

Theorie des anthropozänen Engagements

Das Anthropozän und die Geologie des Menschen

Naturwissenschaft und Krise

Der Mensch sei zum geologischen Akteur geworden, schreiben der Atmosphärenchemiker Paul Crutzen und der Meeresbiologe Eugene Stoermer.¹ Die Sedimentierungen, die die Spezies Mensch auf und in den Erdschichten hinterlasse, sei von einer solchen Gestalt und Quantität, dass diese nicht einfach in absehbarer Zeit erodieren, zersetzt oder abgetragen werden; stattdessen werden diese Sedimente als dauerhafte anthropogene Schicht im stratigrafischen Profil ablesbar bleiben. Es sei, so Crutzen und Stoermer, daher gerechtfertigt, menschliches Handeln in die geologische Erdzeit einzuschreiben und das Anthropozän als ›neues Erdzeitalter‹ zu bestimmen. Crutzen und Stoermer: »It seems appropriate to assign the term ›Anthropocene‹ to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene — the warm period of the past 10–12 millennia.«² Crutzen und Stoermer begründen ihre These mit vier Bereichen:³ (1) die insbesondere durch

1 Crutzen & Stoermer 2002, S. 23.

2 Ibid., Seit 2009 wird der Begriff Anthropozän durch die *Anthropocene Working Group* (AWG), eine interdisziplinäre Forschungsgruppe, eingesetzt durch die *International Commission on Stratigraphy*, auf die Möglichkeit einer Formalisierung des Begriffs im Rahmen der geologischen Zeitskala systematisch erforscht. Nachdem Zwischenstände der Arbeit der AWG erkennen ließen, dass das Anthropozän alle Anforderungen zu erfüllen scheint, um in die geologische Zeitskala aufgenommen zu werden, scheint eine Formalisierung des Anthropozäns als geologische Epoche wahrscheinlich. Vgl. Jan Zalasiewicz et al.: »The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations«, in: *Anthropocene*, 19 2017, S. 55–60; Jan Zalasiewicz et al.: »When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal«, in: *Quaternary International*, 383 2015a, S. 196–203.

3 Vgl. zum Folgenden vor allem Colin N. Waters et al. (Hg.): *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*. London: Geological Society of London 2014; Christophe Bonneuil & Jean-Baptiste Fressoz: *The Shock of the Anthropocene: the Earth, History, and Us*. London: Verso 2016, S. 3–18.

die industrielle Revolution, aber auch durch extensiven Ackerbau und Massentierhaltung erhöhte Konzentration von Treibhausgasen in der Erdatmosphäre inklusive der daraus resultierenden Folgen wie Klimaerwärmung sowie der Anstieg des Meeresspiegels; (2) die Veränderung von biogeochemischen Kreisläufen von Wasser (in der Folge von Dammbauten und einer daraus resultierenden Veränderung natürlicher Erosions- und Sedimentierungsprozesse), Stickstoff und Phosphor (insbesondere als Ergebnis künstlicher Düngung mit der Folge einer Versauerung der Meere und dem daraus resultierenden Verlust von Biodiversität); (3) die direkte Verringerung der Biodiversität u.a. durch den Klimawandel, veränderte biogeochemische Kreisläufe oder auch die direkte Zerstörung von nicht-menschlichen Habitaten; schließlich (4) der direkte Eingriff beziehungsweise die Transformation der Lithosphäre (der Schicht aller mineralischen Ablagerungen) durch den Bau von Infrastruktur (insbesondere durch Urbanisierung), die Abtragung von Böden vor allem im Rahmen des Abbaus von Mineralien und fossilen Brennstoffen, die Veränderung der Bodenzusammensetzung durch intensiven Ackerbau oder die Schaffung gänzlich neuer, anthropogener Mineralien (Plastik, Beton).

Das Anthropozän verweist auf die Tatsache, dass menschliches Handeln sich durch technologische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung in einer Weise verändert hat, dass es sich als Spur in die geologischen Schichten der Erde selbst einschreibt.⁴ Die geologische Grundlage erfasst in der Frage der Sedimentierung die *Konsequenzen* dieses anthropozän skalierten menschlichen Handelns. Ein*e zukünftige Geolog*in wird, so die Annahme, in einigen zehntausend Jahren keine Schwierigkeiten haben, Veränderungen in den Sedimenten – den abgelagerten Erdschichten – aufzuzeigen, die auf die Auswirkungen menschlichen Handelns verweisen. Das Statement, das mit dem Anthropozän gesetzt wird, unterliegt folgender Aus-

4 In der Debatte über den Beginn des Anthropozäns wurden auch divergierende, selbst einige Tausend Jahre voneinander entfernte Momente als Beginn vorgeschlagen, so etwa der Beginn der Sesshaftwerdung des Menschen und des Ackerbaus, die beginnende Kolonialisierung im frühen 16. Jahrhundert, die Erfindung der Dampfmaschine und der Beginn der Industrialisierung, schließlich die sogenannte *Great Acceleration*, also der sprunghafte Anstieg von Wirtschaftsleistung, Konsum wie auch Umweltzerstörung ab 1945. Allen diesen Momenten ist jedoch gemein, dass es sich jeweils auch um spezifische Schwellen der technischen, sozio-ökonomischen und kulturellen Entwicklung der ›Spezies Mensch‹ handelte. Vgl. u.a. Jan Zalasiewicz et al.: »Are we now living in the Anthropocene?«, in: *GSA Today*, 18 (2). 2008, S. 4–8; Will Steffen et al.: »The Anthropocene: conceptual and historical perspectives«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369 2011, S. 842–867; Waters et al. 2014; Zalasiewicz et al. 2015a; Jan Zalasiewicz et al.: »Colonization of the Americas, ›Little Ice Age‹ climate, and bomb-produced carbon: Their role in defining the Anthropocene«, in: *The Anthropocene Review*, 2 (2). 2015b, S. 117–127; Simon L. Lewis & Mark A. Maslin: »Defining the Anthropocene«, in: *Nature*, 519 2015, S. 171–180; Jason W. Moore: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press 2016.

sage im Futur II: Der Mensch wird dagewesen sein. Oder, wie es der Soziologe Bronislaw Szerszynski schreibt:

»The truth of the Anthropocene is less about what humanity is doing, than the traces that humanity will leave behind. In terms of environmental ethics, one might say that geology is brutally consequentialist — it does not matter what one does, or why one did it, just what consequences it will leave behind.«⁵

Die von Crutzen und Stoermer vorgebrachten Beispiele tragen Fakten aus den Bereichen der Agrar- und Umweltwissenschaft, der Biologie und der Biochemie, ja selbst der Urbanistik, der Geografie und der Ökonomie zusammen – diese fallen jedoch auf einen Boden, der lexikalisch der Disziplin der Stratigrafie zugehörig ist, der Wissenschaft der relativen Datierung der Erdzeitalter, einer Teildisziplin der Geologie, in der Erdzeiten anhand eines einerseits abstrakten, temporalen sowie eines materiellen, geobiochemischen Systems von Schichten und Zäsuren bestimmt werden.⁶ Die formalen Grundlagen des Anthropozäns betreffen die Subdisziplinen der Geochronologie sowie der Chronostratigrafie – beides klar abgesteckte und durch zahlreiche Protokolle abgesicherte Wissenschaften; Wissenschaften zudem, die – wie auch die Geologie im Allgemeinen – nicht auf eine nennenswerte inter- oder transdisziplinäre Reichweite innerhalb der Naturwissenschaften, zwischen Natur- und Geisteswissenschaften oder sogar in den sozialen, politischen und medialen Diskurs verweisen können.⁷ Und dennoch spricht der Historiker Christophe Bonneuil von einem »Geological Turn«⁸ und die Literaturwissenschaftlerin

-
- 5 Bronislaw Szerszynski: »The End of the End of Nature: The Anthropocene and the Fate of the Human«, in: *The Oxford Literary Review*, 34 (2). 2012, S. 165–184, S. 169.
 - 6 Diese unterteilt die Erdgeschichte in verschieden skalierte Einheiten, die durch verschiedene Zäsuren – ausgedrückt im System der GSSP (*Global Stratigraphic System Point*) sowie dem GSSA unterteilt werden: Markierungen, die einerseits abstrakte, temporale Schnitte bilden, die andererseits jedoch konkreten Zäsuren entsprechen, die in den materiellen Erdschichten als Sediment vorliegen. Das Anthropozän, so Crutzens und Stoermers Vorschlag, schließt sich im stratigraphischen System des Quartär, das vor circa 2,58 Millionen Jahren begann, an die Serie des Holozän an, das vor circa 11700 Jahren nach der letzten Eiszeit begann. Vgl. www.stratigraphy.org/timescale [04.04.2019].
 - 7 Und so fragen die Philosophen Michael Ellis und Zev Trachtenberg in Hinblick auf die stratigraphische Bestimmung des Anthropozäns: »Why has a generally obscure scientific process that will inevitably be mired in recondite committee proceedings touched the nerves of so many different and wide-ranging constituencies?« Siehe Michael A. Ellis & Zev Trachtenberg: »Which Anthropocene is it to be? Beyond Geology to a Moral and Public Discourse«, in: *Earth's Future*, 2 2013, S. 122–125, S. 123.
 - 8 Christophe Bonneuil: »The Geological Turn. Narratives of the Anthropocene«, in: Clive Hamilton et al. (Hg.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*. London: Routledge 2015, S. 17–31

Gabriele Dürbeck bestimmt die Geowissenschaften mit dem Anthropozän gar zu den »neuen Leitwissenschaften« im Hinblick auf die »Erklärung der Gegenwart [...] selbst bei Aufgaben, die traditionell eher geisteswissenschaftlichen Disziplinen zugeordnet waren.«⁹

Es scheint, dass diese Leistung der Geologie/Stratigrafie weniger in ihrer disziplinären Methodologie zu suchen ist denn in der Weise, welche Implikationen sich *unter beziehungsweise in* den von den Stratigraf*innen untersuchten Erdschichten verbergen.¹⁰ Denn obgleich das Anthropozän eine stratigrafische Bedeutung denotiert, reichen seine konnotativen Anteile viel weiter: Der Klimawandel, ausgelöst durch die zunehmende Steigerung von Treibhausgasen, die fortschreitende Zerstörung der Biosphäre und der damit einhergehende Verlust der Biodiversität, die wirtschaftsbedingte Zerstörung von Lebensräumen im Besonderen zur Gewinnung fossiler Brennstoffe, die Veränderung biogeochemischer Kreisläufe und die daraus resultierende Verödung, Versalzung oder Überschwemmung von Landschaften – die Tatsache, dass der Mensch als stratigrafischer Marker, als geologische Kraft sichtbar (werden) wird, impliziert mehr als (s)eine bloße Sedimentierung; was als anthropogene Sedimente in den Erdschichten abzulesen sein wird, extrapoliert sich als Konsequenz eines historischen und gegenwärtigen Handelns des Menschen, das auf natürliche Umwelten, lokale Ökosysteme und das Erdsystem als Gesamtes in schädlicher Weise wirkt. Die menschengemachte Veränderung ist eben nicht nur eine Veränderung – sie geht einher mit der Zerstörung von Lebensräumen von pflanzlichen und tierischen Spezies sowie mit der Auslöschung zahlreicher Arten und der drastischen Reduktion der Biodiversität und wendet sich schließlich auch *gegen* den Menschen selbst. Die Rodung der Tropenwälder, die Umwandlung von subarktischen Waldflächen in gewaltige Felder zur Förderung von Teersanden, die Akkumulation von Plastikmüll zu schwimmenden Inseln wie dem *Great Pacific Garbage Patch* sind keine folgenlosen Einwirkungen auf Umwelten, sondern betreffen in drastischer Weise die dort angesiedelten menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen. Schließlich ist der anthropogene Klimawandel deutlichstes Zeichen für die »Brisanz« des Anthropozäns, der die Bestimmung als bloße geologische Epoche nicht gerecht wird: Der Klimawandel ist längst zu einem der drängendsten Probleme des 21. Jahrhunderts geworden; infolge des Klimawandels ist nicht nur mit einer massiven territorialen Verschiebung von Flora und Fauna zu rechnen – der Klimawandel bedroht sehr real die Lebensgrundlage von Tieren, aber auch von Menschen: Anhaltende Dürreperioden, zusehends intensive Überschwemmungen oder ein steigender Meeresspiegel machen jetzt schon bestimmte Orte der Erde

9 Dürbeck 2018, S. 5.

10 Vgl. hierzu Zalasiewicz et al. 2015a, Lewis & Maslin 2015, sowie zur Wissenschaftlichkeit des Konzepts: Whitney J. Autin & John M. Holbrook: »Is the Anthropocene an Issue of Stratigraphy or Pop Culture«, in: *GSA Today*, 22 (7). 2012, S. 60–61.

für Menschen unbewohnbar; humanitäre Katastrophen, ökonomische Krisen, Migration sind Folgen. Das Anthropozän überschreitet den Horizont der Geowissenschaften, da es *gleichzeitig* Kurzschrift für die menschengemachte, ökologische – und ja existenzielle – Krise ist.

