

Allsympathie

Über das spekulative Eigenleben von Stühlen, Glitzerpartikeln und Luftballons

Jette Büchsenschütz

Im Nachtzug von Paris nach Lissabon erklärt Professor Kuckuck dem gespannt lauschenden Felix Krull den Lauf des Universums:

Unser Menschenhirn, unser Leib und Gebein – Mosaiken seien sie derselben Elementarteilchen, aus denen Sterne und Sternstaub, die dunklen, getriebenen Dunstwolken des interstellaren Raums beständen. [...] Immer, wenn die Natur uns gaukelnd im Unorganischen das Organische vortäusche, wie in den Schwefel-, den Eisblumen, wolle sie uns lehren, daß sie nur eines sei. Das Organische selbst kenne die klare Grenze nicht zwischen seinen Arten. Das Tierische gehe ins Pflanzliche über, [...] das Pflanzliche ins Tierische, [...] und alles raum-zeitliche Sein, alle Materie habe teil, sei es auch im tiefsten Schlummer nur, an dieser Lust, dieser Last, an der Empfindung, welche den Menschen, den Träger der wachsten Empfindung, zur Allsympathie lade. (Mann 1954: 315f. und 318)

Die *Allsympathie*, die Auflösung der Grenzen zwischen dem Organischen und dem Unorganischen und die Lehre der Natur, »daß sie nur eines sei« – in diesem Text sind die Schlüsselbegriffe des *Neuen* oder *Spekulativen Realismus* versammelt: die solidarische Partnerschaft zwischen Ding und Mensch und schließlich der aus dieser Konstellation resultierende Modus der Weltzuwendung einer *Allsympathie*. So ähnlich formuliert es auch Graham Harman »[d]as Reale ist etwas, das man nicht verstehen, sondern nur lieben kann« (Harman 2012: 26). Graham Harman, einer der prominentesten Theoretiker des *Spekulativen Realismus*, spekulierte anlässlich der DOCUMENTA (13) – der Documenta einer posthumanistischen Weltsicht – über eine Realität »[...] die tiefer ist als irgendeine theoretische oder praktische Begegnung [...]« (2012: 23). Auf ein Gedankenspiel Sir Arthur Stanley Eddingtons rekurrend, beschreibt Harman so etwas wie ein Ding an sich anhand von drei Tischen. Eddington unterschied in seiner 1927 erschienenen Parabel zwei Erscheinungsformen eines Tisches: der Tisch als Gegenstand des sinn-

lichen Alltages und der Tisch als Gegenstand der wissenschaftlich-physikalischen Untersuchung. Harman fügt diesen beiden Optionen eine dritte hinzu:

Der dritte Tisch liegt jedoch genau zwischen diesen anderen beiden, die in Wirklichkeit keine Tische sind. Unser dritter Tisch emergiert als etwas anderes als seine Bestandteile und zieht sich zugleich hinter all seine äußeren Wirkungen zurück. Unser Tisch ist ein Zwischenwesen, das man weder in der subatomaren Physik noch in der Humanpsychologie findet, sondern in einer Zone, in der die Dinge einfach sie selbst sind. (Harman 2012: 24)

Harman kritisiert hier, dass beide Modi des erkennenden Zugriffs – sowohl der naturwissenschaftliche als auch der unwissenschaftlich-sinnliche Modus – den Tisch ruinieren, ihn also im Vorgang der Erkenntnis zerstören. Nimmt man diesen Einspruch als das, was er offenbar ist, nämlich eine Abrechnung mit der Erkenntnistheorie Kants, lässt sich genauer sagen, was mit der Zone gemeint ist, »in der die Dinge einfach sie selbst sind«: nämlich die Zone, in der sich das *Ding an sich* befindet, der Bereich, über den das erkennende Subjekt nichts weiß.

