersprüchlichen Verstricktsein in die ökologischen Prozesse und das nicht-künstlerische und nicht-kulturelle Außen seinen Ausgang.

Mit diesen Herleitungen konnten im ersten Teil der Untersuchung folgende Zwischenergebnisse für eine theoretisch-normative Fundierung eines Begriffs des anthropozänen Engagements festgehalten werden: Über eine Bestimmung des Anthropozäns als Ereignis, das epistemologische, ontologische und ethische Fragen aufwirft, konnte die Beziehung zwischen dem Anthropozän und den performativen Künsten in ihrem Bezug zur historisch und skalar veränderten Wirkmacht des Menschen und ihrer Wechselwirkungen mit den erdsystemischen Prozessen beschrieben werden. Diese Wirkmacht wird zum Scheitelpunkt, die das Anthropozän mit der spezifischen Medialität der performativen Künste verbindet. Dabei wird der Geltungsbereich der performativen Ästhetik durch das Anthropozän um Fragen des Nicht-Menschlichen, der Ökologie sowie erdsystemischer Wechselwirkungen erweitert wie auch normativ – gerade durch die schädlichen Wirkungen der skalar veränderten menschlichen Wirkmacht – radikal in Frage gestellt. Da die performativen Künste im Anthropozän somit nicht nur Aspekte oder Fragen der Umweltzerstörung oder des Klimawandels abbilden, reflektieren oder kommentieren, sondern den zentralen, die skalar veränderte Wirkkraft des Menschen betreffenden Konflikt des Anthropozäns qua Performativität in der Logik ihrer eigener Medialität *wiederholen*, können sie sich nicht mehr in eine sichere Distanz zum Anthropozän sowie zu den ökologischen Katastrophen begeben.

In der iterativen Vorführung des zentralen normativen Konflikts des Anthropozäns bezeugen die performativen Künste eine irreduzible Verbindung zu den erdsystemischen Prozessen und der nicht-menschlichen Natur. Diese Verbindung, dieses *anthropozäne Engagement* beruht jedoch nicht auf einer positiven Beziehung zu den nicht-menschlichen Umwelten, sondern expliziert sich gerade als eine gespannte, widerspruchsvolle und bewegte Verbindung.

Anthroposzenen

Dies wurde im zweiten Teil dieser Untersuchung anhand von sechs beispielhaften Tableaus, den *Anthroposzenen*, überprüft, um so einen an einer performativen Praxis bestimmten Begriff des anthropozänen Engagements zu konturieren. In den hier präsentierten Anthroposzenen wurde der These nachgegangen, dass sich die konstitutive Spannung zwischen der menschlichen Wirkkraft und den erdsystemischen Prozessen in konkreten Szenen expliziert. Dabei verwies der Begriff der Anthropol-

szenen auf die Tatsache, dass das Anthropozän in spezifischen Ausschnitten, in diskreten medialen und materiellen Segmenten in Erscheinung tritt und hier sowohl als Setzung wie als Aufhebung bestimmter Ordnungen fungiert. Für die performativen Künste untersuchte ich verschiedene Anthroposzenen, also solche Anschauungsflächen, die nicht nur beispielhaft darstellen, wie das Anthropozän in den performativen Künsten reflektiert wird, sondern wie es durch die in den Künsten tätige Performativität geschaffen und darin szenisch expliziert wird. Der Begriff der Anthroposzenen diene mir somit als Verweis auf die Möglichkeit nicht nur der Manifestation, sondern auch der Aufhebung und der Subversion bestimmter ontologischer Strukturen, Dispositive und Ordnungen, die nicht nur historische kulturelle Ordnungen betreffen, sondern sich auch auf bestimmte historische Dispositive und Normen der performativen Künste auswirken.