Während die geologischen Residuen der Menschheit als Spur die Tatsache der Skalarität menschlichen Handelns bezeugen, werden die *Konsequenzen* dieses Handelns wiederum erst vor dem Hintergrund ihrer Reichweite und ihres Wirkungskreises erfassbar. Diese Reichweite wird wiederum durch die Erdsystemwissenschaften erfasst – eine Wissenschaft, die sich seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts der Erforschung des ›Systems Erde‹, der Wechselwirkungen von biologischen, physikalischen, chemischen und sozialen Komponenten widmet. Das Anthropozän ist, wie der Philosoph Clive Hamilton schreibt, nicht einfach ein neuer Begriff für die ökologische(n) Krise(n). Es ist die Krise des Erdsystems – eines Konzepts sowie einer Methode, das die Lehre von nur lokal begrenzten Ökosystemen übersteigt und ersetzt. Hamilton: »It [earth system science] replaces our current scientific conception of the Earth as a whole and supersedes traditional geographical, geological and ecological thinking.«¹¹ Das erdsystemische Denken wird zur »integrative meta-science of the whole planet as a unified, complex, evolving system beyond the sum of its parts.«¹² Während frühere Diskurse der Ökologie ebenfalls auf die katastrophalen Implikationen des menschlichen Handelns hingewiesen haben,¹³ kann das Anthropozän gerade in der Skalarität menschlicher Agentialität – also der Tatsache, dass die Handlungen der ›Spezies Mensch‹ sich in den geologischen Strata sowie in erdsystemischer Skala niederschlägt und wirkt – seine *differentia specifica* reklamieren. Die Neuheit des Anthropozäns beruht damit weniger auf der Tatsache der Umweltkrise(n) selbst, sondern darauf, dass sich über die jeweils disziplinären Zugänge der Geologie und der Erdsystemwissenschaften und der da-

11 Clive Hamilton: »The Anthropocene as rupture«, in: *The Anthropocene Review*, 3 (2). 2016, S. 93–106, S. 93.

12 Ibid., S. 94.

13 Als Gründungstext der Ökologiebewegung beispielsweise Rachel Carson: *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin; Riverside Press 1962.

mit verbundenen Verschiebung der methodologischen Prämissen der Gegenstand dieser ›Krisen‹ selbst verändert.¹⁴

Das Anthropozän als (reflexives) Ereignis

Während also sowohl die Geologie wie auch die Erdsystemwissenschaften jeweils bedeutende Einsichten für die Bestimmung und Beschreibung der Symptome und Wirkungen des Anthropozäns liefern, wird offensichtlich, dass die Vielzahl von Diskursen und Ansätzen, die, wie Gabriele Dürbeck darstellt, unter einem gemeinsamen »Anthropocenic Turn« beschrieben werden können¹⁵, nicht auf naturwissenschaftliche Begriffe reduziert werden können. Denn das Anthropozän stellt Fragen nach der Wirkung menschlichen Handelns auf lokale Ökosysteme sowie die Gesamtheit des Erdsystems. In seiner Beschreibung der für Flora, Fauna und Mensch schädlichen Wirkungen des Handelns der menschlichen Spezies impliziert es eine Dimension der Ethik. Schließlich fragt es nach den technologischen, kulturellen und wirtschaftlichen Möglichkeiten einer Zukunft des/nach/im Anthropozän. Das Anthropozän ist somit nicht nur Teil einer disziplininternen, geologischen Debatte, sondern führt gleichzeitig eine doppelte Existenz als narrativer, von existenzieller Latenz geprägter Sammelbegriff für unterschiedliche Facetten menschengemachter Zerstörung natürlicher Umwelten und deren gegenwärtiger und zukünftiger Konsequenzen. Das Anthropozän lässt sich nicht auf ein bloß naturwissenschaftliches Protokoll reduzieren. Gleichzeitig kann es auch nicht als geschlossenes kulturwissenschaftliches Narrativ zusammengefasst und so von seinen disziplinären Grundlagen in der Geologie und in der Erdsystemwissenschaft getrennt werden. Denn gerade in der Durchlässigkeit der disziplinären Grenzen und ihrer gegenseitigen Befruchtung wird erkennbar, dass der Begriff und die Symptome des Anthropozäns eben auch die Grenze zwischen den Disziplinen und die damit verbundenen Ordnungssysteme hinterfragen. Anstatt eine Kontinuität mit bestehenden Paradigmen zu bezeichnen, wirkt das Anthropozän durch die Brüche

14 Paul Crutzen und Eugene Stoermer weisen durchaus auf Vorläufer beziehungsweise Vordenker des Anthropozäns hin: So habe schon 1873 der italienische Geologe Antonio Stoppani von der »anthropozoic era« gesprochen, der französische Theologe Teilhard de Chardin und der russische Geologe Wladimir Iwanowitsch Wernadski wiederum prägten in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts den – später unter anderem vom Medientheoretiker Marshall McLuhan aufgenommen – Begriff der »noöosphäre«, einer weltumspannenden Sphäre des menschlichen Geistes. Vgl. Crutzen & Stoermer 2000, S. 17. Dennoch konnte der Gegenstand des Anthropozäns insbesondere in seiner erdsystemischen Konsequenz erst mit der Genese der Erdsystemwissenschaften als *wissenschaftlicher* Gegenstand erfasst werden. Vgl. Clive Hamilton & Grinevald: »Was the Anthropocene anticipated?«, in: *The Anthropocene Review*, 2 (1). 2015, S. 59–72.

15 Vgl. Dürbeck 2018; Dürbeck & Hüpkes 2020.

und Diskontinuitäten sowohl im naturwissenschaftlichen Diskurs um die Geologie und den Zustand des Erdsystems wie auch im Selbstverständnis des Menschen.

Die Rede vom Anthropozän als *Erdzeitalter*, als *Epoche*, kann daher – jenseits des bloß stratigrafischen Diskurses – irreführend sein, soll damit auf einen Zustand und eine Stabilität und Kontinuität geschichtlicher Ordnungsverfahren verwiesen werden. In der Anthropozän-Literatur finden sich neben den obligatorischen Hinweisen auf Crutzen/Stoermer und der Benennung des Anthropozäns als Epoche ebenso Beschreibungen, die das Anthropozän zeitgeschichtlich anders klassifizieren und es nicht als Periode oder Epoche, sondern im Hinblick auf seine punktuelle, ja ereignishafte Qualität formulieren. So bezeichnet Clive Hamilton beispielsweise das Anthropozän als »rupture«, als Riss im wissenschaftlichen Gegenstand des Erdsystems.¹⁶ Die Historiker Fressoz und Bonneuil wiederum sprechen vom »Shock« des Anthropozäns, vom Anthropozän als *Zeitenschwelle*.¹⁷ Dürbeck bezeichnet das Anthropozän als ein Paradigmenwechsel¹⁸ und der Anthropologe Scott F. Gilbert begreift das Anthropozän wiederum als »event« und als »transition time«¹⁹. Gemein ist diesen Vorschlägen, dass das Anthropozän hier nicht als Epoche verstanden wird, als Begriff, der eine bestimmte Zustandsbeschreibung abgibt, sich durch eine bestimmte Dauer manifestiert und sich durch eine bestimmte Kontinuität charakterisiert. Stattdessen scheint das Anthropozän zum Punkt verdichtet zu werden, wird als plötzliches Ereignis begriffen oder eben als Schwelle, als Übergang, der zwei Zustände, zwei historische Räume voneinander scheidet. Es scheint, oben genannte Autoren verweisen damit nicht primär auf die durch die Geologie aufgestellte These, das Anthropozän sei das *Zeitalter* des Menschen, beschreibe also ein dauerndes Regime des Anthropos. Stattdessen lenken sie die Aufmerksamkeit auf eine Transitionalität, die sie mit dem Begriff des Anthropozäns benennen. Das Anthropozän wird hier zur verdichteten historischen, ökologischen und existenziellen Momentaufnahme eines Wandels innerhalb eines sowohl erdsystemischen wie auch geistesgeschichtlichen Horizonts.

16 Hamilton 2016, S. 93; vgl. auch Clive Hamilton: *Defiant Earth: the Fate of Humans in the Anthropocene*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity 2017.

17 Bonneuil & Fressoz 2016, S. xiii.

18 Dürbeck 2018, S. 5.

19 Donna Haraway et al.: » Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene«, in: *Ethnos. Journal of Anthropology*, 81 (3). 2016, S. 535–564, S. 541.

Das Anthropozän zeigt sich als Zeitschwelle, als Ereignis und als Schock²⁰, das grundsätzliche ontologische, epistemologische und politische Kategorien kritisiert und in Frage stellt. Dies betrifft nicht nur die Infragestellung der politischen Handlungsmaxime, die aus dem Anthropozän als »große Transformation«, also der Bestätigung für eine durch Menschenhand transformierte Erde resultiert. Es betrifft auch eine Kritik des dem Anthropozän inhärenten Universalismus: Nicht der Anthropos als »universelles Subjekt« sei für die destruktive Veränderung des Erdsystems verantwortlich, sondern eine spezifische, historische Kultur- und Wirtschaftsform: der auf Grundlage der kolonialen Expansion und der industriellen Revolution beruhende global agierende Kapitalismus.²¹ Ein dergestalt als kritisches Ereignis zu verstehendes Anthropozän²² ist nicht mehr bloßes geologisches Zeitalter, nicht mehr Metonymie der Umweltschäden oder Beglaubigungsfigur der Allmacht des »Anthropos«, sondern performative Leerstelle, die aus der Transgression der epistemischen und ontologischen Grenze zwischen Mensch und Erde beziehungsweise Mensch und seiner Umwelt besteht: War die nicht-menschliche Umwelt als »Natur« als dasjenige zu begreifen, das dem Menschen unbewegt gegenübersteht, so betrifft das Leitnarrativ des Anthropozäns nicht etwa bloß die Beschreibung der Einschreibung, der Veränderung oder aber Zerstörung der natürlichen Umwelt durch den Menschen. Es stellt stattdessen die Trennung dieser Bereiche radikal in Frage, und mit ihr die historische Handlungsmaxime, die auf eben jener Trennung aufbaute.

Damit wird eine weitere Bedeutungsebene des Diskurses offenbar: Denn die komplexe und auf verschiedenen Ebenen feststellbare Einschreibung des Menschen in die Erde bezeugt ein neues Verhältnis zur Gegenwart selbst. Das Holozän war in der

20 Obgleich nicht alle oben genannten Autor*innen den Begriff des *Ereignisses* nutzen, ist den von ihnen gebrauchten Begriffen – *Riss*, *Ereignis*, *Schwelle* – eigen, dass es sich hierbei einerseits um die Beschreibung eines *Punktes* anstatt eines Zustandes handelt und dass andererseits dieser (Zeit-)Punkt einen *Wandel* impliziert, wo der Begriff der *Epoche* eine (gleichbleibende) Zuständigkeit suggeriert hat. Im Folgenden möchte ich mit dem Begriff des *Ereignisses* operieren – erscheint er mir doch am geeignetsten, obige Begriffe zu subsumieren. Gleichzeitig erlaubt ein solches Vorgehen, die breite Diskussion des *Ereignisbegriffs* in den Natur-, Kultur- und Geschichtswissenschaften, vor allem aber auch in der Philosophie, diesen Begriff sowohl an die innerhalb der Erdsystemwissenschaften wie auch innerhalb der Kulturwissenschaften geführte Debatte um das Anthropozän anzuschließen.

21 Vgl. u.a. Andreas Malm & Alf Hornborg: »A geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative«, in: *The Anthropocene Review*, 1 (1). 2014, S. 62–69; Moore 2016, Jason W. Moore: *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. New York: Verso 2015.

22 Vgl. auch hierzu die Arbeit der *Critical Anthropocene Research Group*, die insbesondere an den Redefinitionen des Anthropozäns interessiert ist. Siehe Critical Anthropocene Research Group (Carg): *Critical Anthropocene Research Group (CARG)*. <https://speculativelife.com/critical-anthropocene> [12.08.2020].

geologischen Nomenklatura das gegenwärtige Zeitalter und wurde in der englischsprachigen Terminologie daher auch als ›present‹ beschrieben. Es stellte nicht nur eine Zeit relativer Klimastabilität dar, sondern eine Zeit, in der natürliche Umwelt in geologischer Perspektive als frei von menschlichen Einflüssen gedacht wurde.²³ Mit dem ›Abschluss‹ des Holozäns wird nun das Anthropozän zur emphatisch gedachten Gegenwart und impliziert somit als Zeitenbegriff eine reflexive Geste: Als ›condition anthropocène‹²⁴ verweist das Anthropozän weder nur auf die geologischen Ursprünge der Debatte noch allein auf ein ökologisches Verschulden; es zeigt auch spezifisch eine Dimension anthropologischer Selbstreflexion an, ob im Modus der Bestätigung, des Innehaltens oder der Kritik. Damit teilt das Anthropozän und führt fort, was seit der Moderne zu gelten scheint: Reflexion wird nicht nur zur Geste, das eigene Tun in Frage zu stellen, sondern bildet eine Kategorie reflexiver Bestätigung und Festschreibung. Das Anthropozän wird zur spezifischen Geste einer selbstaffizierenden Einschreibung und Festschreibung von Gegenwart.²⁵

Es betrifft die Weisen, wie das Erdsystem beziehungsweise die Erde mit universellen Sinnstrukturen belegt und beschrieben wird. Die anthropogenen Umweltschäden – der Klimawandel, die Veränderung der biochemischen Kreisläufe der Meere, der drastische Verlust an Biodiversität und die damit auch für das menschliche Leben und Handeln spürbaren Folgen machen deutlich, dass universelle Sinnzusammenhänge sich verändert haben und nun einschneidend entlang der Bruchlinie von Mensch und dem Nicht-Menschlichen, sprich der Summe erdsystemisch wirksamer Entitäten, nicht-menschlicher Umwelten und Akteure gedacht werden müssen. Fragen der subjektiven Lebensführung, der sozialen, der beruflichen und der kulturellen Verortung in verschiedenen, auch miteinander konfligierenden ›nur menschlichen‹ Bezugssystemen werden eingelassen in Kontexte, die die Umwelt, den Umgang mit dem Planeten, die ›Natur‹ betreffen: Fragen der globalen Erwärmung, der Integrität des Erdsystems und der Gewährleistung

23 Vgl. Dipesh Chakrabarty: »The Climate of History: Four Theses«, in: *Critical Inquiry*, 35 (2). 2009, S. 197–222, S. 209f.

24 Vgl. Dipesh Chakrabarty: »The Human Condition in the Anthropocene«, *The Tanner Lectures in Human Values* [Online]. <https://tannerlectures.utah.edu/Chakrabarty%20manuscript.pdf> [02.12.2018].

25 Das reflexive Verhältnis betrifft schließlich die Wissenschaft der Stratigraphie selbst. So schreiben Waters et al.: »Stratigraphy, which deals with the classification of geological time (geochronology) and material time–rock units (chronostratigraphy), has historically defined geological units based upon significant, but temporally distant, events. [...] In contrast, the Anthropocene was proposed as a term (Crutzen & Stoermer 2000) before any consideration of the nature of the signature of this new stratigraphical unit was given. For the first time in geological history, humanity has been able to observe and be part of the processes that potentially may signal such a change from the preceding to succeeding epoch.« Waters et al. 2014, S. 1.

von Generationengerechtigkeit. Diese Fragen um die Lebensbedingungen auf dem Planeten Erde betreffen auch das subjektive Weltverständnis der Einzelnen, die Frage, in welcher Beziehung das Subjekt mit seiner Umwelt steht. Somit erhält ein universeller, durch die Strukturen moderner und postmoderner Kritik fragwürdig gewordener Verweisungszusammenhang eine Dimension, die diesem zumindest untergeordnet war: die Relationalität von menschlichen und nicht-menschlichen Umwelten und die Frage ihres Bestandes als Grundlage von Subsistenz – ihrer Erhaltung.