Für Kant war jeder Versuch, in dieser Zone etwas zu erkennen, aussichtslos und Aussagen über das, was sich dort befindet, spekulativ. Beharrt man jedoch darauf, in dem Bereich des dritten Tisches etwas zu erkennen, wird dies nur möglich sein, wenn man die Instrumente menschlicher Erkenntnis überprüft und entsprechend modifiziert. Genau das schlägt Graham Harman vor: einen Erkenntnismodus, in dem die Arbeit der Anschauungsformen und Kategorien durch die Arbeit der Empathie – oder der Allsympathie wie es im Felix Krull heißt – ersetzt wird:

Das bedeutet nicht, dass der Zugang zum Tisch unmöglich ist, sondern nur, dass er indirekt sein muss. So wie die erotische Sprache besser wirkt, wenn sie auf Andeutungen, Anspielungen und Innuendo beruht anstatt auf Feststellungen und deutlich formulierten Angeboten [...]. (Harman 2012: 26)

Die Sprache der *Andeutungen* und *Anspielungen* ist keine Sprache diskursiver Theorien, sondern eine Sprache bewusster Undeutlichkeit – anders gesagt: die Sprache der Spekulation – und der Kunst. Nur Kunst versuche »[...] Objekte zu schaffen, die tiefer sind als die Bestandteile, durch die sie sich ankündigen, oder auf Objekte anzuspüren, die sich nicht ganz vergegenwärtigen lassen« (Harman 2012: 29). Daher auch Harmans Vorschlag, Husserls »Philosophie als strenge Wissenschaft« in eine »Philosophie als kraftvolle Kunst« (2012: 29) umzuwandeln. Die Kunst erstreckt ihren Gegenstand nicht unter der Last der Anschauungsformen und Kategorien, sondern ist die *Zone*, in der die Dinge nicht einfach nur sie selbst sind, sondern auch das tun dürfen, was sie selber wollen, und nicht nur das, was ihnen

die Gewalt subjektiver Vernunft vorschreibt. In diesem Sinne verliert Materialität auch ihre Passivität. Sie kann ihre inhärente Spontaneität lebendig werden lassen und muss nicht länger auf »die gestaltende Kraft der Form oder den belebenden Funken der Idee« (Witzgall 2014: 14) warten und kann ihr eigenes, agentielles Potenzial entfalten. So ist es auch legitim, hier eine veränderte Terminologie vorzuschlagen, also nicht mehr von Objekten zu sprechen, da der Terminus Objekt nur im Kontext subjektiver (und gewaltkonnotierter) Gestaltungsansprüche sinnvoll ist, sondern von Dingen. Denn:

[...] objects are the way things appear to a subject – that is, with a name, an identity, or gestalt or stereotypical template [...]. Things, on the other hand, [...] signal the moment when the object becomes the Other, when the Sardine can look back, when the mute Idol speaks, when the subject experiences the object as uncanny [...]. (Mitchell 2005: 156f.)

Eine *Object-Oriented Philosophy*, wie sie sich Graham Harman vorstellt, ist also eine Ontologie der radikalen Enthierarchisierung, in der sich Stuhl, Mensch, Glitzerpartikel und Luftballon auf gleicher Ebene begegnen, und jeglicher *Korrelationismus* getilgt ist.

Von einer Ethik der *Allsympathie*, wie sie Harman vorschwebt, scheint aber Quentin Meillassoux, der Stichwortgeber des Korrelationismus-Vorwurfs, meilenweit entfernt zu sein. Die Vertreter*innen (aber seien wir ehrlich: es ist ein reiner Männerclub) des Spekultativen Realismus interessieren sich für Erkenntnisformen, die einen von menschlicher Perspektive unabhängigen Zugang zur Wirklichkeit ermöglichen, der »[...] sich indifferent zur subjektiv-humanen Erkenntnis verhält und sich nicht über ein subjektivistisch oder anthropozentrisch bedingtes Wissen vermitteln lässt, also nicht primär kulturell, linguistisch, politisch oder historisch kodifiziert ist« (Avanessian 2013: 8). Sie kritisieren die zeitgenössische Philosophie insofern, als diese »dem Menschen weiterhin eine absolute Vormachtstellung als primären Gegenstand der Philosophie« (Harman 2013: 123) einräume. Dies entspricht ganz dem, was Karen Barad festgestellt hatte: »The only thing that doesn't seem to matter anymore is matter« (Barad 2007: 132).