Die sechs Anthroposzenen, die in dieser Untersuchung ausgewählt wurden, betrafen sechs exemplarische Topoi, die paradigmatisch durch die hier analysierten künstlerischen Arbeiten befragt, subvertiert, kritisch hinterfragt und auch performativ rekonstruiert wurden. Diese Topoi der Anthroposzenen dienten nicht nur als in den performativen Künsten wirksame Motive, sondern sie stellten gleichzeitig exemplarische Fragestellungen und Probleme für das Denken des Anthropozäns dar. Sie betrafen Fragen, die sowohl auf eine Verfasstheit der Kunst oder Ästhetik als auch auf eine bestimmte ontologische Wirkkraft und Verfasstheit des Menschlichen und Nicht-Menschlichen in einer gemeinsamen Welt verweisen. Während die Beispiele, die in diesen Anthroposzenen aufgeführt wurden, von Xavier Le Roys Lecture-Performance *Product of Circumstances* von 1999 bis hin zum 2015 vor der COP 21 durchgeführten Planspiel *Make it Work!* von Bruno Latour und Philippe Quesne reichten und dabei mit Dries Verhoevens *Homo Desperatus* beziehungsweise Doug Aitkens *Migration (Empire)* auch Beispiele installativer Performances beziehungsweise einer Videoarbeit beinhalteten, orientierte sich die Auswahl der künstlerischen Arbeiten und folglich der verhandelten Topoi weder an einer historischen noch einer spartenspezifischen Entwicklung. Stattdessen verfolgte die Untersuchung hier eine narrative Linie, die verschiedene Formen des anthropozänen Engagements – als Bezug zwischen Mensch und Nicht-Mensch – im Prozess stetig größerer Anerkennung nicht-menschlicher Welten sowie des Nicht-Menschlichen in der Welt erfasste. Leitend für die Auseinandersetzung mit diesen theoretischen, sowohl für die performativen Künste wie für das Anthropozän bedeutenden Topoi in den Anthroposzenen war die These des anthropozänen Engagements, der Tatsache, dass die hier untersuchten künstlerischen Arbeiten nicht nur eine Nähe zu Aspekten des Anthropozäns, der ökologischen Krise sowie den mit dem Diskurs des Anthropozäns verbundenen Naturwissenschaften aufweisen, sondern sich durch eine spezifische Spannung auszeichnen: durch ein gespanntes und auch widersprüchliches Eingelassensein der menschlichen Spezies und ihrer

Handlung in der nicht-menschlichen Welt und einem größeren erdsystemischen Kontext.

Diese Formen des anthropozänen Engagements hatten in den hier untersuchten Anthroposzenen jeweils verschiedene Ausformungen: Die erste Anthroposzene widmete sich – quasi in die Thematik des Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen über eine Kritik eines geschlossenen Bildes des Menschlichen einleitend – der Wirkmacht mehr-als-menschlicher Elemente in der wissenschaftlichen Forschung wie auch in der Arbeit der performativen Künste. In einer Relektüre von Xavier Le Roys *Product of Circumstances* wurde die Bedeutung der in Le Roys Vortrag beschriebenen Krebserkrankung als bisher unbeachteter Aspekt für das Verständnis der Performance herausgestellt. Über eine Parallelisierung mit Bruno Latours Beschreibung der *Realität der Wissenschaften* sowie über die Auseinandersetzung mit dem Krebs als medizinische sowie kulturgeschichtliche Leerstelle zwischen dem Menschen und seiner Umwelt wurde *Product of Circumstances* als eine Performance analysiert, die gerade in der Anerkennung nicht- beziehungsweise mehr-als-menschlicher Elemente und Wirkvektoren zwischen Mensch und Umwelt als Beispiel eines anthropozänen Engagements ›avant la lettre‹ verstanden werden kann. So bezeugte die Performance nicht nur ein Interesse an den naturwissenschaftlichen Diskursen und ihrer Vorführung im Kontext der performativen Künste, sondern präsentierte auch den komplexen und problematischen Umgang mit dem Mehr-als-Menschlichen.

Offensichtlich wurde, dass das Thema der Anerkennung des Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen mit Formen der Wahrnehmbarmachung sowie mit Fragen der Größenordnung und der epistemischen Beziehung zwischen Betrachtendem und betrachtetem Gegenstand verbunden ist. Im Anthropozän wird dies im Besonderen durch die Operation der Skalierung relevant. Über Dries Verhoevens Arbeit *Homo Desperatus* wurde daher im zweiten Kapitel diskutiert, wie Skalierungen in den performativen Künsten zwischen Sichtbarmachung und biopolitischem Kalkül changieren. *Homo Desperatus* stellte nicht nur die zerstörerische, globale Wirkmacht des Menschlichen motivisch dar. Die Tatsache, dass die Performance auf der Darstellung von *Formicaria* – der Einhegung der Ameisen in Schaukästen – beruhte, verwies auf die konstitutiven Brüche und Widersprüche der performativen Künste wie der Wirkkraft des Menschen als *Homo scalans* zwischen Erkenntnis und Veränderung.