Gerade im Moment ihrer physischen, materiellen und ökologischen Bedrohung, ihres potenziellen ›Abhandenkommens‹, öffnet sich der Begriff von der (Um-)Welt – und dies wird insbesondere in Diskursen um den Klimawandel deutlich – auf Kontexte, die bisher von diesem nicht umfasst wurden. Gerade die existenzielle Bedrohung von (Um-)Welt durch die ökologische Katastrophe erfordert eine Rejustierung ihres Begriffs sowie der Weisen, wie Menschen und (Um-)Welten in Beziehung stehen. Denn offensichtlich ist, dass das Narrativ des Anthropozäns in letzter Konsequenz einen zentralen Widerspruch benennt, nämlich die Tatsache, dass gerade durch das Handeln der Spezies Mensch die Grundlagen der eigenen Existenz – und damit auch der zukünftigen Handlungsoptionen – in Frage stehen. In welcher Weise kann Mensch noch auf (Um-)Welt Bezug nehmen, zugreifen, handelnd in diese einwirken?

War die Moderne gerade durch ein Paradigma der Handlungsfreiheit, einer wirtschaftlichen, technologischen, kulturellen und kommunikativen *Entgrenzung* und emanzipativen Loslösung des Subjekts geprägt, so offenbarten die Erfahrung der natürlichen Grenzen und der auf die Umwelt umgewälzten externen Kosten einer globalen, entgrenzten Wirtschaft gerade ein Fragwürdigwerden eines bestimmten ökonomischen Modells sowie, allgemeiner, eben jener Handlungsmacht, der *Agentialität* des Anthropos. Während Crutzen in seiner Beschreibung des Anthropozäns die mehr als ein Jahrhundert zuvor vom italienischen Geologen Antonio Stoppani genutzte Formulierung des menschlichen Einflusses als »telluric force«²⁶, als ›Erdenkraft‹ nutzt, so wird im Rahmen der inzwischen nun schon über 20 Jahre anhaltenden Diskussion um das Anthropozän immer deutlicher, dass eben jene Formulierung als reflexive Wendung und normative Befragung ihrer selbst zu lesen ist. Wenn sich individuelle Konsumententscheidungen durch ihren CO₂-Abdruck in ihrer millionenfachen Potenzierung auf den globalen CO₂-Ausstoß auswirken, ist das ›Private‹ mehr als ›politisch‹; es zeitigt Wirkungen, die sich auf eine Vielzahl nicht-menschlicher Entitäten auswirken, deren Kosten andererseits explizit menschliche und nicht-menschliche Zukünfte betreffen.

26 Crutzen & Stoermer 2002.

Das Anthropozän ist ein Problem, das nicht in einer einfachen Weise aufgelöst werden kann, da es unzertrennlich mit seinen Ausgangsbedingungen verbunden bleibt. Als *weird loop*²⁷, als ›seltsame Schleife‹, besteht die paradoxe Logik des Anthropozäns darin, dass seine Symptome – die Möglichkeit der Zerstörung des Erdsystems – geradewegs seine eigenen Ursachen in Frage stellen: den Menschen selbst und sein wirtschaftliches und zivilisatorisches Aufblühen. Mit anderen Worten: Mensch kann im Anthropozän nicht Lösung sein, sondern ist immer schon Teil des Problems. Hinter das menschliche Handeln lässt sich nicht mehr zurücktreten, ein ›Zurück zur Natur‹ ist nicht mehr möglich. Wie Welten gedacht werden und welche Form des Handelns daraus resultieren soll, ist im Anthropozän nicht nur unbestimmt, sondern impliziert immer auch die Veränderung der eigenen – politischen und epistemischen – Lage. ›Welt‹ im Anthropozän ist dynamisch;²⁸ die Dinge des Anthropozäns – der Klimawandel, Plastik, das Aussterben der Tiere – erscheinen als »Quasi-Objekte« oder als »Hyperobjekte«, als »things that are massively distributed in time and space relative to humans«²⁹ einer Kategorie von

-
- 27 Für den Philosophen Timothy Morton ist die Tatsache der ›seltsamen Rückkoppelung‹ eines der bestimmenden Kennzeichen des Anthropozäns: »A strange loop is weirdly weird: a turn of events that has an uncanny appearance. And this defines emerging ecological awareness occurring to ›civilized‹ people at this moment.« Timothy Morton: *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press 2016, S. 7.
- 28 Dynamik beschreiben Brandstetter et al. als »die Disposition einer Gegenwart, die zu einem Teil zwischen Potenzialität und Aktualität in der Schwebe bleibt und so gegenwärtig stets schon mehr verspricht, als sie jetzt einlöst, und die zudem als Zeitort einer jederzeit möglichen Überraschung durch das Emergente, Ereignishafte eine stets prekäre Grenze zwischen Gewolltem und Widerfahrenem, Aktivität und Passivität, Fortsetzung und Unterbrechung eines Prozesses markiert. Dynamik steht für Veränderung, ist aber dennoch nicht dasselbe wie Veränderung [...]. Je zweifelhafter und strittiger die einzelnen konkreten Veränderungen werden, desto mehr Gewicht erhält die Affektivität des In-Bewegung-Seins, die das Wesen von Dynamik ausmacht.« Gabriele Brandstetter et al. (Hg.): *SchwarmEmotion: Bewegung zwischen Affekt und Masse*. Freiburg: Rombach 2007, S. 8f.
- 29 Morton 2013, S. 1. Dieser Begriff verweist auf die epistemische Schwierigkeit, die globalen Interdependenzen der technischen, natürlichen und kulturellen Entwicklungen zu fassen. Eines dieser Probleme betrifft die Frage, in welcher Weise ›Natur‹ als bisher unbeachtetes Hintergrundphänomen verstanden werden konnte, das gerade dadurch eine stabilisierende Funktion hatte. Morton illustriert das an einem Alltagsbeispiel:
 »You are walking out of the supermarket. As you approach your car, a stranger calls out, ›Hey! Funny weather today!‹ With a due sense of caution — is she a global warming denier or not? — you reply yes. There is a slight hesitation. Is it because she is thinking of saying something about global warming? In any case, the hesitation induced you to think of it. Congratulations: you are living proof that you have entered the time of hyperobjects. Why? You can no longer have a routine conversation about the weather with a stranger. The presence of global warming looms into the conversation like a shadow, introducing strange gaps. Or global warming is spoken or—either way the reality is strange.« Ibid., S. 99.

Sachverhalten, die weder in Hinblick auf ihren kategorialen noch ihren propositionalen Gehalt, also die Fragen *was ist es?* und *was tut es?*, eindeutig zu bestimmen sind. Es ist nicht möglich, klar zu bestimmen, wo ›in ihnen‹ die Grenze zwischen Natur und Kultur verläuft, inwiefern sie durch das Handeln des Menschen bestimmt sind oder von diesem als unabhängig gedacht werden können.

Ein Handeln im Anthropozän – ob auf der Ebene der individuellen Konsumentscheidung oder der Ebene der politischen Entscheidungen der Nationalstaaten, muss diese Tatsachen in Betracht ziehen: Die Welt des Anthropozäns setzt sich aus Gemengelagen menschlicher und nicht-menschlicher, natürlicher und kultureller Dinge und Tatsachen zusammen. Handlungen durchziehen diese Welt transversal, über verschiedene Wirklichkeitsbereiche, Kontexte, Zeiten und Größenordnungen hinweg. Zwischen einem Wissen, als Form der Erkenntnis von Welt, und einem Handeln, als Form ihrer geleiteten Veränderung, besteht eine unaufheb- bare Spannung. Weder kann das Anthropozän auf einen einfachen epistemischen Begriff gebracht werden, noch lässt sich ein richtiges, *widerspruchsfreies* Handeln bestimmen. Dass menschliches Handeln sich mit, über und auf Kosten des Nicht-Menschlichen und der Natur entwickelt hat, zeigt der Diskurs um das Anthropozän endgültig auf. Nun gilt es zu fragen, wie sich dieses Handeln entwickeln soll: Welche Kräfte können gebraucht werden? Welchen Einfluss soll Mensch ausüben? Welche Kräfte dürfen *nicht* mehr genutzt werden? Wie mit diesem Widerspruch umgehen? Wie diesem Widerspruch etwas entgegensetzen, wie diesen Widerspruch vorführen, wie ihn ausstellen? Wie geht eine Ästhetik im Anthropozän mit diesem Widerspruch um, insbesondere wenn – wie es bei den performativen Künsten der Fall ist – gerade das ›Handeln‹ im Sinne der Performativität ihre Grundlage darstellt?

Anthropozän – Ästhetik – Kritik

Produktion und Kritik: Brechts »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«

Um diesen Bezug zwischen dem Anthropozän sowie den performativen Künsten zu beschreiben und zu erklären, wie ein als Performativität zu verstehender Handlungsbegriff als verbindendes Drittes zwischen den Künsten und der ›geologischen Kraft‹ der menschlichen Spezies wirkt, lohnt ein Blick auf einen anderen, spezifisch theatralen Text. In der Beschreibung des »Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters« formulierte Bertolt Brecht in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht nur bestimmte Grundlagen einer dezidiert politischen Ästhetik. Gerade der Bezug zwischen den von Brecht in Anschlag gebrachten Naturwissenschaften und den Künsten zeigt, wie die ästhetische und die außerästhetische, die menschliche und

nicht-menschliche Welt zusammengedacht werden können und wie gleichzeitig ein Begriff von Performativität – hier wiederum als Begriff der Kritik – Ästhetik, Naturwissenschaften, technische und ökonomische Errungenschaften gleichsam umfassen und damit als genuines ästhetisches *Prinzip* wirken kann.

Die 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts werden als Beginn der *Great Acceleration* angesehen, des Moments der sprunghaften Steigerung von technischer, wirtschaftlicher und sozialer Leistung wie auch einer bis dato ungekannten Zerstörung nicht-menschlicher Umwelten.³⁰ Koinzidierend mit den ersten nachweisbaren anthropogenen Radionukliden, wurde dieser Zeitabschnitt durch die *Anthropocene Working Group* als Beginn des Anthropozäns vorgeschlagen. Zur etwa selben Zeit, nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, nach den Erfahrungen der Grausamkeiten des Zweiten Weltkriegs, des Holocausts und eben jener Atombombenabwürfe, die dieser Bestimmung erst ihre Grundlage verliehen, verfasst Bertolt Brecht im Sommer 1948 sein *Kleines Organon für das Theater*. Gedacht weniger als Manifest denn als Sammlung seiner bisherigen Reflexionen zum Theater, formuliert er in diesem Text zentrale Ideen seines *epischen Theaters*. »Unsere ganze Art zu genießen«, konstatiert Brecht zu Beginn seines Textes, »beginnt unzeitgemäß zu werden.«³¹ Theater könne, so Brecht, nicht mehr in überzeugender Weise wirken. Grund hierfür sei weniger die Tatsache, dass es etwa an zeitgenössischer Dramatik fehle. Stattdessen blicke das Publikum mit einer anderen Rezeptionshaltung und Erwartung auf das Theater. Zwischen den gesamtgesellschaftlichen, technischen und kulturellen Entwicklungen auf der einen Seite und dem Theater auf der anderen bestünde eine Kluft, die den Blick auf das Theater verändert: »Der Grund dafür: wir stehen zu dem Abgebildeten anders als die vor uns«³², schreibt Brecht, und weiter: »Unser Zusammenleben als Menschen – und das heißt: unser Leben – ist in ganz neuem Umfang von den Wissenschaften bestimmt.«³³

Für Brecht verweist dies auf die Notwendigkeit, ebenjene Beziehung zwischen der Gesellschaft und der theatralen Ästhetik zu überprüfen und dieses Verhältnis zu erneuern. Dies kann aber nur gelingen, wenn das Theater sich auf ebenjene Prinzipien und die Kräfte besinnt, die die heutige Gesellschaft prägen. Ein Theater, adressiert an die »Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters«,³⁴ muss sich also ebenjene Naturwissenschaften, die Veränderungen und Umwälzungen auf den Gebieten der

30 Siehe u.a. John R. McNeill & Peter Engelke: *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: Harvard University Press 2014.

31 Bertolt Brecht: »Kleines Organon für das Theater«, *Gesammelte Werke* 16. *Schriften zum Theater* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 661–700, S. 667.

32 Ibid.

33 Ibid., S. 667f.

34 Ibid., S. 671.

technischen Entwicklung zum Vorbild nehmen, um, folgen wir Brecht, zu einer zeitgenössischen Ästhetik zu gelangen. Dass Wissenschaft und Kunst auf zwei distinkte, aber doch miteinander verbundene Sphären zielen, scheint für Brecht dabei unzweifelhaft zu sein: »Es treffen sich aber Wissenschaft und Kunst darin, dass beide das Leben der Menschen zu erleichtern da sind, die eine beschäftigt mit ihrem Unterhalt, die andere mit ihrer Unterhaltung.«³⁵ Die Vorbildfunktion der Wissenschaften besteht für Brecht jedoch nicht etwa darin, dass jene auf ein objektiv ›richtiges‹ oder ›wahreres‹ Weltbild rekurrieren würden, sondern auf eine bestimmte Eigenschaft, ein bestimmtes Prinzip, das Brecht in den Wissenschaften verortet. Oder, wie Hans-Christian von Herrmann über Brechts Theater schreibt: »Wissenschaft ist nicht der Inhalt des Theaters, sondern die Verbindung von Theater und Wissenschaft liegt in einer bestimmten Haltung zur Welt.«³⁶ Kunst und Wissenschaften treffen sich bei Brecht gerade in der Tatsache der Produktivität und des Produzierens, in der gezielten Veränderung der Umwelt und der technologischen Begebenheiten. Diese Form der Produktion bekommt bei Brecht einen Namen, ja gilt ihm als besondere Haltung. Er schreibt:

»Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluss besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft. Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flussbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf dass wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken.«³⁷

Kritik bedeutet hier nicht etwa Beurteilung, Bewertung oder Infragestellung von (falschen) Handlungen, gesellschaftlichen Werten, Praktiken und Institutionen.³⁸ Kritik ist stattdessen die »große Methode der Produktivität«³⁹ – ein durch wissenschaftliche und technologische Mittel bereitgestelltes Potenzial, das sich in der aktiven Veränderung der eigenen Lebensumstände ausdrückt. So wenig die Wissenschaften für Brecht in Hinblick auf ihre epistemische Funktion Vorbild sind, so wenig beruft sich der Begriff der Kritik auf eine ›richtige‹ Handhabe. Stattdessen kann

35 Ibid., S. 670.

36 Hans-Christian von Herrmann: »Brechts Theater des wissenschaftlichen Zeitalters«, in: Volker Ißbrücker & Christian Hippe (Hg.): *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, S. 41–47, S. 43.