Es scheint tatsächlich so, als würde der Spekulative Realismus auch die Selbstreferentialität des poststrukturalistischen Denkens überwinden wollen. Zwar verfolgen die Theoreme des Spekultativen Realismus kein einheitliches Konzept, einzig sind sie sich jedoch in ihrer Kritik am Korrelationismus. Unter dem von Quentin Meillassoux in seinem 2006 erschienenen Buch *Après la finitude* lancierten Terminus ist die Auffassung zu verstehen, »der zufolge es unmöglich ist, durch das Denken Zugang zu einem Sein zu erlangen, das *unabhängig* vom Denken ist« (Meillassoux 2013: 41). Meillassoux, der radikalste Philosoph der Spekultativen Realisten, beschreibt den Begriff der Korrelation als den seit Kant »zent-

rale[n] Begriff der modernen Philosophie« (Meillassoux 2014: 18) und benennt das Dilemma seiner zirkulären Struktur:

Der Korrelationismus besteht in der Zurückweisung aller Versuche, die Sphären der Subjektivität und der Objektivität unabhängig voneinander zu denken. Man muss nicht nur behaupten, dass wir niemals einen Gegenstand »an sich«, unabhängig von seiner Beziehung zum Subjekt, begreifen können, sondern auch, dass wir niemals ein Subjekt erfassen können, das nicht immer schon in Beziehung zu seinem Gegenstand steht. (Meillassoux 2014: 18)

Alle Erkenntnis, so seine Kritik, ist nur eine Erkenntnis aus der (Macht-)Perspektive des erkennenden Subjekts. Quentin Meillassoux sieht konsequenterweise die Aufgabe des Spekulativen Realismus darin, einen Weg zu finden

[...] wie das Denken das Nicht-Korrelierende erreichen kann – eine Welt, die fähig ist zu bestehen, ohne gegeben zu sein. Dies zu sagen läuft nun aber darauf hinaus, dass wir begreifen müssen, wie das Denken zum *Absoluten* gelangen kann: zu einem Sein, das so sehr *ungebunden* (Grundbedeutung von *absolutus*), so sehr getrennt vom Denken ist, dass es sich uns als nicht-relativ zeigt – fähig zu existieren, ob wir existieren oder nicht. (Meillassoux 2014: 18)

Es soll also nicht das Denken selbst zerstört werden, sondern ein Denken legitimiert werden, das den Abgrund zwischen Subjekt und Objekt überspringen kann. Das ist für Meillassoux das *spekulative* Denken. Sein Vorwurf ist, korrelationistisches Denken könne nichts außerhalb seines Denkens denken und sei unfähig, eine vom Denken radikal unabhängig existierende Realität zur Kenntnis zu nehmen. Korrelationismus, besonders in seiner verschärften zeitgenössischen Ausprägung, wird bei ihm jedoch schließlich weniger wegen seines mangelhaften Realitätsbezugs, als vielmehr wegen der Leugnung einer dem menschlichen Dasein vorgeordneten autonomen Realität, die Meillassoux das *Absolute* nennt, verworfen.

Denn diese Leerstelle hinterlässt ein Vakuum, das gefüllt werden kann mit beliebigen antirationalistischen Glaubensvorstellungen (Meillassoux 2014). Um aber nicht in eine dogmatische Metaphysik zurückzufallen, darf das *Absolute* kein Seiendes sein, das wiederum auf ein Sein gegründet werden müsste, sondern muss als reine, durch nichts determinierte Kontingenz konzipiert werden – einschließlich der geltenden Naturgesetze. Für dieses von menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis völlig unabhängig existierende *Absolute* hat Meillassoux (2014: 91) den faszinierenden Begriff vom »Hyper-Chaos« vorgeschlagen; ein völlig gesetzlos und ziellos vor sich hin brodelnder Urschleim, der, weil selber kontingent, schwankt zwischen Sein und Nichts; der sowohl kausale Naturgesetze als

auch deren Verschwinden hervorbringen kann. Es ist kein Realismus der Dinge, den uns dieses Hyper-Chaos bietet. Es sagt uns kaum etwas darüber, was es ist, zwar eher das, was es sein könnte, aber vor allem, dass es ebenso gut *nicht* sein könnte.