Antonia Baers *Abecedarium Bestiarium – Affinitäten in Tiermetaphern* bot im Anschluss Anlass zu einer Diskussion, wie die Geschichte des Nicht-Menschlichen in den performativen Künsten diskutiert wird. Es wurde herausgestellt, wie Baehr mit der anthropogenen Extinktion nicht-menschlicher Tiere ein Thema aufgreift, das nicht nur im Anthropozän große Relevanz hat, sondern das gerade exemplarisch für die Problematik einer nicht-menschlichen Geschichtsschreibung steht. Im Dialog mit Dipesh Chakrabarty und Giorgio Agamben diskutierte das Kapitel die histori-

schen Dispositive, die eine Anerkennung nicht-menschlicher Tiere als Subjekte von Geschichte so problematisch machten. Antonia Baehrs Performance wiederum, so die These dieses Kapitels, verlieh den Figurationen der ausgestorbenen nicht-menschlichen Tiere nicht nur eine geschichtliche Wirkmacht. Über die Anlage der Arbeit als Zusammenstellung verschiedener ›performter‹ Affinitäten in den Scores der Performance artikuliert sich hier auch eine ethische Verbundenheit zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Geschichte als aktiver, reziproker Prozess der Gabe.

Während so die Dimension nicht-menschlicher Tiere im Rahmen einer gemeinsamen Geschichte thematisiert wurde, setzte sich das folgende Kapitel mit Fragen der Möglichkeit einer gegenwärtigen Verhandlung menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen auseinander. Bruno Latour und Philippe Quesnes *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* von 2015 bot als Planspiel, das die Verhandlungen der COP 21 vorwegnehmen sollte, hierzu Gelegenheit. Eine Besprechung der Fiktion des Projekts, nämlich des Versuchs, nicht-menschliche Entitäten an den Klimaverhandlungen als Parteien zu beteiligen, wies auf die inhärente Aporie eines solchen Verfahrens hin. Eine Analyse von Latours theoretischen, auf einer Raumpolitik nach Carl Schmitt beruhenden Grundlagen sowie deren Explikation in der szenografischen Anlage der Performance zeigte, dass jener Versuch, eine symmetrische Verhandlungssituation zwischen Mensch und Nicht-Mensch herzustellen, an seinen eigenen Ausgangsbedingungen scheiterte. Obgleich die Performance zwar auf die Bedeutung der Repräsentation nicht-menschlicher Entitäten und Umwelten verwies, wurden hier die Bedingungen der Repräsentation und ihre den Verhandlungsverlauf präfigurierende Kraft nicht beachtet.

Als nicht politisches, sondern strikt theatrales Gegenbeispiel analysierte das folgende Kapitel Philippe Quesnes *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)*. Über eine Diskussion von Platons Höhlengleichnis sowie der Bedeutung des Höhlenraums im theaterwissenschaftlichen wie im kultur- und philosophiegeschichtlichen Diskurs mit Theorien des Anthropozäns konnte hier der erdgebundene Tiefenraum als Ort anthropozäner Relevanz gelesen werden. In der Auflösung der das Bild der Höhle bestimmenden Dichotomien wurde so nicht nur die Höhle als ein besonderer Ort materieller Bedeutung beschrieben. Quesnes Performance zeigte auch eine – durchaus spekulative – Möglichkeit einer nicht-menschlichen, erdgebundenen Fiktionalität an. In Anbetracht der auch katastrophischen Konnotationen von Quesnes Höhlenwesen verwies die Performance so auch auf die Bedeutung eines spielerischen und gro(t)tesken Umgangs mit dem Anthropozän.