37 Brecht 1964.

38 Vgl. Jaeggi & Wesche 2009, S. 7.

39 Brecht 1964, S. 673.

gelten, was Rahel Jaeggi und Tilo Wesche über den Begriff der Kritik schreiben: »Sofern sie sich auf soziale Verhältnisse richtet, stellt Kritik gesellschaftliche Werte, Praktiken und Institutionen und die mit diesen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen ausgehend von der Annahme infrage, dass diese nicht so sein müssen, wie sie sind.«⁴⁰ Kritik ist nicht nur Grundlage der Wissenschaften, sondern wird gleichsam zu ihrem auch aktiv schaffenden Prinzip.

Hier wiederum gilt es, so Brecht, die Brücke zwischen den Wissenschaften und der Kunst zu schlagen, denn: »In dem Zeitalter, das kommt, wird die Kunst die Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpfen, welche unsern Unterhalt so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, die größte aller Vergnügungen sein könnte.«⁴¹ Beziehungsweise: »Die Kritik, das heißt die große Methode der Produktivität, zur Lust machend, gibt es auf dem sittlichen Gebiet für das Theater nichts, was es tun muss, und viel, was es tun kann.«⁴² Kritik, die der Produktivität zugrunde liegende Methode, ist hier weder ein apriorisch epistemisch oder ökonomisch vorgefasster Begriff, sondern benennt im weitesten Sinne ein Prinzip der Historisierung: die Bedingung der Möglichkeit der Veränderung. Und so wirkt schließlich Kritik bei Brecht nicht nur als außerästhetisches Modell, als Fundament oder als Ziel (theatraler) Ästhetik, sondern wird genuin ästhetisches Prinzip. Deshalb beruht auch Brechts berühmter ›Verfremdungseffekt‹, wie er im *Kleinen Organon* dargestellt wird, auf einem Begriff des historischen Bewusstseins, der durch den ästhetischen Akt erreicht werden soll. Um ein Gefühl für die Möglichkeit historischen Wandels und ergo politischen Handelns zu entwickeln, müssen sich Brechts Zuschauer*innen zunächst von einer deterministischen Sichtweise der Dinge freimachen. Veränderbarkeit – sowohl individuelle wie auch kollektive, geschichtliche wie politische – wird zum politischen und ästhetischen Imperativ:

»Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen. Das heißt aber, dass ich mich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen muss, uns alle vertretend. Darum muss das Theater, was es zeigt, verfremden.«⁴³

40 Vgl. Jaeggi & Wesche 2009, S. 7.

41 Brecht 1964, S. 670f.

42 Ibid., S. 673.

43 Ibid., S. 682. Die Vermeidung von ›Einfühlung‹ ist nicht Selbstzweck des V-Effekts, sondern dient stattdessen einer ästhetischen wie emanzipativen Haltung: der Vermittlung der Möglichkeit von Veränderung und der Verbindung des Individuums mit einer größeren Universalität. Durch die Darstellung einer Vielzahl möglicher Sichtweisen und Standpunkte der Geschichte erhält das Publikum nicht nur einen Einblick in immer unterschiedliche Perspektiven, sondern auch in die Relationalität und Relativität des Individuums. Der historische Wandel basiert auf der Einsicht in die immer relative Position des Individuums in Bezug auf ein größeres, auch transhistorisches Kollektiv und ist damit gleichzeitig ökonomisches, wissen-

Die Bedingung der Veränderung der eigenen Geschichte beruht bei Brecht auf der Haltung der Kritik, der Möglichkeit der Distanznahme vom Gegenwärtigen und des Verweisens auf eine *andere* Geschichte. Die Leitlinien dieser Haltung, die eine dergestalt gedachte Emanzipation ermöglicht, beruhen wiederum auf der Herangehensweise der Wissenschaft an die Natur, die »unänderbar« erscheint.⁴⁴ Die Art und Weise, wie wissenschaftlicher und technologischer Fortschritt die Realität verändert, wird zur Blaupause für eine emanzipatorische Politik. Brechts Begriff eines *Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters* reagiert auf die Art, wie sich durch die industriellen und technologischen Revolutionen des 19. und 20. Jahrhunderts das Wesen der Natur selbst verändert hat: Die Naturgesetze werden von einem immerwährenden ontologischen und theologischen Hintergrund des menschlichen Schicksals zu einer jeweils bloß partikularen und historischen Formation; ihre Überwindung und das Eingreifen in die Natur wird selbst zu einem über die Wissenschaften hinausreichenden anthropologischen Prinzip der lustvollen Veränderung.⁴⁵ Natur ist bei Brecht nicht das dem Theater Außenstehende – sei es als Bereich, der ignoriert wird, sei es als Bereich, der ein bestimmtes ontologisches ›So-Sein‹ des Menschlichen bestimmt und daher eine bestimmte Form der mimetischen Abbildung bedingt, wie es etwa Motive des Naturalismus erfordern würden. Brecht denkt die Beziehung im Theater stattdessen in Analogie zur sozialen Welt, die sich immer schon – und seit der industriellen (bei Brecht: wissenschaftlichen) Revolution in besonderer Weise – mit, durch und auf Kosten der Natur konstituierte.⁴⁶ Brechts Idee eines ›Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters‹, wie es im *Kleinen Organon* beschrieben wird, ist

schaftliches, schließlich an die Arbeiter*innenklasse gebundenes *emanzipatorisches* Projekt. Über die Nähe von Brechts Begriff der Kritik und einer Gesellschaftstheorie konstatiert Florian N. Becker, »dass Brechts Begriff der Kritik tatsächlich im Wesentlichen dem des historischen Marx entspricht.« Florian N. Becker: »Zu Naturwissenschaft und Kritik in Marx' Theorie und Brechts Theater«, in: Volker Ißbrücker & Christian Hippe (Hg.): *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, S. 177–196, hier S. 178.

44 Brecht 1964, S. 681.

45 »Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte.« Ibid., S. 682.

46 Interessanterweise ist sich Brecht selbst bewusst, dass die Dialektik von Mensch und Natur – wie diejenige zwischen Arbeiterklasse und Bourgeoisie – selbst von Ungleichheit durchdrungen ist und dass diese Ungleichheit sogar notwendig sein könnte, um die Emanzipation der Arbeiterklasse selbst sicherzustellen. Er schreibt: »Haben die neuen Wissenschaften so eine ungeheure Veränderung und vor allem Veränderbarkeit unserer Umwelt ermöglicht, kann man doch nicht sagen, dass ihr Geist uns alle bestimmend erfülle. Der Grund dafür, dass die neue Denk- und Fühlweise die großen Menschenmassen noch nicht wirklich durchdringt, ist darin zu suchen, dass die Wissenschaften, so erfolgreich in der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur, von der Klasse, die ihr die Herrschaft verdankt, dem Bürgertum, gehindert werden, ein anderes Gebiet zu bearbeiten, das noch im Dunkel liegt, nämlich das der Be-

durchdrungen vom Prinzip der Historisierung und damit Zeugnis einer anthropologischen Verortung des Menschen im Modus von Performativität als Veränderung. Und gleichzeitig ist das *Kleine Organon* auch Ausweis davon, wie diese Beziehung sich gerade in der Abhängigkeit vom Nicht-Menschlichen realisiert und paradoxerweise gerade ihre (scheinbare) Unabhängigkeit zum Ausdruck hat. Der historische und emanzipative Impetus des Brecht'schen Theaters muss durch diese konstitutive Bedingung gedacht werden: Wenn bei Brecht die Wissenschaften und die Arbeiterklasse im Theater qua Kritik zum Motor eines historischen Wandels werden können, dann ist die Natur, die nicht-menschliche Welt, ihr Treibstoff und ihre Ressource.

(Performative) Ästhetik im Anthropozän

»The Anthropocene is about global weirding – the weirding of a natural world that can no longer be separated from human interference, but also the weirding of human existence that has become a ›geological force‹, beyond control and intention«⁴⁷, schreibt die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Eva Horn. Das Anthropozän verkompliziert die Dinge und entzieht einen sicheren Boden – seine ›Dinge‹ sind zu nah, zu groß, zu verwoben und bleiben nicht einfach greifbar. Dies betrifft auch eine Ästhetik im Anthropozän und – insofern gerade das ›Handeln‹ als spezifische Kategorie hinterfragt wird – gerade die im Theater beziehungsweise die unter dem Stichwort der ›Performativität‹ wirkenden Grundlagen. Insofern das Kunstwerk nicht mehr von seinen Produktionsbedingungen und damit auch von seinen ökologischen Kosten getrennt werden kann, sich also der schädliche Umwelteinfluss selbst in der Ästhetik zeigt, ja diese durchdringt, wirkt der Begriff einer emphatisch vorgebrachten, umweltverändernden Performativität, wie er von Brecht unter der Maßgabe der *Kritik* formuliert wird, zumindest doppelzünftig.

Insofern jedes menschliche – auch künstlerische – Tun in einem global verzweigten, erdsystemischen Netz kultureller, technischer, natürlicher, organischer und anorganischer Prozesse und Akteure steht, kann nicht mehr auf eine direkte und einfache Kausallogik Bezug genommen werden. Insofern räumliche, zeitliche, numerische Skalarität sich im Anthropozän nicht nur erweitert, sondern entgrenzt und der ›Anthropos‹ selbst zu einer Figur von geologischem Ausmaß wird, kann von einer einfachen Extrapolation von Wirkungen nicht mehr ausgegangen werden. Die spezifischen Problemfelder des Anthropozäns für die Künste zeigen sich, so

ziehungen der Menschen untereinander bei der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur.«
Ibid., S. 669.

- 47 Eva Horn: »Challenges for an Aesthetics for the Anthropocene«, in: Gabriele Dürbeck & Philipp Hüpkes (Hg.): *The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York & London: Routledge 2020, S. 159–172, S. 160.

Horn, in den Aspekten der Latenz, der Interrelationalität sowie der Skalarität:⁴⁸ Die Symptome des Anthropozäns sperren sich häufig einer einfachen (visuellen) Darstellung, bezeugen eine Verbundenheit von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren und Prozessen und manifestieren sich zudem auf durch- und bisweilen auch gegeneinander wirkenden Skalen. Allen drei Aspekten ist dabei eigen, dass sie einen klaren epistemischen Zugriff auf die in Frage stehenden Aspekte verunmöglichten; ob durch eine bestimmte überschrittene Schwelle der räumlichen oder temporalen Größe oder aber aufgrund der Tatsache, dass Objekt und Subjekt selbst miteinander verbunden sind und somit keine privilegierte, distanzierte Beobachtung möglich ist.

Damit kann, so Horn, eine Ästhetik im Anthropozän sich weder darauf zurückziehen, bestimmte Aussagen einfach wiederzugeben und darzustellen, noch aber eine neue Form des ästhetisch Erhabenen darzustellen, das – obgleich überwältigend – doch auch durch die Vernunft wieder eingehegt werden könne. Stattdessen bestünde die Herausforderung, die das Anthropozän an die Ästhetik stellt, gerade darin, jene Brüche und Inkongruenzen erfahrbar zu machen. Auf diese Herausforderungen kann Ästhetik nicht allein in einer thematischen oder inhaltlichen Ebene reagieren; das Anthropozän betrifft die Form des Kunstwerks selbst. So schreibt Horn:

»Art in the Anthropocene, if it is to be more than a thematic endeavor, must address these cognitive and ethical difficulties as a question of form: art as an effort to render visually, sensually, affectively, or conceptually phenomena which otherwise elude experience.«⁴⁹

Und weiter: »What latency, entanglement and scale have in common is that they cannot be addressed simply as topics or themes, but only as problems of form.«⁵⁰ Horn macht den Begriff der Form insbesondere für die visuellen Künste stark und beschreibt, dass sich die durch das Anthropozän konstituierte Spannung in diesen durch ein Spiel mit Größen, Skalen und Materialien niederschlägt. Der Schwerpunkt anthropozäner Kunst verlagert sich somit von der Darstellung eines bestimmten Objekts hin zur Darstellung seiner formalen Unbestimmbarkeit und Latenz: »Anthropocene art addresses our inability to get these obscure zones of latency into proper focus, and the difficulty of casting them into a form which would allow us to deal with them—aesthetically, epistemologically and also politically.«⁵¹

48 Eva Horn & Hanns Bergthaller: *The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*. London: Routledge 2020, S. 164.

49 Horn 2020, S. 164.

50 Ibid.

51 Horn & Bergthaller 2020, S. 168f.

Die Konflikte und Spannungen des Anthropozäns betreffen in besonderer Weise die Wahrnehmung und können daher in besonderer Weise als ästhetische bestimmt werden.⁵² Es scheint damit folgerichtig, die Aufgabe einer künstlerischen Ästhetik darin zu bestimmen, auf der Formebene des Kunstwerks zu wirken. Es ist jedoch entscheidend hinzuzufügen, dass diese Herausforderung eben nicht nur zu einer Erneuerung des Form-Inhalt-Problems führt: Die Frage der Form ist für die moderne Ästhetik fundamental, da hierdurch die Frage auf den Akt der Wahrnehmung selbst gelenkt wird und dadurch Ästhetik im Sinne von *Aisthesis* an Fragen der Epistemologie gebunden wird – was sehe ich, wie sehe ich es und unter welchen Bedingungen und von welcher Position betrachte ich es? Diese jedoch sind weiterhin *im* beziehungsweise *am* Kunstwerk verortet und bewegen sich im eingegrenzten Rahmen einer Ästhetik, die einen klaren Schnitt ziehen kann zwischen einer ›außerästhetischen‹ sowie einer ›innerästhetischen‹ Realität. Und während die visuellen Künste – zumindest solche, die noch einen deutlichen Objektcharakter aufweisen⁵³ – gerade erst über die Möglichkeit der Bestimmung einer äußeren Form überhaupt erst eine Trennung von Form- und Inhaltskriterium zulassen, kann ebenjenes nicht in gleicher Weise für die performativen Künste behauptet werden.