Es bedarf also der Notwendigkeit, von der Kontingenz der Welt auszugehen, um aus dem korrelationellen Zirkel herauszukommen, denn dann wäre uns klar, dass alles was geschieht, sowohl ohne als auch mit Grund geschieht (Meillassoux 2014). Wir würden also beides zugleich in den Blick bekommen: die grundlose, nichtdeterminierte Welt und die stabilen kausalen Zusammenhänge, wie sie unserem Verstand erscheinen. Meillassoux sieht in der Ablehnung des Prinzips der Kausalität einen Ausweg aus dem korrelationellen Zirkel, indem wir die reine Willkürlichkeit des Gegebenen als das Absolute – obwohl wir dieses Chaos nicht wahrnehmen können, sondern nur die vermeintlichen Naturgesetze – anerkennen.

Auch Graham Harman ist auf der Suche nach einer autonomen Realität. Aber er findet sie nicht in der Ununterschiedenheit eines bedrohlichen Chaos, sondern – im Gegenteil – in den »Einzeldingen« (Harman 2012: 25). Nur dort, in der einsamen Tiefe jedes einzelnen Objekts, das, trotz seiner sinnlichen und interaktiven Seiten, die es auch hat, aber ganz autonom neben anderen existiert, lokalisiert Harman, das *reale* Objekt, den *dritten Tisch*. Nur Kunst habe eine besondere Fähigkeit, so Graham Harman, mit dem *dritten Tisch* umzugehen, der zwischen dem ersten Tisch (der aus atomaren Partikeln besteht) und dem zweiten Tisch (der sich aus performativen Ereignissen zusammensetzt) emergiert.

Wir können die Welt nicht direkt, sondern müssen sie indirekt erschließen – vielleicht in der Art, wie es Clément Layes, Mette Ingvarsen oder William Forsythe in ihren choreografischen Arbeiten konkretisieren.

Clément Layes setzt sich seit der Performance *Allege* aus dem Jahr 2010 mit der Agentialität, dem Eigenleben von Dingen auseinander. Wie – und ist es überhaupt möglich – ein uns verborgenes Eigenleben von Dingen auf die Bühne zu bringen?

Clément Layes' Performance *Der grüne Stuhl* (2012) ist eine Aufführung für zwei Performer und vier Stühle: Im Verlauf der Performance übernehmen die Stühle zunehmend die Regie der Handlung. Sie treiben die beiden Performer zu immer neuen Aktionen an. Stühle werden nebeneinander geordnet, im Kreis umgeordnet, übereinandergestapelt und treppenförmig an die Wand gebaut. Sie werden beschnüffelt, gestreichelt, gebissen und geworfen. Layes schüttelt und schiebt die Stühle hin und her als frage er sich: »Was ist das? Was macht es mit mir?« Wie das erkennen, was es ist, weniger das, was es tut? Clément Layes versucht in einer kindlich-naiven Herangehensweise den Stuhl abseits seines fest kodierten Gebrauchswertes zum Sprechen zu bringen. Der Gegenstand soll hier nicht mehr als Platzhalter für die Idee des Performers dienen, sondern zum gleichberechtigten Ideenstifter werden. Das Objekt soll zum Ding werden. Aber

selbst die kunstvolle Stuhlpyramide, die die beiden Performer bauen und die instabil und drei Meter groß auf der Bühne schwankt, verrät nur, dass sie jeden Augenblick zusammenstürzen kann.