Das letzte Kapitel galt der Untersuchung der spezifischen anthropozänen Dramaturgien des Endes. In der Diskussion von Doug Aitkens *Migration (Empire)* sowie Mette Ingvarssens *The Artificial Nature Series* besprach das Kapitel, in welcher Weise Vorstellungen des Endes mit der Anerkennung der Wirkmacht spezifischer Entitäten verbunden sind. Dabei nutzen die hier untersuchten künstlerischen Arbeiten

gerade die Trope der Endzeit als Schwelle, um die Frage der Wirkkraft und Medialität nicht-menschlicher Entitäten zu diskutieren. Während die hier untersuchten Anthroposzenen bei *Product of Circumstances* mit der Registrierung des Mehr-als-Menschlichen im Menschen ihren Anfang nahmen, verwies Ingvarssens *The Artificial Nature Series* nicht nur auf die essenzielle Bedeutung des Nicht-Menschlichen in der Auseinandersetzung der performativen Künste mit dem Anthropozän, sondern auch auf die Verantwortung der menschlichen Wirkkraft selbst. Über die Konfrontation mit Szenarien der Endzeit, als welche das Anthropozän verstanden werden kann, und der Tatsache, dass hier bestimmte Dispositive und Ordnungen zur Disposition stehen, schließt das Kapitel mit dem Verweis darauf, dass das anthropozäne Engagement als Dialektik zwischen Mensch und Nicht-Mensch und als ethischer Befund einer geteilten Verantwortung zu verstehen ist.

Obleich sich die hier untersuchten Arbeiten der performativen Künste im Kontext ihrer Entstehung, in ihren formalen Anlagen sowie in ihrer disziplinären Spezifität unterscheiden, konnte der zweite Teil der Untersuchung anhand der analysierten Arbeiten zu folgenden Schlussfolgerungen für die performativen Künste kommen: So befragten alle hier untersuchten Performances Aspekte des Nicht-Menschlichen, Beziehungen der Umwelt und des Erdsystemischen, zeugten also von einem Interesse an Aspekten, die das Menschliche überschreiten. Dabei war das Nicht-Menschliche nicht nur thematischer Anknüpfungspunkt der künstlerischen Arbeiten, sondern stellte jeweils eine Herausforderung an das Medium der performativen Künste selbst dar. Le Roys Hinwendung zum mehr-als-menschlichen Krebs unterwanderte körperliche wie disziplinäre Grenzen zwischen innen und außen. Antonia Baehr untersuchte über die Gaben nicht-menschlicher Geschichte nicht nur das Theater nach den Möglichkeiten einer Repräsentation anthropogener Extinktion, sondern stellte auch eine transversale Beziehung zwischen Mensch, Nicht-Mensch, Vergangenheit und Zukunft in Aussicht. Mette Ingvarssen schließlich präsentierte nicht nur eine virtuose Vorführung des Umgangs mit nicht-menschlichem Material auf der Bühne, sondern befragte auch Formen von An- beziehungsweise Abwesenheit menschlicher und nicht-menschlicher Handlungsmacht. Die Erweiterung des Gegenstandsbereichs der performativen Künste im Anthropozän um das Mehr-als-Menschliche stellt also nicht nur eine Erweiterung ihres Gegenstandsbereiches dar, sondern stellt gleichzeitig auch grundlegende Topoi der performativen Künste in Frage.

Offensichtlich wurde auch, dass dieser Zugang zum Nicht-Menschlichen in den hier untersuchten Stücken – wenn auch nicht explizit – über eine Nähe zu den naturwissenschaftlichen, insbesondere den geologischen, erdsystemischen und ökologischen Entwicklungen und Forschungen erfolgte. Le Roy öffnete nicht nur die Labore der Naturwissenschaften für die performativen Künste, sondern hinterfragte die Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und der Wissenschaft über die Bedeutung des mehr-als-menschlichen Dritten. Bruno Latours *Preenactment* knüpfte

direkt an die Protokolle um die COP 21 an und nutzte die naturwissenschaftlichen Daten als *Sprache* seiner nicht-menschlichen Entitäten. Baehrs Performance wiederum kontextualisierte mit der anthropogenen Extinktion nicht nur eine entscheidende Markierung des Anthropozäns, sondern damit auch eine historische Streitfrage der Geologie und der Naturgeschichte selbst. Die Naturwissenschaften erlangen im Anthropozän eine besondere Bedeutung für die performativen Künste, sei es für ihre Praxis oder für ihre theoretische Kontextualisierung.