Performative Akte sind – auch in der Kunst – als selbstreferentielle Akte zu verstehen, in denen, wie Fischer-Lichte schreibt, »Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen[fallen].«⁵⁴ Damit ist nicht nur eine klare Trennung von ›Form‹ und ›Inhalt‹ unmöglich, auch steht eine Grenzbestimmung zwischen einer genuin ästhetischen und einer dieser ›äußeren‹ Sphäre mit jedem performativen Akt selbst in Frage. Wurden jedoch in den performativen Künsten (und auch in (sprach)philosophischen Theorien der Performativität) grenzüberschreitende performative Akte weiterhin *im* Bereich des Kulturellen beziehungsweise des Menschlichen verortet, verändert sich dies spätestens mit dem Anthropozän. Brechts Thesen zu einem ›Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‹, aber auch die anfangs zitierten Beispiele – *Ice Watch*, *Balthazar*, *Jérôme Bel* – machen deutlich, dass hier nicht nur Fragen

52 In diesem Sinne schreiben auch Heather Davis und Etienne Turpin: »The Anthropocene can be framed as the global condition of being born into a world that no longer exists, as Bill McKibben has recently claimed. We are all ›being overtaken by processes that are unmaking the world that any of us ever knew,‹ Deborah Bird Rose asserts. This overtaking is primarily an aesthetic event.« Heather Davis & Etienne Turpin: »Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction«, in: Heather Davis & Etienne Turpin (Hg.): *Art in the Anthropocene Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press 2015a, S. 3–30, S. 11.

53 So schreibt Eva Horn in ihrer Diagnose der anthropozänen Ästhetik über die Skulptur *Untitled (Plastic Cups)* von Tara Donovan, Horn & Bergthaller 2020, nennt aber auch die Arbeiten von Olafur Eliasson, des Architekten Philippe Rahm oder die Skulpturen von Tomás Saraceno.

54 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 245.

der Form zur Debatte stehen, sondern auch die Frage der Produktionsbedingungen sowie die Fragen nach den Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, ja implizit sogar die Grenze zwischen Kunst und Natur: Zwischen Handlung und Szene, zwischen Vordergrund und Hintergrund, zwischen einem klaren Bereich der Relevanz und einer bloß ›hintergründigen‹ Bühne kann nicht klar unterschieden werden.

Zeigt sich das Anthropozän als Krisensituation und als genuines ›Problem‹ für die Künste dort, wo es sich als Problem des Umgangs mit dem Anthropozän als *Objekt* darstellt – in der Unmöglichkeit einer einfachen Distanzierung, einer einfachen und widerspruchsfreien Bestimmung des ›Ortes‹ der Kunst, seiner Verfasstheit sowie seiner Orientierung – seines gesellschaftlichen, ethischen und politischen *Telos* –, wird diese ›Problemhaftigkeit‹ in den performativen Künsten noch einmal potenziert. Fragen des Klimawandels, der Zerstörung von Ökosystemen und Lebensräumen für menschliche und nicht-menschliche Wesen sowie des massenhaften Artensterbens durchdringen jeden Aspekt unseres Lebens und – wie die hier beschriebenen Beispiele zeigen – natürlich auch die Fragen der Kunst, ihrer Produktion, ihrer Rezeption, ihrer Kritik.

Daher muss auch für die Kunst im Anthropozän gelten, dass die Herausforderungen, die sich ihr im Anthropozän stellen, nicht nur eine auf das Feld der Form (beziehungsweise der Form-Inhalt-Debatte) gebannte Frage der Epistemologie als Frage der Anschauung, der Erkenntnis und des Wissens betreffen, sondern die diese Epistemologie selbst rahmenden Fundamente fragwürdig werden lassen.

Hinzu kommt, wie bei Brecht deutlich wurde, dass die performativen Künste in ihrem intrinsischen Bezug zu ›Performativität‹ bestimmte Wesensmerkmale teilen, die auch das Anthropozän prägen. Entscheidend ist hier nicht nur die Frage einer skalar, räumlich und zeitlich entgrenzten Handlungsfähigkeit, die dem Anthropos zugesprochen wird. Es geht vielmehr um eine bestimmte Eigenschaft dieses Handelns, die das Anthropozän an ein Paradigma der Performativität knüpft und die einer bestimmten, häufig emphatisch an die (performativen) Künste entgegengesetzten Hoffnung widerspricht. Der Tanzwissenschaftler Andre Lepecki schreibt:

»Performance« does not name solely the advent of a new aesthetic category usually identified with happenings, performance art, body art, actionism, and post-modern dance – all artistic expressions that emerged more or less globally between 1959 and 1979, in parallel with the transition between liberal capitalism and its neoliberal integrated global form. It also expresses a whole new political condition of power that is co-extensive, and yet has totally different goals, to the political-aesthetic promises embedded in the artistic practices we usually identify as performance.«⁵⁵

55 André Lepecki: *Singularities: dance in the age of performance*. New York, NY: Routledge 2016, S. 8.

Lepeckis Analyse zielt auf die Verbindungen zwischen den zeitgenössischen Künsten und einem dergestalt im Sinne des Neoliberalismus verstandenen Begriff von ›Performance‹, den er im direkten Bezug zu Jon McKenzies Theorie der *organisational performances*, die auf eine bestimmte Leistungsorientierung und auch auf eine bestimmte Managementmethode zielen, entwickelt.⁵⁶

Was bei Brecht jedoch deutlich wurde, war, dass die Nähe zwischen den künstlerischen Performances und einem im nicht-künstlerischen Raum wirksamen Begriff der Performativität über ein anderes, aber verwandtes Verständnis von Performativität gefasst werden kann: So beschreibt McKenzie neben den *organisational* sowie den *cultural performances* die *techno-performances* als weiteren Strang einer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts offensichtlich gewordenen Form von Performativität. Dieser Begriff zielt auf die insbesondere im Kontext des US-amerikanischen Militärkomplexes des Kalten Kriegs, aber auch zunehmend in der Konsumkultur bestehenden technologischen Entwicklungen und die Tatsache, dass Maschinen, Dinge, eben Technologien und nicht Angestellte, Manager*innen oder Künstler*innen ›performen‹. Diese *techno-performances* beschreibt McKenzie dabei als essenzielle Bedingungen für die globalen, technologischen und ökonomischen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts: »[c]oncepts of technological performance help guide the design, testing, and manufacture of thousands upon thousands of industrial- and consumergrade commodities«.⁵⁷ Während die *organisational* und *cultural performances* sich in ihrer Verfahrensweise an einer konkreten (menschlichen) Zielsetzung orientieren und somit als zielgerichtete Akte und Prozesse zu bestimmen sind, kann McKenzie für die *techno-performances* keine positive Definition finden. *Techno-performances* sind Paradigmen einer autotelischen Schaffenskraft, sie kennzeichnet allein ihre »effectiveness of performances in terms of executability, the technical ›carrying-out‹ of prescribed tasks, successful or not.«⁵⁸ Maschinen, Design, Konsumgüter: Sie alle erfüllen ihre ›Performance‹, wenn sie funktionieren, wenn ihre Funktionsweise möglichst *effizient* erfüllt wird.

Bestand für Brecht die ›Methode der Kritik‹ in einer die Wissenschaft, Technologie, Gesellschaft und Kultur übergreifenden Form einer im Grunde abstrakten Erkenntnis der Veränderbarkeit der Dinge – und auch eines spielerischen, ja lustvollen Umgangs damit –, so können die von McKenzie beschriebenen *techno-performances* als Zuspitzung dieses Prinzips betrachtet werden. Sie zielen nicht mehr auf einen konkreten Gegenstand, einen konkreten Raum, eine konkrete Situation und den sinnhaften Gehalt der Ausführung einer Tätigkeit. Entbunden noch eines emanzipatorischen Ethos, sind sie stattdessen das entfesselte Paradigma anthropozäner

56 John McKenzie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge 2001, v.a. S. 55–94.

57 Ibid., S. 10.

58 Ibid., S. 97.

Potenzialität: reine ›Machbarkeit‹ in einem Zeitalter, in dem Performativität nicht mehr subjektiv zuordenbare, zielgerichtete und auch durch bestimmte Rahmenbedingungen erst legitimierte menschliche (Sprech-)Handlung ist, sondern in einer apersonalen ›Technosphäre‹ wirksam wird, in einem »system for which humans are essential but, nonetheless, subordinate parts.«⁵⁹

Verband Brecht mit seiner Haltung noch eine politische Hoffnung qua kritischer Distanz, zeigt das Anthropozän, dass auch die performativen Künste sowie das in ihnen wirksame Prinzip der Performativität sich eben nicht unschädlich denken lassen. Kritik – verstanden als performativer Mechanismus der Veränderung – ist stattdessen selbst zentraler Wirkmechanismus der im Anthropozän wirksamen Schäden. Das Brecht'sche Ideal einer *kritischen* Haltung, die auf den Prinzipien der Produktivität und Veränderung beruht, erscheint in einer Zeit mehr als fragwürdig, die weniger als ›neues wissenschaftliches Zeitalter‹ zu verstehen ist und eher Endzeiterwartungen schürt. Der emanzipatorische Impetus, der klar an ein historisches Subjekt – die Arbeiter*innen – gebunden bleibt, verflüchtigt sich in den anthropozänen *Techno-Performances*: Brechts Begriff von Kritik verwandelt sich in Zeiten einer apersonalen kybernetischen Technosphäre⁶⁰ in die phantasmatische Hoffnung, dem Klimawandel und der Umweltzerstörung durch eine Steigerung der menschlichen ›Agency‹ in erdverändernden Großprojekten entgegenzuwirken, ohne sich der erdsystemischen Kosten – der planetaren, erdsystemischen, ökologischen und natürlichen Grenzen des Wachstums oder der ›Planetary Boundaries‹⁶¹ – sowie der Unkontrollierbarkeit des Systems – so in den erdsystemischen Kipppunkten⁶² – bewusst zu werden.⁶³ Eine dergestalt entkoppelte Produktivität bleibt Phantasma, die Natur als ›Hintergrund‹ wird zum reaktiven System: Klimawandel, Verlust der biologischen Vielfalt und die Veränderung biogeochemischer Kreisläufe sind nicht nur Veränderungen, die sich auf die Erde selbst auswirken, sondern haben auch wegweisende Auswirkungen auf das (nicht-)menschliche Leben.

59 Peter Haff: »Humans and technology in the Anthropocene: Six rules«, in: *The Anthropocene Review*, 1 (2). 2014, S. 126–136, S. 127.

60 Auf die Verbindungen des Brecht'schen Theaters mit der Kybernetik verweist auch von Herrmann. Vgl. Hans-Christian von Herrmann: »Theater und Kybernetik«, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 33 (3–4). 2012, S. 325–337.

61 Johan Rockström et al.: »A Safe Operating Space for Humanity«, in: *Nature*, 46 (1). 2009, S. 472–475.

62 Timothy M. Lenton et al.: »Tipping elements in the Earth's climate system«, in: *PNAS*, 105 (6). 2008, S. 1786–1793.

63 So in Konzepten des ›guten Anthropozäns‹, vgl. John Asafu-Adjaye et al.: *An Ecomodernist Manifesto*. 2015; Simon Dalby: »Framing the Anthropocene: The good, the bad and the ugly«, in: *The Anthropocene Review*, 3 (1). 2016, S. 33–51.

Anthropozänes Engagement

Kritik und Engagement

Kritik ist als Form der *bestimmten Negation* Negativität und Distanznahme eigen. Sie stellt eine Bewegung dar, die Ab- und Loslösung bezeichnet, *ohne* jedoch in absoluter Trennung zum Kritisierten zu stehen, und sich eben darum als emanzipativ zeigen kann, als Anspruch, »nicht so regiert zu werden.«⁶⁴ Wenn aber Kritik – in und durch Distanz – aus oben benannten Gründen nicht mehr möglich ist, gilt es zu fragen, ob an ihre Stelle nicht ein Begriff treten kann, dessen Wirkung nicht auf Distanz, sondern auf *Nähe* beruht. Hierzu möchte ich den Begriff des Engagements wählen.⁶⁵

Während der Begriff der Kritik jedoch fast mühelos gebraucht werden kann und beinahe eine Selbstverständlichkeit darstellt, so gilt das mitnichten für das Engagement. Als politischer und sozialer Begriff durchaus gebräuchlich, scheint das Engagement für die Kunst- und Kulturwissenschaften die Bedeutung, die es etwa in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts innehatte, verloren zu haben. So schreibt Ursula Geitner: »An den Begriff des Engagements zu erinnern, sich gar auf ihn zu berufen, bedarf eines Einsatzes. Denn es stehen Vorurteile einer gewissen Überholt-

64 Michel Foucault: *Was ist Kritik?* Berlin: Merve 1992, S. 33.

65 Als Gegenworte zu Kritik scheinen an dieser Stelle weder der Begriff der Normativität noch der Begriff der Affirmation hilfreich. Hierzu kann auch auf die Komplexität des Verhältnisses von Kritik durch seine semantische und sprachphilosophische Umkreisung verwiesen werden. Denn so wenig »Kritik« mit einer Streichung, einer Löschung oder Negation eines Sachverhaltes gleichzusetzen ist, so wenig taugt der Begriff der »Affirmation« – Bejahung – als sein Gegenteil: Als Negation der Negation stimmig, ist Affirmation nichts der Kritik Entgegengesetztes, nichts ihr Äußeres, sondern hat immer schon Anteil an jeder Kritik, die in der Handlung und Praxis der Unterscheidung am Gegenstand verbleibt. Ebenso wenig kann der Begriff der »Norm« als Gegenwort zu Kritik gebildet werden; Kritik orientiert sich an Normen beziehungsweise an einer Normativität. Kritik kann normativ werden; doch sosehr Kritik gegen eine Norm gewendet werden kann, so kann Kritik auch im Namen einer Norm durchgeführt werden. Normativität bleibt der Bezugsrahmen über die Kritik ihren Geltungsanspruch manifestiert. Wenn Kritik also nicht Negation bedeutet und Affirmation nicht ihr Gegenwort, sondern ihre implizite Grundlage ist, so scheint es sinnvoll, über mögliche andere Gegenworte nachzudenken und so semantischen Spannungen nachzuspüren, um nicht den Begriff der Kritik selbst einer Entgrenzung zuzuführen. Kritik zeigt sich als Technik und Mittel – nicht als Urteil. Kritik ist *rhetorisch* strukturiert. Und gleichzeitig ist gerade Rhetorik – verstanden hier nicht nur als Kunst der Rede, sondern als Lehre sprachlicher und, weiter, medialer Verfasstheit – Ziel der Kritik. Rhetorik somit im Paar mit Kritik zu denken erlaubt es, den Begriff der Kritik von seiner Urteilskraft zu entbinden – Kritik äußert sich nicht als Ausdruck von Normativität, sondern als (rhetorisches) Mittel, einen Bezug zu Normen herzustellen, auf Normativität zu verweisen, diese aufzurufen, verhandelbar zu machen und auch in Frage zu stellen. Gerade der Verweis auf Rhetorik macht den Begriff der Kritik also durchlässig. Vgl. Niehues-Pröbsting 1990.