Auch sprachlich misslingt die Beherrschung der Dinge. Der Dialog zwischen den beiden Performern ist nur bruchstückhaft und im Grunde völlig kommunikationslos. Felix Marchands Stottern führt das deutlich vor. Immer wieder versucht er vergeblich den Dingen einen Namen zu geben: »This is, this is äh ... Äh ... Now we are getting a bit closer ...« Mit dieser Entsemantisierung von Sprache korrespondiert Marchands Auftritt als Körper-Ding-Montage: auf seinem Rücken ist ein Bildschirm-im-Stuhl montiert, auf dem sein sprechender Kopf zu sehen ist, der dem Körper Befehle erteilt. Diese Montage von menschlichem Körper und technischem Ding – einem Cyborg ähnelnd – vereint beides: Verfremdung des Dings und Verfremdung des Menschen. Statt Bilder einer *Allsympathie* entstehen Figuren wie aus einem Traum: Subjekt und Objekt erscheinen entstellt und vertauscht. »The center was [...] to find out the essence of the object.« Die *essence* des Objekts im Sinne des *dritten Tisches* von Graham Harman konnte die Performance nicht zeigen. »Der grüne Stuhl was a multi layered failure piece«, konstatierte Layes rückblickend selbst – dem möchte ich nur bedingt zustimmen.¹ Denn zum Ende des Stückes wird das Publikum gebeten, die Stühle, auf denen es sitzt, auf die Bühne zu tragen. Wir blicken jetzt auf einen riesigen Stuhlhafen, über dem ein Bildschirm hängt, der uns selbst – das Publikum – zeigt. Genau dieser Moment bringt unsere ruhig gestellte Subjekt-betrachtet-Objekt Position real ins Wanken. Und wir fragen uns verwirrt: wer ist hier eigentlich das Objekt und wer das Subjekt?

Mette Ingvarstons Werkreihe *The Artificial Nature Serie* ist der Agentialität von Dingen und Materie gewidmet. Hier treten die menschlichen Performer*innen noch weiter in den Hintergrund:

What does it mean to make a choreography for materials where human movement is no longer in the center of attention? How can one address the force of things, materials, objects and matters as something that acts upon humans? What is the relationship between the animate and the inanimate world? (Ingvarsten 2013: o.S.)

Einen Versuch der Rückgewinnung einer vorsprachlichen Ordnung, die sich außerhalb des endlosen Spiels der Signifikanten bewegt, lässt sich in der die Werkreihe abschließenden Performance *The Artificial Nature Project* beobachten. Im Gegensatz zu Layes präsentiert Ingvarsten eine posthumane Vision (Ökologie), die irritierenderweise zugleich eine prähumane (Alchemie) ist. Nicht die mensch-

1 Beide Aussagen stammen aus einem Gespräch mit der Autorin in Berlin im Dezember 2017. Zitiert mit freundlicher Genehmigung durch Clément Layes.

lichen Performer*innen führen in *The Artificial Nature Project* die tänzerischen Bewegungen aus, sondern unzählbare Glitzerpartikel, die im Bühnenraum flattern, die ausgebildeten Tänzer*innen fungieren lediglich als Hilfsarbeiter.

Dabei entsteht die Illusion, dass es eine Eigendynamik der Dinge gibt. Und tatsächlich werden die sieben Tänzer*innen unsichtbar: Sie verschwinden in den einmal silbernen, einmal goldfarbenen Kaskaden, Fontänen und Kegel, die sie in einem symbiotischen Akt erzeugen helfen. Das zunächst amorph scheinende Material wird zum Träger der Bewegung. Aus den eigentlichen Spezialeffekten des Theaters werden ihre Hauptdarsteller. Aber diese schöne Vision eines Einsseins von Mensch und Materie wird konterkariert durch den Auftritt der Technik: bewaffnet mit schweren Laubbläsern, Stromkabeln und Plattenmaterial gelingt den Tänzer*innen zunächst eine kegelförmige Figur, die aber zunehmend von ihnen selbst zerstört wird und in ein Chaos mündet, das nur noch – wie Meillassoux's kontingentes *Hyper-Chaos* – der Regellosigkeit der reinen Kontingenz zu folgen scheint. Dieser Spuk der »dead matter talking back« (Ingvarstsen 2013: o.S.) wird ebenso abrupt beendet wie er begonnen hat. Am Ende der Performance steigen die entindividualisierten Tänzer*innen aus ihren Ganzkörpermasken und die Bühne wird sauber und aufgeräumt hinterlassen. Es scheint ihnen schließlich doch noch gelungen zu sein, die »force of things, the forces of materials, objects and matters« (Ingvarstsen 2013: o.S.) unter menschliche Kontrolle zu bringen.