Schließlich zeugten die hier untersuchten Beispiele über ihren Bezug zum Klimawandel, zur Ökologie und Fragen des Nicht-Menschlichen von der Relevanz ökologischer Verbundenheit und einer ethischen Verantwortung für eine Zukunft des Planeten und konnten somit, kurz, auch als ökopolitische Beispiele verstanden werden. So perspektivierte Dries Verhoeven die schädliche skalare Macht des zeitgenössischen Menschen. Philippe Quesnes *The Night of the Moles* ergründete auf humoreske und groteske Weise andere, nicht-menschliche Formen des Zusammenlebens im Zentrum eines materiellen Erdraums. Doug Aitkens *Migration (Empire)* wiederum knüpfte Fragen nicht-menschlicher Bewegung und Handlung an die Wahrnehmung von Zeit und einer mehr-als-menschlichen utopischen Zukunft. Die performativen Künste zeugen im Anthropozän von einer politischen Haltung, die sich dezidiert an das Nicht-Menschliche beziehungsweise an eine Verbundenheit von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten wendet.

Doch so sehr die hier untersuchten Arbeiten durch ihre Beziehung zum Nicht-Menschlichen auf eine Nähe zu den im Anthropozän relevanten naturwissenschaftlichen Bezügen sowie zu der Notwendigkeit einer ökopolitischen Haltung verwiesen, so wenig konnten sie doch auf den einen oder anderen Aspekt reduziert werden. Die wissenschaftlichen Diskurse wie auch Fragen, die ein ökologisches Zusammenleben betreffen, sind für die Praxis sowie das Denken der performativen Künste im Anthropozän konstitutiv. Und doch zeigte sich, dass die Spezifität der hier untersuchten Arbeiten und die Beziehung zwischen dem Anthropozän und den performativen Künsten – ihre Zeitgenossenschaft – nicht in der positiven Reproduktion eines wissenschaftlichen respektive eines ökopolitischen Bezugs zu begründen ist. Stattdessen problematisierten die hier beschriebenen Arbeiten die reziproken Bezüge zwischen Mensch und Nicht-Mensch, dem Menschen und seiner Umwelt sowie der menschlichen Wirkkraft im Anthropozän. Obwohl die performativen Künste also jeweils auf eine Relevanz der naturwissenschaftlichen Diskurse, einer ökopolitischen Haltung sowie der fundamentalen Bezüglichkeit zwischen Mensch und Nicht-Mensch verwiesen, zeugten die hier untersuchten Arbeiten von der fortwährenden Hinterfragung und Durchstreichung ebenjener Bezüge. So stand Le Roy selbst als *Produkt der Umstände* im Spannungsfeld verschiedenster Bezüge. Verhoeven reproduzierte mit seinen Modellen ebenjene skalare Macht, die seine Arbeit vorführte. Baehr zeigte eine Affinität an, die eine *unüberwindbare* Nähe darstellte. Latours Planspiel wollte eine symmetrische Verhandlungssituation

herstellen und überführte doch nur seine nicht-menschlichen Akteur*innen auf das Feld einer sehr menschlichen Politik. Quesnes Maulwürfe blieben trotz der spekulativen Phantastik der Szene doch auch nur Maskenspiel hinter der vierten Wand. Und Aitken und Ingvarsen erweiterten den Wirkbereich des Nicht-Menschlichen, nicht ohne gleichzeitig die Wirkkraft des Menschlichen und die Notwendigkeit des (menschlichen) Mediums der Kunst anzuzeigen.

All diesen untersuchten Arbeiten war gemein, dass sie einen bestimmten Umgang mit den Prozessen des Anthropozäns, den erdsystemischen Veränderungen und der Umwelt sowie dem Nicht-Menschlichen anzeigten. Und doch war dieser Umgang niemals unproblematisch, nicht widerspruchsfrei. Es zeigt sich sogar, dass ihre Bezüge gerade durch diese Spannung und diesen Widerspruch – dieses *Trotzdem* – fundamental geprägt wurden. Gerade diese Spannung und dieser Widerspruch, so wurde deutlich, wurden in den hier untersuchten Arbeiten nicht nur akzeptiert, sondern waren Ausgangspunkt der ästhetischen Auseinandersetzung der performativen Künste als *anthropozänes Engagement*.