heit, Angestaubtheit entgegen.«⁶⁶ In der Nähe von Engagement im kunstwissenschaftlichen Diskurs bewegen sich Formen der Tendenz, der Parteinahme und Parteilichkeit⁶⁷ – Aspekte, die nicht nur eine potenziell unreflektierte Verbindung und Indienstnahme der Literatur beziehungsweise Kunst durch eine politische, außer-ästhetische Strömung betreffen und dadurch die Kunst selbst ihres Eigenen, der Ästhetik, entkleiden, sondern die auch in der Gegenüberstellung mit ihrer vermeintlichen Gegenseite – der Autonomie der Kunst und dem *l'art-pour-l'art*-Gedanken – eine für die Literatur konstitutive Spannung negieren, die in der Literatur selbst aufgehoben ist. So schreibt Adorno in Hinblick auf die Gegenüberstellung des »engagierten« und des »autonomen« Kunstwerks in seinem Essay zum Engagement in seinen *Noten zur Literatur*: »Zwischen den beiden Polen zergeht die Spannung, an der Kunst bis zum jüngsten Zeitalter ihr Leben hatte.«⁶⁸

Abzugrenzen ist ein Begriff des Engagements in der Kunst jedoch nicht nur von seinem Gebrauch als »vorwissenschaftliches Passepartoutwort«⁶⁹ im Sinne einer apriorisch normativen Wertung, die die Kunst zwangsläufig in den Dienst eines bloßen Politikums stellt und damit Gefahr läuft, dass jene mit einem Begriff des Aktivismus identisch wird. »Engagierte Kunst« läuft somit nicht nur Gefahr, von der Auseinandersetzung mit der ästhetischen Form abzusehen, also ihre künstlerische Form zu missachten. Sie ist ebenfalls, so Adorno, gerade aufgrund ihrer Fokussierung auf das »Richtige« nicht fähig, sich als ästhetische Form zu präsentieren und zu überzeugen: »Am schwersten fällt wider das Engagement ins Gewicht, dass selbst die richtige Absicht verstimmt, wenn man sie merkt, und mehr noch, wenn sie eben darum sich maskiert.«⁷⁰ Nicht nur versagt die engagierte Kunst damit ästhetisch, ihr offensichtlich ausgestelltes Engagement führt auch dazu, dass der eigentlichen »Botschaft«, der politischen Aufgabe, derer sich diese Kunst stellen wollte, widersprochen wird. Die »richtige Haltung« läuft somit Gefahr, zum bloßen Stil zu gerinnen und damit sich wider die eigene Absicht zu wenden. Übrig bleibt ein Spektakel, bei dem politische Inhalte weniger verhandelt denn einzig ausgestellt werden:

66 Ursula Geitner: »Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung«, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 19–58, S. 19.

67 Vgl. auch Helmut Peitsch: »Engagement/Tendenz/Parteilichkeit«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk* Frankfurt a.M.: J.B. Metzler 2001, S. 178–223.

68 Theodor W. Adorno: »Engagement«, *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 409–430, S. 410.

69 Jürgen Brokoff et al.: »Einleitung«, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016a, S. 9–18, S. 10.

70 Adorno 1981, S. 422.

»Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgendeinen Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht.«⁷¹

Das Problem am Engagement in der Ästhetik besteht also nicht etwa nur im Festhalten an einer bestimmten ›message‹. Das Problem beruht stattdessen auf der Tatsache, dass mit dem Begriff des Engagements jener Widerspruch ignoriert werden soll, der zwischen einer politischen Botschaft sowie ihrer zwangsläufigen künstlerischen Ausstellung verläuft und vor der Adorno warnen möchte. Die dem Kunstwerk inhärenten Widersprüche zeigen sich umso deutlicher, je direkter das Engagement auf die Welt einwirken und diese verändern möchte. Die Konsequenz für Adorno scheint eindeutig:

»Jedes Engagement für die Welt muss gekündigt sein, damit der Idee eines engagierten Kunstwerks genügt werde, der polemischen Verfremdung, die der Theoretiker Brecht dachte und die er um so weniger praktizierte, je geselliger er dem Menschlichen sich verschrieb.«⁷²

Doch hinter der Tatsache, dass die engagierte Kunst nicht nur einerseits ihre eigene ästhetische Auseinandersetzung übergeht, sondern zudem noch in der Präsentation, im Vorführen, ja Ausstellen offensichtlicher politischer Botschaften eben jener politischen Intention schädlich ist, steht für Adorno noch eine weitere, vielleicht sogar gewichtigere Begründung, sich gegen das Engagement zu stellen. Engagement will auf eine Haltung hinaus, eine Haltung zudem, die nicht nur eine subjektive Einstellung darstellt, sondern die, so Adorno über den Begriff des Engagements bei Sartre und Brecht, eine Eindeutigkeit verlange: »Theoretische Richtigkeit des eindeutig Intendierten«⁷³ durchdringe die Texte Brechts, das Engagement bei Sartre wiederum »rutscht in die Gesinnung des Schriftstellers [...]. Ihm [Sartre] wird das Kunstwerk zum Aufruf von Subjekten, weil es nichts ist als Kundgabe des Subjekts, seiner Entscheidung oder Nichtentscheidung.«⁷⁴ Das engagierte Kunstwerk verliere also gerade da seine Kraft, wo es sich als Manifestation der Subjektivität

71 Ibid., S. 423f.

72 Ibid., S. 425/426. Burkhard Dücker weist darauf hin, dass sich Adorno in seiner Ablehnung des Engagements eigentlich für die Dialektik des *engagiert-autonomen* Kunstwerks starkmacht. Vgl. Burkhard Dücker: *Theorie und Praxis des Engagements. Studien zur Geschichte eines literarisch-politischen Begriffs*. Heidelberg: Univ., Neuphilol. Fak., Diss. 1978, S. 172. Die Formulierung von ›engagiert vs. autonom‹ ist so bei Adorno nicht zu finden.

73 Adorno 1981, S. 416.

74 Ibid., S. 413.

der Künstler*in beziehungsweise der Schriftsteller*in expliziert und daher auch eine für die ästhetische Wirkung konstitutive Alterität verliere. Es wird zur Frage des ›Richtigen‹, ist paradoxerweise selbst Theorie, zahllos.

Doch auch eine größere ›Welthaltigkeit‹ des Engagements würde hier keine Abhilfe schaffen, denn die Logik von Adornos Forderung, vom Begriff des Engagements Abstand zu nehmen und damit den Einsatz der Kunst dort zu suchen, wo jene sich in der Negation zur Welt bewegt, beruht darauf, dass die ›höchst konkreten geschichtlichen Sachverhalte‹, nämlich die ›Abdankung des Subjekts‹⁷⁵, selbst in einer negativen Äquivalenz zur Welt stehen: Denkt Adorno das Ende des Subjekts aus der Erfahrung von Auschwitz, so stehen darin nicht nur die Möglichkeitsbedingungen des Subjekts selbst in Frage, sondern – im selben Moment – auch die Frage nach den Möglichkeiten einer Welt, einer Totalität von Erfahrung, die es legitim macht, ein Subjekt überhaupt erst positiv zu begründen.⁷⁶ Nach Auschwitz sind für Adorno *sowohl* Subjekt wie Welt fragwürdige Kategorien, da sie in sich keinen positiven, affirmativen Bezug mehr darzubieten vermögen.⁷⁷ Wenn aber im Sinne Adornos hier zwischen Welt wie Subjekt keine Differenz mehr vorzufinden ist, die zu bejahen wäre, ist es nur konsequent, sich gegen eine Kunst zu stellen, die Subjekt beziehungsweise Welt in positiver Weise qua Engagement affirmiert.

Daher ist Beckett Adornos Dichter der Stunde: Hier sind das Ende des Subjekts und das Ende der Welt logischerweise ineinander gekoppelt und miteinander durch Negativität verbunden. Der Turm, aus dem Clov und Hamm in Becketts *Endspiel* in die Leere starren, stellt nicht nur die Allegorie eines subjektiven Bewusstseins dar, das Aussichtspunkt einer rein negativen Erfahrung ist, sondern spielt mit der (Un-)Möglichkeit von Formbildung, dort, wo sich Subjekt und Welt gegen- und miteinander konstituieren.⁷⁸ Die Landstraße bei *Warten auf Godot* wiederum ist nicht

75 Ibid., S. 425.

76 Adorno: »Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. Die Frage einer Person aus ›Morts sans sépulture‹: ›Hat es einen Sinn zu leben, wenn es Menschen gibt, die schlagen, bis die Knochen im Leib zerbrechen?‹ ist auch die, ob Kunst überhaupt noch sein dürfe; ob nicht Regression im Begriff engagierter Literatur anbefohlen wird von der Regression der Gesellschaft selber.« Ibid., S. 422f.

77 So schreibt Dückert von Adornos ›engagiert-autonomen‹ Werk als »totale Negation des Bestehenden«, Dückert 1978, S. 173.

78 Sartre schickt seinen Überlegungen zur Rolle der engagierten Literatur nicht nur eine rezeptionsästhetische und eine anthropologische, sondern ebenso eine fundamental-ontologische Reflexion zur Beziehung zwischen Subjekt und Welt voraus. Er schreibt: »Jede Wahrnehmung wird bei uns von dem Bewusstsein begleitet, dass die menschliche Realität ›enthüllend‹ ist – d.h. durch sie ›gibt es‹ ein Sein, mehr noch: der Mensch ist das Mittel, durch das die Dinge sich manifestieren; *unsere* Anwesenheit in der Welt vervielfältigt die Beziehungen, *wir* setzen diesen Baum zu jenem Stück Himmel in Beziehung; dank *uns* offenbaren sich dieser seit Jahrtausenden tote Stern, dieses Mondviertel, dieser dunkle Fluss in der Einheit einer Land-

nur Kreuzung, sondern sowohl topologischer wie subjektiver Nexus, der allein auf Zufälligkeit insistiert und sich dadurch jeder Affirmation von Sinn für Subjekt oder Welt gleichermaßen verschließt. Eine Welt, die auf das Subjekt einerseits und auf seinen kollektiven Begriff andererseits reduziert wird, kann – logischerweise – aus keinem dieser Begriffe eine dialektische Sinnwendung vornehmen, denn:

»Die Kunstwerke, welche durch ihre Existenz die Partei der Opfer naturbeherrschender Rationalität ergreifen, waren im Protest stets auch der eigenen Beschaffenheit nach in den Rationalisierungsprozess verflochten. Wollten sie ihn verleugnen, so wären sie ästhetisch und sozial gleich unkünftig: höhere Scholle. Das organisierende, Einheit stiftende Prinzip eines jeden Kunstwerks ist eben der Rationalität entlehnt, deren Totalitätsanspruch es Einhalt tun möchte.«⁷⁹

Adorno wendet sich gegen eine Form von Sinnstiftung, deren Zusammenhang durch ein einheitliches Prinzip geschaffen werden könnte, also gegen eine Einheits-erfahrung, die er einerseits in der Form einer kapitalistischen Vermarktungslogik

schaft; die Geschwindigkeit *unseres* Autos, *unseres* Flugzeugs ordnet die großen Erdmassen; bei jeder unserer Handlungen zeigt die Welt uns ein neues Gesicht. Wenn wir aber wissen, dass wir die Entdecker des Seins sind, dann wissen wir auch, dass wir nicht dessen Erzeuger sind. Wenden wir uns von dieser Landschaft ab, dann wird sie ohne Zeugen in ihrer dunklen Permanenz verharren. Zumindest verharren: Niemand ist so töricht anzunehmen, dass sie in Staub zerfallen werde. Wir werden in Staub zerfallen, und die Erde wird in ihrer Lethargie verharren, bis ein anderes Bewusstsein sie erweckt. So kommt zu unserer inneren Gewissheit, ›enthüllend‹ zu sein, die andere Gewissheit, dass wir hinsichtlich des enthüllten Dinges unwesentlich sind.« Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 25 (Hervorh. im Original).

Sartres Welt wird zum Hintergrund, zur Leinwand menschlichen Tuns: Die Gesamtheit all dessen, das nicht menschlich ist, ist apriorisch unbedeutend im Sinne der Semiose, aber materiell existent und stellt damit den Menschen einen Raum bereit, in dem menschliches, geschichtliches Handeln erst sinnhafte Züge annehmen kann. Welt, Natur und Nicht-Menschliches sind zwar ›da‹, erlangen jedoch erst durch menschliche Wahrnehmung, Semiose sowie Handlung Bedeutung; Freiheit ist bei Sartre geboren aus dem Verständnis der ontologischen Beziehung zwischen Mensch und Welt und den daraus für Sartre resultierenden menschlichen Gestaltungsmöglichkeiten. Gerade dadurch, dass die Welt nicht aktiv ist, gerade dadurch, dass die Welt ontologisch vom Menschen und durch den Menschen geformt, bestimmt und gemacht wird, kann die Freiheit in der menschlichen Tat und durch diese gewährleistet werden. In der Kunst und Literatur wird diese Beziehung zwischen subjektiver, bedeutender Freiheit und Welt nun paradigmatisch vorgeführt; Literatur ist sowohl *Modell* für Sartres freiheitliche Anthropologie, wie auch Ort ihrer Darstellung. Das Nicht-Menschliche – die (Um-)Welt – hat hier nur insofern Relevanz, als sie den *bezeichneten* Hintergrund des welt-schaffenden Subjekts darstellt und damit die *Bedingung* dieser Welt-schaffung – der Freiheit des Subjekts – als *Hintergrund* erst ermöglicht. *Engagement* hält an dieser Freiheit fest und muss damit – ähnlich wie bei Brecht – das Nicht-Menschliche als Hintergrund setzen.

79 Adorno 1981, S. 427.

der Kunst, andererseits in der »engagierten« Haltung der Künstler*in erkennt, die einer Logik der Richtigkeit, der Einheitlichkeit und engagierten – und dadurch generischen – Subjektivität folgt. Seine Lösung ist eine Abkehr und eine Negation von Subjekt und Welt, eine Abkehr von der »verlogene[n] Positivität von Sinn.«⁸⁰

Adornos Urteil scheint nicht nur überzeugend, sondern in der engen Verflechtung von Subjektivität und Welt auch kompromiss- und alternativlos. Doch gerade damit stellt sich die Frage, welchen Platz von Veränderung Adorno diesem Nexus selbst einräumt. Mit anderen Worten: Obgleich Adorno seine Kritik am Engagement durchaus mit den rezenten historischen Erfahrungen begründet, bietet er selbst keinen Ausblick auf eine *positive* Entwicklung des Verhältnisses von Subjekt und Welt, das dann wiederum die Schale zugunsten des Engagements wenden könnte. Daher erscheint Adornos Kritik an dieser Stelle nicht nur konsequent, sondern gleichzeitig auch apodiktisch.