In der begehbaren Installation *Scattered Crowd* von William Forsythe aus dem Jahr 2002 wird die Zurücknahme des privilegierten Subjekts, die Depotenzierung des Humanen und die spiegelbildliche Potenzierung des Nichthumanen noch weitergetrieben. Es schweben unzählige weiße – manche milchig, manche klar und durchsichtig – Luftballons frei im Raum, der mit sphärischen Klängen erfüllt ist. Diese Luftballons verführen das Publikum dazu, die Bewegungen der Ballons aufzunehmen, um von ihnen choreografiert zu werden. Hier bestimmen nicht mehr menschliche Akteure die Choreografie der Dinge – eine Dynamik, die bei Laves und Ingvarstsen unentschieden bleibt –, sondern die Dinge geben ihre Kontingenz, ihre Nicht-Determiniertheit an die individuellen, menschlichen Körper weiter, die sich ihnen (unbelastet von philosophischen Theorien und künstlerischen Konzeptionen) mitteilt als ein Moment der *Allsympathie*.

Die Frage, ob sich aus der Verschiebung der Zentralperspektive unserer Subjekt-Objekt-Optik hin zu dem Versuch einer Auflösung dieser Grenzziehung etwas Emanzipatorisches für die Dinge und die Menschen ergibt, kann ich hier nur stellen – aber nicht beantworten. Sahen wir die Dinge, mit denen wir uns umgeben, lange nur als Instrumente, als Requisiten, über die wir verfügen, wird jetzt auch in Betracht gezogen, was die Dinge mit uns tun, wie sie unser Handeln und Denken beeinflussen. Es geht jedoch nicht um ein Entweder-Oder, sondern um die Akzeptanz einer Realität jenseits einer instrumentalisierenden Wahrnehmung und jenseits der traditionellen Dualismen von Subjekt und Objekt, Denken

und Sein, Natur und Kultur. Den Dingen und ihrer Materialität eine autonome, inhärente Agentialität zuzugestehen, ist zumindest als Versuch zu begreifen, die privilegierte, selbstzerstörerische Stellung des Menschen zu überwinden und die Möglichkeit einer posthumanen Welt in Betracht zu ziehen. Es gibt eine Welt hinter der Endlichkeit – *Après la finitude*.

Literatur

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physik and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press.
- Harman, Graham (2012): *The Third Table/Der dritte Tisch*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Harman, Graham (2013): Objekt-Orientierte Philosophie, in: Armen Avanesian (Hg.), *Realismus Jetzt*, Berlin: Merve, S. 122-136.
- Ingvarstsen, Mette (2013): The Artificial Nature Project – Or how to make choreography for nonhuman performers. [online] www.metteingvarstsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/ [12.02.2019].
- Mann, Thomas (1954): *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Meillassoux, Quentin (2013): Metaphysik, Spekulation, Korrelation, in: Armen Avanesian (Hg.), *Realismus Jetzt*, Berlin: Merve, S. 23-57.
- Meillassoux, Quentin (2014): *Nach der Endlichkeit: Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag.
- Mitchell, William J.T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, IL: The Chicago University Press.
- Witzgall, Susanne (2014): Macht des Materials/Politik der Materialität – eine Einführung, in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag, S. 13-28.