Ergebnisse und Leistungen dieser Untersuchung

Diese Untersuchung stellt eine historische Bestandsaufnahme dar, eine Beschreibung und Sammlung verschiedener ab dem Jahr 2000, vor allem aber ab 2010 entstandener künstlerischer Arbeiten innerhalb der performativen Künste im Umkreis des Diskurses des Anthropozäns. Sie steckte damit ein Feld rezenter künstlerischer Arbeiten ab, deren kleinster gemeinsamer Nenner eine Beschäftigung mit Themen der erdsystemischen Veränderungen, der Umweltkatastrophe und dem Nicht-Menschlichen war. Damit stellte die Untersuchung das besondere Interesse der zeitgenössischen performativen Künste für Fragen heraus, die in diesem Umfang von den performativen Künsten bisher nicht beachtet wurden, und beschrieb einen veränderten Bezug der performativen Künste zu einem Gegenstandsbereich, der mit der nicht-menschlichen Natur auf einen Bereich eines nicht-kulturellen Außen verweist. Damit schloss diese Untersuchung auch an Diskurse um das Stichwort einer ›Welthaltigkeit‹ an und porträtierte die multiplen Bezüge der performativen Kunst zu ihrem sogenannten Außen in einer Situation, in der der Begriff der Welt sich selbst über den Diskurs des Anthropozäns radikal verändert und erweitert hat.

Doch die Untersuchung erfasste nicht nur ein erstarktes Interesse für Aspekte des Nicht-Menschlichen, sondern konnte ebenso beschreiben, wie jener Bezug zwischen den performativen Künsten und dem sogenannten Außen der Kunst selbst zum Thema der Auseinandersetzung wurde. So eine Verbindung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten innerhalb der performativen Künste thematisierend, konnte die Untersuchung dazu beitragen, die Relevanz dieser nicht-menschlichen Aspekte für die performativen Künste wie auch die Fra-

gen eines Umgangs damit – also Fragen einer ökopolitischen, aber auch ethischen Beziehung zwischen dem Menschen und nicht-menschlichen Akteur*innen und erdsystemischen Prozessen – zu erschließen.

Durch die Kontextualisierung der performativen Arbeiten im Kontext der Diskurse des Anthropozäns konnte die Untersuchung zudem beschreiben, welche Relevanz naturwissenschaftliche Diskurse und Entwicklungen für eine Praxis der performativen Künste sowie für ihre theaterwissenschaftliche beziehungsweise performanztheoretische Erschließung im Anthropozän haben. Die Auseinandersetzung mit Aspekten, die das Menschliche transzendieren und sich dem Umgang mit nicht-menschlichen Tieren, Materialien oder den sich zwischen Mensch und Nicht-Mensch vollziehenden ökologischen beziehungsweise erdsystemischen Prozessen widmen, zeigte nicht nur ein Interesse an ökologischen, also die Umweltbeziehungen von Mensch und Nicht-Mensch betreffenden Fragestellungen, sondern darüber hinaus auch ein Interesse am hierfür in besonderer Weise privilegierten Zugang der Naturwissenschaften, insbesondere der Biologie, der Geologie und der Erdsystemwissenschaft. Damit leistete die Untersuchung ebenfalls einen Beitrag zur Kontextualisierung der zeitgenössischen performativen Künste und rezenten Theorien naturwissenschaftlicher Forschung.

In all diesen Aspekten bezeugte diese Untersuchung das große Potenzial des Konzepts des Anthropozäns für die performativen Künste. Es wurde offensichtlich, dass das Anthropozän nicht nur eine überaus produktive Auseinandersetzung mit Fragen aufwirft, die die grundlegenden formalen und medialen Bedingungen der eigenen Kunstform betreffen, sondern dass mit dem Aspekt des Nicht-Menschlichen auch die Frage der Geltungsbereiche, des Politischen und des Wissenschaftlichen in den performativen Künsten neu verhandelt wurde. Das Anthropozän, kurz, zeigte sich als ein Diskurs, der die performativen Künste bedeutend beeinflusst und in formaler, politischer und disziplinärer Weise verändert.