Eva-Maria Siegel fasst Adornos Einstellung zum Engagement folgendermaßen zusammen: »Sprachlosigkeit und Handlungsarmut, wo sie Ausdrucksformen des Leidens am Anderen sind, gelten allein als Merkmale autonomer Kunst auf der Bühne.«⁸¹ Wenn Adorno folglich das Engagement, wie oben beschrieben, als theoretische Richtigkeit betrachtet und entsprechend ablehnt, so stimmt auch, dass Adornos Kritik am Engagement selbst auf einem »Reinheitsgebot«⁸², nämlich auf dem der Negativität, beruht.

Engagement: Skizze⁸³

Adornos Skepsis gegenüber dem Engagement-Begriff zielt auf den Impuls der subjekt- und autor*innenzentrierten Wirklichkeitsveränderung in Missachtung der dialektischen und auf Negativität fußenden Kraft der ästhetischen Form. »Engagement wird problematisch, weil die Absicht, Wirklichkeit zu gestalten, nun im

80 Ibid., S. 426.

81 Eva-Maria Siegel: »Keinen mehr schone der Konflikt der beiden Blöcke«. Adorno, Brecht und die Folgen«, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 195–213, S. 208.

82 Ibid. S. 207.

83 An dieser Stelle kann keine umfassende alternative Theorie des Begriffs entwickelt werden. In den folgenden Kapiteln in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Arbeiten der performativen Kunst soll ein Phänotyp eines anthropozänen Engagement-Begriffs entwickelt werden. (Ein)leitend soll hier jedoch noch auf die Semantik und Etymologie des Engagement-Begriffs im Sinne von tentativen Fluchtlinien verwiesen werden. Nicht, weil damit auf eine »wahrere« Bedeutung des Begriffs abgehoben werden soll, sondern, gegenteilig, weil damit gerade auf ein historisches Potenzial des Begriffs verwiesen werden kann, das – so meine These – gerade im Anthropozän als historischer Schwelle von Bedeutung ist.

Zusammenhang mit praktizierten Formen der Wirklichkeitsgestaltung gesehen wird«⁸⁴, schließt Burckhard Dücker seine Untersuchung über den Engagement-Begriff. »Engagement« bewegt sich so zwischen einem konkreten Praxisbegriff, der Gefahr läuft, mit Ästhetik nicht viel gemein zu haben, und einer »Leerformel«⁸⁵, die das »Engagement« auf eine subjektive Affekt- und bisweilen Bekenntnisform reduziert.⁸⁶ Als Bezeichnung einer Subjektivität, die sich durch die Intensität ihres Wissens und Tuns bestimmen lässt und gleichzeitig *unbestimmt* bleiben muss, will sie nicht als eine je schon bestimmte Form von Praxis verstanden werden. Formen des Engagements sind vielfältig. Wie sich »engagieren«, wofür oder wogegen, steht offen: für die Linke oder die Rechte, für eine Sache, ein Unternehmen, eine Ethik, eine Religion, für Tierwohl oder für gesundes Essen – oder auch für das Gegenteil. Welcher Sache »Engagement« dient, ist für die Semantik des Begriffs ebenso wenig notwendig wie die Form ihrer Praxis. Engagement läuft nicht nur Gefahr – wie Adorno für Brecht schreibt –, generisch zu sein, sondern ist auch autotelisch.⁸⁷

Doch verfolgt man die historische Entwicklung des Begriffs, so wird erkennbar, dass Engagement auf einen semantischen Kern verweist, der sich im Laufe der Zeit verschieden gewandelt hat und der erst im 19. und 20. Jahrhundert eben jene bei Sartre, Brecht und Adorno gebrauchte Reflexivität des Begriffs – im Sinne des *subjektiven* Engagements – mehr und mehr in den Vordergrund rückte. Ein früherer Gebrauch machte im Begriff des »Engagements« vielmehr die mediale und *intersubjektive* Bindung und Verpflichtung zwischen verschiedenen (Rechts-)Subjekten stark, die durch ein zwischen den Parteien stehendes Drittes – ein Pfand, eine Bürgschaft

84 Dücker 1978, S. 195.

85 Ibid.

86 Engagement erscheint denn in diesem Begriff im weitesten Sinne als *internalisierte* Form der Überzeugung und damit auch im Kontext einer im Foucault'schen Sinne verstandenen Regierungstechnik wie der Pastoral- beziehungsweise der Biomacht. Wer sich engagiert, muss nicht mehr überzeugt werden, wer sich engagiert, der muss weiter kontrolliert werden, da die jeweiligen Normen und Werte im Subjekt selbst schon internalisiert wurden. Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009a; Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009b. Auf diese problematische Nähe des Engagementbegriffs zu einer dergestalt für den Markt- und Neoliberalismus bedeutsamen Regierungstechnik, in der die Aufwertung bürgerschaftlichen Engagements mit einem Abbau, der Privatisierung und Deregulierungen zentraler Aufgaben des Sozialstaats einhergeht, weist u.a. Sebastian Braun hin, vgl. Sebastian Braun: »Bürgerschaftliches Engagement im politischen Diskurs«, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen*, 25–26 2001, S. 3–5. Zentral für die Diskussion im Bereich des Kunstbetriebs, siehe Kunst 2015.

87 Und weist in dieser autotelischen Form der Selbstaffektion auch performative Züge auf. Vgl. Dücker 1978, S. 69f.

– bestimmt wurde.⁸⁸ Formen dieses Bezugs finden sich noch in Begriffen wie der ›Gage‹ – als Form des Soldes im Militär oder aber noch heute in den darstellenden Künsten: Mehr als bloße Bezahlung für eine bestimmte Leistung, impliziert die Gage – und entsprechend das Engagement (im Gegensatz zur Anstellung) – auch heute noch eine intersubjektive, auf einer mehr denn bloß finanziellen Verpflichtung beruhende Beziehung. Weniger zielt das Engagement auf einen bestimmten Modus der geleisteten Arbeit – also etwa auf die Frage, mit welcher Hingabe oder mit welcher Verve ein*e Schauspieler*in ihre Anstellung am Theater leistet – denn darauf, in welcher Weise sich eine fundamentale Verbindung zwischen Schauspieler*in und Theater beziehungsweise Gruppe bildet, die auf einer auch ethischen, das Subjekt selbst betreffenden Verpflichtung beruht. Die Gage im Engagement verweist auf einen Begriff von Medialität und Relationalität, in deren Zentrum eine ›Sache‹ steht, die eine bestimmte, nämlich durch eine Verpflichtung geprägte Beziehungsform kenntlich macht.

Im Engagement schwingt subjektive Verantwortung mit, eine Bereitschaft, sich subjektiv mit und für die Sache einzusetzen, doch geht dies über das rein Subjektive hinaus und muss relational gedacht werden, bildet eine konstitutive Form von Bezogenheit. Die Beziehung kann alle möglichen Schattierungen einnehmen, von Zuneigung und Liebe über vertragliche Verpflichtungen bis hin zur Feindschaft. Im Englischen bedeutet das ›engagement‹ – als Verlobung – eine Verpflichtung innerhalb einer Paarbeziehung, die noch nicht eingelöst wurde, aber zu dieser führen wird. ›To be engaged‹ meint nicht nur diese vertragliche Bindung, sondern – im Gegensatz zur Pflicht – eine Aktivität der Beziehung. Das mit ›Engagement‹ bezeichnete Spektrum der Beziehung kann aber auch bis zur Rivalität und Feindschaft reichen: ›to engage in a fight‹ – wiederum ist es das Englische, in dem eine noch im 17. Jahrhundert auch für das Deutsche übliche Bedeutung erhalten geblieben

88 So geht der Begriff des ›Engagements‹ als Lehnwort aus dem Französischen über die fränkische Wurzel *waddi –> Pfand‹ auf die Rechtssprache sowie auf die damit verbundenen sozialen Implikationen zurück und steht in Nähe zum Begriff der Bürgschaft. Das Pfand stellt einen rechtsverbindlichen Einsatz dar, durch den verschiedene Parteien einander verpflichtet und durch eine gegenseitige Schuldbeziehung miteinander gebunden wurden. Der Pfandeinsatz als Form der Bürgschaft ist damit nicht einfach eine Bezahlung, die für die Erbringung einer bestimmten Leistung abzugelten ist, es ist eine Form der Bezüglichkeit, die fundamental auf der (temporären) Übernahme von bestimmten Pflichten und Leistungen – auf der Vertretung bestimmter Aspekte rechtlicher Subjektivität – beruht. Damit lässt sich die Pfandbeziehung weder auf eine rein monetäre Verrechenbarkeit noch auf die bestimmte Qualität der als Pfand gegebenen Sache reduzieren. Vgl., auch zum Folgenden: Friedrich Kluge: »Engagement«, in: Friedrich Kluge (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin & New York: de Gruyter 1989, S. 178; sowie Wolfgang Pfeifer: »Engagement«, in: Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 178.

ist. Zwischen Hingabe, subjektiver Verpflichtung und Antagonismus – für das Engagement lässt sich nicht einfach eine klare, eindeutige Bedeutung festschreiben. Stattdessen lässt sich feststellen, dass der Begriff durch alle Bedeutungsschattierungen hindurch die Tatsache eben jener intersubjektiven Verpflichtung – ob einer Sache, dem Freund, der Geliebte*n oder dem Feind gegenüber – widerspiegelt. Engagement heißt, vom Gegenüber – ob Sache oder Person – subjektiv betroffen zu sein und sich verpflichtet zu fühlen. Engagement heißt, mit dem Gegenüber eine Beziehung haben, diesem nicht gleichgültig sein und schließlich auch durch und mit dem Engagement an dieses Gegenüber gebunden sein. Kurz: Engagement heißt, eine Beziehung als fundamental anzuerkennen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnete »engagieren« schließlich auch zum Tanz auffordern. Als eine bestimmte Form der bewegten Relationalität, einer Beziehung in Bewegung, weist dies auf einen weiteren Aspekt von »Engagement« hin: Bezeichnet Engagement ein In-Beziehung-Sein, so kann diese Beziehung nicht als statische verstanden werden, sondern muss als aktive, als prozessuale anerkannt und über ihre Prozessualität und Veränderbarkeit beschrieben werden. Eine Beziehung des/als Engagement ist – wie die Relationalität der Tanzenden selbst – dynamisch, spontan sich an und durch die miteinander in Relation stehenden Subjekte bildend, schaffend und verändernd. Sie zeigt sich als *sympoietische* Beziehung.⁸⁹ Dies geschieht aber schließlich dadurch, dass das Engagement eine Auswirkung auf die am Engagement beteiligten Parteien hat. Im Engagement als intersubjektivem Prozess verändern sich die sich miteinander engagierenden Subjekte, sind einander verpflichtet: finanziell, politisch, ethisch. Während ein autotelischer Begriff des Engagements auf ein nur subjektives Vermögen und seine selbstaffektive Haltung verweist, möchte ich »Engagement« als Beziehungsform begreifen, die nicht ohne eine konstitutive Alterität der Beziehung gedacht werden kann. Dabei stehen die einzelnen in Bezug stehenden Glieder der Beziehung – die Relata – in einer transversalen Beziehung zueinander. Die Beziehungsform des Engagements ist nicht nur von einer Richtung her zu denken, sondern beruht auf der beidseitigen Durchdringung der Beziehung. Gleichzeitig zeigt sich jedes der in einer Beziehung des Engagements stehenden Glieder durch die Medialität der Beziehung, durch die Tatsache des die Beziehung schaffenden »Pfandes« als Mittler der Relation, in einer *konstitutiven Dysbalance*, oder, wie Gabriele Brandstetter in Bezug auf den Medienbegriff

89 Über den Unterschied zwischen Auto- und Sympoiesis schreibt Donna Haraway: »*Sympoiesis* is a simple word; it means »making-with.« Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. In the words of the Inupiat computer »world game,« earthlings are *never alone*. That is the radical implication of sympoiesis. *Sympoiesis* is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it.« Haraway 2016, S. 58 (Hervorh. im Original).

schreibt: »Diese Mitte, Medium, ist nicht *mittig*, sie ist nicht zentriert.«⁹⁰ Ihr Bezug zu einer vermittelnden Instanz schafft die Beziehung und birgt erst die für die Beziehung konstitutive Dynamik in der Form eines Aufschubs, da mit der Lösung des medialen Ungleichgewichts – mit der Einlösung des Pfandes – auch die durch das Engagement geschaffene Beziehung an ein Ende kommt. Die Glieder der Relation treten erst in eine dynamische Beziehung, *weil* zwischen ihnen ein Unterschied besteht, der gerade in der vermittelnden Instanz nicht aufgehoben, sondern verhandelt wird. Die Medialität der Beziehung ermöglicht die Aufrechterhaltung derselben nicht obwohl, sondern *weil* zwischen den Gliedern eine konstitutive Alterität herrscht, die über das Medium bewegt wird, aber niemals ganz stillgestellt werden kann.

Theorie des anthropozänen Engagements

Adorno entscheidet zum Schluss seines Essays zugunsten des ›autonomen‹ Kunstwerks; nicht nur aufgrund seines Widerstandes zum Begriff des Engagements, sondern auch – simpler – aufgrund einer historischen Tatsache: »Einer Tradition, die tief in den deutschen Idealismus hineinreicht – ihr erstes berühmtes, von der Geistesgeschichte der Oberlehrer rezipiertes Dokument ist Schillers Abhandlung über das Theater als moralische Anstalt –, war die Zweckfreiheit der Kunst, die doch theoretisch zuerst von einem Deutschen rein und unbestechlich zum Moment des Geschmacksurteils erhoben wurde, suspekt.« Er schreibt weiter: »Darum ist es heute in Deutschland eher an der Zeit, fürs autonome Werk zu sprechen als fürs engagierte.«⁹¹ Doch aufgrund der historischen Situation des Anthropozäns muss hier gegen das autonome Kunstwerk argumentiert werden. Nicht etwa, um dieses Verhältnis in eine bedingungslose Positivität umschlagen zu lassen, sondern weil ein bei Adorno noch gültiger Gegensatz zwischen ›engagiert‹ und ›autonom‹ schwer haltbar ist in einer Zeit, in der selbst das Kunstwerk, das sich *gar nicht* zum Anthropozän verhält, noch als widerspruchsvollstes verstanden werden muss: zwischen Verbundenheit und Differenz, zwischen menschlichem Exzeptionalismus und menschlicher Anteilnahme an den erdsystemischen Prozessen, schließlich zwischen dem Versuch eines ökologisches Einstehens und der Tatsache, dass ein ökologisch ›richtiges‹, also widerspruchsfreies (menschliches) Leben – um an Adornos Sentenz zu erinnern – im Anthropozän, im ›Falschen‹, nicht möglich ist. Jedes Kunstwerk im Anthropozän ist engagiert. Oder es ist nicht im Anthropozän.