Schließlich ermöglichte die Untersuchung über den Begriff des *anthropozänen Engagements* eine spezifische Charakterisierung der performativen Künste im Anthropozän anhand ihrer eigenen Medialität als Performativität. Über den Bezug zum Begriff des Engagements und zu Theorien des engagierten Kunstwerks konnte die Debatte zwischen der sogenannten autonomen und der engagierten Kunst für das Anthropozän aufbereitet werden. In der Analyse und Kontextualisierung der Bezüge der performativen Künste konnte das für jene Debatte so entscheidende Kriterium der Grenze zwischen den Geltungsbereichen der Kunst (ihr ›Innen‹ beziehungsweise ›Außen‹) problematisiert werden. Jene Differenz konnte zudem unter den veränderten Vorzeichen des Anthropozäns als entscheidende, die Medialität der performativen Künste betreffende Bezüglichkeit diskutiert werden, die in den performativen Künsten selbst qua Iteration verhandelt wurde. Über die Beschreibung dieser grundlegenden Verbindung und Beziehung zum Nicht-Menschlichen, die weder auf eine unproblematische Weise benannt, verfolgt oder

affirmiert noch einfach ignoriert werden kann, konnte durch die Untersuchung zudem auf das genuin Eigene der performativen Künste im Anthropozän hingewiesen werden: auf das Aufzeigen und die stetige Problematisierung der gespannten und dynamischen Beziehung zwischen dem Menschen und den nicht-menschlichen Prozessen, die in der Chiffre des Anthropozäns selbst vorhanden ist und die durch die performativen Künste angezeigt, offengehalten und szenisch wiederholt wird.

Damit machte schließlich die Untersuchung nicht nur deutlich, welche Beziehungen, welche Rolle und welche Aufgaben die performativen Künste im Anthropozän annehmen; gerade die Darstellung einer besonderen emphatischen Spannung zwischen den performativen Künsten und dem Anthropozän – ihrer Zeitgenossenschaft – verweist auch vice versa auf die Rolle, die die performativen Künste für die nicht-künstlerischen Prozesse und Diskurse im Anthropozän spielen können. Denn die mit dem Anthropozän aufgeworfenen Fragen und Probleme um die Bezüge zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Mensch und Umwelt, Mensch und eigener Wirkkraft bleiben den hier vorgestellten Arbeiten fundamental eingeschrieben, ja werden von den Künstler*innen direkt ausgestellt, wiederholt und vergrößert. Die Künste insistieren darauf. Daher konnte diese Untersuchung auch darstellen, in welcher Weise gerade die performativen Künste Medium sein können, um die mit dem Anthropozän tief verbundene *Unruhe* – um auf Haraways Begriff zurückzukommen – nicht etwa einzuhegen, sondern als produktive, auch ethische Notwendigkeit eines Zusammenlebens im Anthropozän herauszustellen.

Ausblick und offene Fragen

Diese Untersuchung thematisierte und bewegte sich entlang einer mehrfachen Grenze, die mit dem Anthropozän selbst durchlässig geworden ist: der Grenze zwischen dem Raum der performativen Ästhetik und ihrem Außen, dem Raum des nicht nur nicht-künstlerischen, sondern nicht-kulturellen, also natürlichen und nicht-menschlichen Außen. So wie die Theorie des engagierten Kunstwerks zwischen der Ästhetik und einem ihr äußeren Raum – einem politischen Ansinnen, einer Parteipolitik oder einem politischen Ideal – zu vermitteln suchte, thematisiert eine Theorie des anthropozänen Engagements, wie die performativen Künste im Anthropozän mit den nicht-künstlerischen Ereignissen, erdsystemischen Prozessen, dem Klimawandel und dem Nicht- beziehungsweise Mehr-als-Menschlichen umgehen. Und wie die engagierte Kunst dabei die Grenze zwischen Kunst und Außen selbst überschritt, wurde auch im Verlauf dieser Untersuchung diese Grenze immer wieder – so auch durch die Theorien des Anthropozäns selbst – hinterfragt, kritisiert und relativiert. Und doch verwies der Begriff eines anthropozänen Engagements, wie er in dieser Untersuchung entwickelt wurde, nicht auf eine *Entgrenzung* der performativen Künste im Anthropozän, sondern machte darauf