90 Gabriele Brandstetter: »Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis ›Alpenglühens‹ und William Forsythes ›Human Writes‹«, in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 85–98, S. 85 (Hervorh. im Original).

91 Adorno 1981, S. 427 & 429.

Kunst bleibt mit dem nicht nur nicht-künstlerischen, sondern auch dem nicht-kulturellen Außen – den ökologischen, natürlichen Prozessen – in der Tatsache nicht nur ihrer Aus-, sondern schon ihrer Herstellung unauslöschlich verbunden. Das allein verunmöglicht schon ihre Widerspruchsfreiheit. Ihre Objekte sind zu ›reak, zu nah und gleichzeitig zu undeutlich. Eine engagierte Haltung im Sinne einer Eindeutigkeit und Widerspruchslosigkeit ihrer Bezüge zeigt sich auch im Anthropozän als bloße ›message‹, wird zum Kunstaktivismus, zur Tendenz. Doch ebenso wenig ist ein Rückzug auf jene Position des ›idealen‹, nämlich autonomen und sprachlosen Kunstwerks möglich. Eine radikale Beckett'sche Reduzierung von Welt auf den innersten Kreis des Subjekts und eine Ausblendung nicht-menschlicher Objekte würde ein zumindest implizites Einverständnis mit einem ›business as usual‹, also einer ›Natur als Hintergrund‹ bedeuten. Adorno schreibt: »Kunst heißt nicht, Alternativen zu pointieren, sondern durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf zu widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.«⁹² Dieser Weltlauf ist heute jedoch ein dezidiert anderer, denn die Welt selbst hat sich radikal geweitet: In dem Moment, in dem Welt und Gesellschaft *mehr* ist als eine bloße Vielfältigung des Subjekts, bedeutet ein Ende des Subjektiven gleichsam eine Öffnung auf die nicht-menschliche Vielfalt der Welt. Die Bedrohung eines Weltendes wiederum wiegt wesentlich schwerer als alle vorangegangenen Weltenden, impliziert sie doch einen weitaus größeren Bedeutungsrahmen als die bloße Reduzierung auf das Menschliche. In einer solchen Welt kann ein ideal-autonomes Kunstwerk nicht bestehen. Es ist apriorisch durchwirkt von Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit. Eine ästhetische Autonomie erscheint daher, heute mehr denn je, undenkbar. Kunst im Anthropozän kann nicht widerspruchsfrei sein, wenn selbst das Interesse des scheinbar autonomen anthropozänen Kunstwerks – die Erfahrung des schmelzenden Eises bei *Ice Watch*, die Choreografie zwischen Esel und menschlichen Performer*innen vor dem Austritt gegen die Bühnentür – dezidiert einer Erfahrung nicht-menschlicher Welten gilt.

»What do you do when your world starts to fall apart? I go for a walk, and if I'm really lucky, I find mushrooms«,⁹³ schreibt Anna Tsing. Das Anthropozän ist Krise: und gleichzeitig Eröffnung eines anderen Begriffs von und Zugriffs auf Welt. Es ist in Hinblick auf das Anthropozän daher mehr als passend, das ›Engagement‹ auch nach Sartre als Form des *verpflichtenden Verstrickteins* zu bezeichnen und damit auf die Eingebundenheit eine*r Schriftsteller*in in einen jeweiligen Zeitbezug

92 Ibid., S. 413.

93 Anna Lowenhaupt Tsing: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press 2015, S. 1.

zu verweisen.⁹⁴ Hier findet sich noch ein Widerhall der Nähe des Engagement-Begriffs zum Begriff der »ins Werk stillgestellten Tendenz der Kunstperiode«⁹⁵, die für die geschichtsphilosophische Ästhetik zum Ende des 18. Jahrhunderts entscheidend war und damit die Frage der »Zeitgenossenschaft« von Kunst berührt, die »reziproke Präsentation von Subjekt und Welt«.⁹⁶ Engagiert sein heißt hier also auch, in einer besonderen Beziehung zur Gegenwart zu stehen, in einer Beziehung, die nicht allein auf einen bestimmten prädikativen Gehalt einer Epoche verweist, sondern auf ihre Brüche und Diskontinuitäten. Giorgio Agamben schreibt:

»Contemporariness is [...] that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism. Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect, are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it.«⁹⁷

Von diesen Disjunktionen und diesen Widersprüchen auszugehen bedeutet, in einer bestimmten Weise auf das Anthropozän Bezug zu nehmen. Darauf beruht, wie oben beschrieben, die besondere – und problematische – Nähe der performativen Künste zum Anthropozän. Denn wenn das Anthropozän als Signum entgrenzter menschlicher Agentialität verstanden werden kann, die keinen Bereich unangetastet lässt, so stellt jede »Performance«, jede künstlerische Umwandlung der realen Katastrophen, die das Anthropozän für menschliches und nicht-menschliches Leben bringt, diese Katastrophe nicht nur als ästhetische Möglichkeit dar, sondern bleibt selbst weiterer Ausweis des Prinzips menschlicher Agentialität.⁹⁸ Mit ande-

94 Siehe Michael Großheim, »Engagement«, in: Urs Thurnherr, Anton Hügli (Hg.), *Lexikon Existentialismus und Existenzphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 59–63, S. 59.

95 Peitsch 2001, S. 180.

96 Boris Groys: *Internet and Presenting of the Present*. <https://www.ici-berlin.org/events/aesthetische-eigenzeiten-heute> [21.01.2021].

97 Giorgio Agamben: »What Is the Contemporary?«, in: Giorgio Agamben (Hg.): *Nudities*. Stanford: Stanford University Press 2011, S. 10–19, S. 11.

98 Die besondere Beziehung zwischen den performativen Künsten und dem Anthropozän beruht nicht nur auf dem intrinsischen Zusammenhang einer Theorie der Performativität zu Fragen von Handlung und Agentialität, sondern auch zu Aspekten der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit, zu Aspekten also, die mit dem Anthropozän selbst in Frage stehen. So sind Theater, Tanz, Choreografie und Performance Art nicht nur treffend als »Zeitkünste« definiert, sondern weisen als »live art« auf die Beziehung einer besonderen, ästhetischen Erfahrung von Zeit als *Gegenwart* hin. Sie können damit als Versuche gelten, ein bestimmtes Verhältnis von Zeitgenossenschaft auf den Begriff zu bringen. Dieser Begriff verweist wie oben beschrieben nicht nur auf die Bestimmung eines bestimmten Moments, sondern versucht auch, ein Verständnis für eine »unmögliche« – weil immer schön flüchtige – Gegenwart zu schaffen. Zeitgenossenschaft muss dabei nicht nur über eine bloß zeitliche, sondern, wie Juliane Rebentisch

ren Worten: Künstlerische Arbeiten zum Anthropozän stellen nicht nur die Kontexte, die Probleme und die Dispositive des Anthropozäns dar, sie *verweisen* nicht nur auf das Anthropozän. Liegt das gemeinsame Fundament von Anthropozän und performativer Kunst in der ›Potenz zur Veränderung‹, so verschwindet in den performativen Künsten gerade das Differenzierungsmerkmal eines mimetischen Kunstverständnisses, das hier noch ethische Sicherheit bieten könnte: Werden in den performativen Künsten nicht-menschliche Tiere auf die Bühne gebracht, werden Landmassen ausgehoben und verschoben oder werden künstliche Biotope hergestellt, so sind diese Arbeiten nicht nur ästhetische Modelle und Entwürfe; sie sind *gleichzeitig* auch immer reale Umwandlung, Veränderung, Arbeit mit dem Nicht-Menschlichen und sind damit auch Teil der ethischen Kontroverse, der ökonomischen Regeln und der politischen Entscheidungen, die eben jene Aktionen *außerhalb* des ästhetischen Dispositivs betreffen würden. Ein Begriff des Engagements im Anthropozän für die performativen Künste, ein Begriff des anthropozänen Engagements also, muss von dieser Spannung ausgehen und muss mit diesen Widersprüchen umgehen.

Doch die Tatsache, dass die Probleme des Anthropozäns dergestalt insistent sind und in und durch die performativen Künste wiederholt geschaffen werden, zeigt sich auch als Chance: Ist das Anthropozän eine Zeit, in der nicht nur bestimmte Wissens- und Erfahrungsweisen zur Disposition stehen, sondern in der gerade die Erfahrung einer ökologischen Prekarität – eines »Leben[s] ohne das Versprechen der Stabilität«⁹⁹ – als Erfahrungsmöglichkeit *neuer* Welten verstanden werden kann, liegt die bedeutende ethische Aufgabe darin, um es mit Donna Haraway zu sagen, »unruhig zu bleiben«¹⁰⁰ – *Staying with the Trouble* –, mit der Unruhe, mit den Problemen verbleiben, anstatt zu versuchen, diese (vor)schnell zu lösen. Dies verstehe ich in besonderer Weise auch als Chance für die performativen Künste: jene Spannungen, Widersprüche und Probleme aktiv anzuzeigen, aufzunehmen und in der Iteration insistent zu machen. Anthropozänes Engagement zeigt sich damit als

beschreibt, auch über ihre geographische, soziale und kulturelle Spezifität Rechnung ablegen. Zeitgenossenschaft ist mit anderen Worten nicht nur ein temporales Konzept, sondern verweist auf eine *chronotopische* Lokalisierung – auf den Bezug zwischen Subjekt und einem zeitlichen und räumlichen Kontext. Vgl. zum Begriff der »unmöglichen Zeitgenossenschaft: Steve Connor: »The impossibility of the present: or, from the contemporary to the contemporary«, in: Roger Luckhurst & Peter Marks (Hg.): *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*. London: Longman 1999, S. 15–36. Vgl. zur Frage einer (konflikthaften) globalen Zeitgenossenschaft Terry Smith et al. (Hg.): *Antinomies of Art and Culture*. Durham & London: Duke University Press 2008; Juliane Rebentisch: »The Contemporaneity of Contemporary Art«, in: *New German Critique*, 42 (1). 2015, S. 223–237, v.a. S. 235–237.

99 Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 14.

100 Vgl. Haraway 2016, in deutscher Übersetzung: Donna Haraway: *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M.: Campus 2018.

ästhetische Aufgabe, die im Anthropozän offenkundig gewordene Notwendigkeit einer Neubefragung von Disziplinargrenzen, epistemischen und skalaren Rahmen sowie, entscheidend, der Grenze zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren auf der Bühne durch performative Kunst *als Problem* insistent zu machen. Das Nicht-Menschliche ist in jede (Bühnen-)Aktion eingeschrieben. Es betrifft sowohl die Ebene der Produktion, die materiellen Fundamente der Bühne, die Steuergografie, die Architektur; es betrifft die institutionellen Aspekte der performativen Künste, die Frage der CO₂-Bilanzen der Theaterhäuser, Fragen einer nachhaltigen und ressourcenschonenden Verwaltung der Produktionsmittel, schließlich der Organisation von Spiel- und vor allem Tourneebetrieb; vor allem aber betrifft es die auf der Bühne durch die Stücke und Performances präsentierten Ästhetiken, auf die sich einerseits jene Fragen der Produktion niederschlagen und die andererseits auch fundamental durch die außertheatralen Diskurse und Fragestellungen in ihren Formen, Thematiken, Materialitäten und Medialitäten durchdrungen sind.

Anthropozänes Engagement zielt auf die Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch. Es weist eine besondere Nähe zu den Naturwissenschaften als bevorzugte Form der Erkundung des Nicht-Menschlichen aus und erkennt diese Beziehung gleichzeitig als problematische an: Sie lässt sich nicht auf eine Positivität zwischen klar zu benennenden Akteur*innen oder klaren epistemischen Rahmen reduzieren. Anthropozänes Engagement hinterfragt damit eine klare dichotome Aufteilung von Natur und Kultur sowie Kunst und Wissenschaft und damit auch die im Raum der Kunst wirksamen Dispositive. Dergestalt eine Problemsituation akzentuierend, zielt ein anthropozänes Engagement nicht direkt auf Veränderung, sondern auf das Anzeigen eines Zustandes. Dieser Zustand ist gekennzeichnet als *verpflichtendes Verstricktsein*: als Relationalität einer Multiplizität von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, die transversal durch verschiedene zeitliche und räumliche Größen miteinander verflochten sind. Anthropozänes Engagement verweist damit auf eine fundamentale Form von Relationalität, die sich in, trotz und erst durch die konstitutive Spannung zu den diese Verbindung bedingenden Ordnungen auszeichnet. Damit kann anthropozänes Engagement weder gewählt noch aufgelöst werden, sondern stellt eine fundamentale Insistenz auf jener Relationalität zwischen Mensch und Nicht-Mensch dar. Anthropozänes Engagement ist iterativ. Es verbleibt, beharrt, klebt, lässt nicht los, bleibt unruhig, bleibt gespannt und zeichnet sich gerade dadurch als besonders »performatives« aus. Anthropozänes Engagement insistiert.

In den performativen Künsten wird diese *gespannte Relationalität* ansichtig gemacht, wird ausgestellt und als insistente angezeigt. In diesem Insistieren zeigt sich die iterative Kraft der Performativität, das heißt die Möglichkeit nicht nur zur Benennung von Realität, sondern zur Erschaffung und Hervorbringung derselben; nicht als ein plötzlicher radikaler Schaffensakt, sondern als ein iterativer Akt, als das

stetige, wiederholende Beschreiben und Insistieren auf den problematischen Bezügen (menschlichen) Handelns in einem dieses Handeln immer transzendierenden Kontext. Damit verweist anthropozänes Engagement nicht nur auf eine Dynamik zwischen Mensch und Nicht-Mensch, sondern betrifft damit auch eine Dynamik historischer Prozesse auf der Bühne als Spannung zwischen einer ontologischen Verfasstheit – der Bezüglichkeit von Mensch und Nicht-Mensch – sowie einer je partikularen, spezifischen und historischen Ausformung dieses Verhältnisses. Das Anthropozän macht die gespannte Beziehung und gegenseitige Durchdringung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren gerade in der Negativität offenbar. Diese Beziehung wird durch die performativen Künste aufgenommen. Ästhetisch verdichtet, szenisch wiederholt, exponiert und reflektiert, verweisen die performativen Künste auf Möglichkeiten anderer Realitätsformen. Dafür aber müssen jene problematischen Beziehungen – jene Negativität – auf der Bühne selbst sichtbar gemacht werden, dafür muss an ihnen – im anthropozänen Engagement – festgehalten werden.