aufmerksam, wie die performativen Künste an dieser Grenze selbst festhalten und diese immer wieder selbst – durch die Tatsache, dass sie doch *Kunst* sind – errichten und aufrechterhalten. Die Theorie eines anthropozänen Engagements stellte somit eine Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen dem Anthropozän und den performativen Künsten *im Medium* der Künste selbst dar und hielt damit fest an ihren medialen und auch disziplinären Grenzen wie auch an der Tradition ihrer Ästhetik. Notwendigerweise verblieb diese Arbeit damit weiterhin im Rahmen bestimmter Sehgewohnheiten und gewohnter formaler wie institutioneller Modelle. Dies geschah, um auf die Konflikte aufmerksam zu machen, die sich innerhalb des künstlerischen Mediums und ihrer theoretischen Fundierung in der Ästhetik bemerkbar machen.

Es steht außer Frage, dass auch eine Überschreitung dieser Grenze durch die Künste und die Theoretisierung dieser Tatsache weitere bedeutende Einsichten für die Beziehung zwischen der performativen Ästhetik und einem Außen im Anthropozän bringen würde. Aspekte, die eine solche Grenzüberschreitung anzeigen, sind vielfältig und auch schon in der künstlerischen Praxis vorhanden: So entwickelt sich gerade der Bereich der *Artistic Research* zu einem Feld, in dem auch die Beziehungen zwischen Theorien um das Nicht-Menschliche, wissenschaftlicher Forschung sowie der Ästhetik neu ausgelotet werden. Performative Ästhetiken erhalten im Rahmen eines ökopolitischen Aktivismus um das Anthropozän neue Bedeutung. Derzeit werden Debatten um die Produktions- und Distributionsbedingungen performativer Ästhetik – in Aspekten des Recyclings der Bühnenbilder, eines klimaneutralen Tourings (siehe Jérôme Bel) oder auch der Klimaneutralität der Produktionshäuser und ihrer Infrastruktur selbst – in verschiedenen Foren geführt. Schließlich erfordert gerade eine kritische Auseinandersetzung mit den Universalismen des Anthropozäns eine Auseinandersetzung auch mit einer performativen Ästhetik, die transkulturell beziehungsweise dekolonial gedacht werden muss. Dies ist umso entscheidender, als gerade der auch in dieser Untersuchung genutzte Begriff der Zeitgenossenschaft – wie Juliane Rebentisch hervorhebt¹ – selbst eine geografische und kulturelle Partikularität beinhalten muss.

All diese Aspekte konnten hier nur benannt, nicht aber bearbeitet werden. Und so kann diese Untersuchung als ein Zwischenstand und eine Momentaufnahme einer Entwicklung begriffen werden, die – mit dem Ende der Sicherheit des Holozäns – auch in den performativen Künsten zunehmend an Relevanz gewinnen wird. Denn die offensichtliche, für die Künste immens produktive wie auch für die Zukunft des Planeten erschreckende Wahrheit lautet, dass die schädlichen Einflüsse, die die Spezies Mensch dem Erdsystem zugefügt hat, unumkehrbar sind und die Verstrickungen, die exponentiellen Wechselwirkungen und die unvorhersehbaren Entwicklungen sowie ihre Probleme sich stetig weiter vermehren werden. Dafür

1 Rebentisch 2015, insb. S. 235f.

werden sich keine einfachen Lösungen finden. Während die Wissenschaften diese Probleme weiter ergründen und die Politik im besten Fall zwischen den daraus resultierenden Notwendigkeiten vermittelt, können die performativen Künste mit diesen Problemen wieder und wieder umgehen, sie ersichtlich machen, sie auf den Bühnen und darüber hinaus in stets neuen Konstellationen anzeigen und damit auch *anders* neu schaffen.

