

Performative Skalierungen: Zwischen Episteme und Biopolitik

Einleitend: Unterschiede der Größe

Die Sprünge, Durchgänge und Verflechtungen zwischen dem Nächstbereich der Körperzelle, dem Begegnungsraum der Bühnensituation und einem durch das menschliche Handeln veränderten Erdsystem deuteten es an: Eine Situierung im/des Anthropozäns erfordert es zu bestimmen, wie Größen und Rahmen wahrgenommen und auch kreiert werden, wie Größen und Größenordnungen zueinander stehen und wie durch eine Veränderung der Größe oder aber der Größenordnung – der Skala – auch die betrachteten Gegenstände anders erscheinen oder sich sogar direkt verändern. Diesem Aspekt soll das folgende Kapitel gewidmet sein. Es soll den in den Theater- und Performancewissenschaften bisher wenig beachteten Aspekten von Skalen und Skalierungen gelten. Dies ist umso relevanter, da die Frage der Skalierung nicht nur in der Bestimmung des Anthropozäns – so in den Figuren um *Gaia* oder auch in der *geologischen* Wirkkraft der Spezies Mensch – von besonderer Bedeutung ist, sondern sich auch auf Fragen der ökologischen Entwicklungen sowie der politischen Verantwortlichkeiten und Handlungsmöglichkeiten des Anthropozäns bezieht: Ist das Handeln der Einzelnen so in bewussten oder unbewussten Entscheidungen zu Konsum- oder Reiseverhalten für den Klimawandel verantwortlich zu machen oder sind es die Nationalstaaten oder vielleicht die global agierenden Konzerne? Und auf welcher Ebene wiederum scheint eine Veränderung, ein Widerstand notwendig oder machbar? Schließlich: Auf welche Weise können das Anthropozän und die erdsystemischen Prozesse abstrahiert, dargestellt, besprochen werden?

Skalierungen möchte ich im Folgenden sowohl als epistemische Wahrnehmungstechniken wie auch als biopolitische Regierungstechniken verstehen, die nicht nur die Arten verändern, wie wir auf die Welt und ihre Umwelten schauen, sondern die auch ein mächtiges Werkzeug darstellen, diese (Um-)Welten zu verändern. Ich möchte argumentieren, dass diese Techniken der skalaren Wahrnehmung und Veränderung immer auch performative Ausschlüsse herstellen, derer sich die performativen Künste annehmen, diese aus- und darstellen und damit als ihren besonde-

ren ästhetischen Einsatz hervorheben. Dies soll folgendermaßen geschehen: Im ersten Teil möchte ich einführend die epistemische Funktion von Skalierungen unter dem Aspekt der Herstellung von (Un-)Sichtbarkeiten diskutieren, auf die im Theater wirksamen Mechanismen von Skalierungen in der ästhetischen Darstellung hinweisen und anhand der Performance beziehungsweise Live-Art als Beispiel einer Skalierung im *Maßstab 1:1* problematisieren. Anschließend möchte ich anhand von Dries Verhoevens performativer Installation *Homo Desperatus* sowohl die epistemische wie auch biopolitische Potenz der Skalierung im Kontext einer performativen Ästhetik im Anthropozän beschreiben. Zum Abschluss möchte ich die besonderen Möglichkeiten eines performativen Widerstandes der Künste diskutieren und auf die besondere Stellung und Rolle der performativen Künste im Anthropozän verweisen, zwischen Wahrnehmungs- und Regierungstechniken der Skalierung zu vermitteln.

Skalierungen I: Produktion von (Un-)Sichtbarkeit

Was Skalierungen können

Skalierungen sind Veränderungen von Dingen, Kontexten, Ereignissen oder Prozessen entlang einer Skala. Skalierungen können Dinge sichtbar machen. Sie sind epistemische Techniken, die uns erlauben, Dinge anders zu sehen: näher, weiter, größer, kleiner. Skalierungen machen Dinge deutlich, die zuvor nicht oder nur undeutlich sichtbar waren. So führen sie uns an Details heran, die nicht oder nicht deutlich wahrnehmbar, ja bisweilen nicht bewusst waren. Sie erlauben uns damit, auch andere und neue Zusammenhänge zu sehen. Kurz: Sie erhöhen die Sichtbarkeit durch eine Erhöhung der relativen Auflösung und damit auch der Komplexität des Gegenstandes. Skalierungen können andererseits auch helfen, größere Kontexte wahrzunehmen: Sie erlauben eine Entfernung vom Gegenstand und damit eine bessere Übersichtsdarstellung – räumliche und zeitliche Zusammenhänge können auf diese Weise anders zur Ansicht kommen. Skalierungen verändern Sichtbarkeit oder, allgemeiner, die Wahrnehmbarkeit von Dingen, Ereignissen und Zusammenhängen. Während sie so bestimmte Dinge skalierend in den Fokus rücken, werden damit gleichzeitig andere Dinge und Eigenschaften ausgeblendet: Eine Erhöhung der Nähe zum Gegenstand erschwert es, den Überblick zu bewahren. In einer Übersichtsdarstellung wiederum verschwindet das womöglich auch konstitutive Detail. Skalierungen machen sichtbar und können gleichzeitig unsichtbar machen.

Während so Skalierungen epistemische Techniken bezeichnen, Weisen der (Un-)Sichtbarmachung, Arten, wie auf Dinge, Kontexte und Ereignisse geblickt werden kann, so bezeichnen Skalierungen gleichzeitig auch den Prozess der skalaren Transformation von Dingen, Kontexten und Ereignissen: Ein Projekt oder ein Unternehmen wird skaliert und kann somit einen größeren Raum einnehmen,

eine größere Wirkung entfalten, ohne dabei seine grundlegende Geschäftsstruktur zu verändern. Ein Produkt wird skaliert und kann unter Beibehaltung der Proportionalität von Produktionskosten auf andere, globale Märkte ausgeweitet werden. Ist ein Businessmodell, ein Produkt oder ein Unternehmen skalierbar, zeigt es sich nicht nur als adaptiv für andere Kontexte. Es zeigt, dass bestimmte Größen – beispielsweise die Anzahl der produzierten Güter, die Dienstleistungen, die ein Unternehmen erbringt – von anderen Größen, etwa den Produktionskosten, entkoppelt werden können, dass eine exponentielle Expansion möglich ist. Schließlich können Skalierungen nicht nur als Weisen einer Sichtbarmachung und Transformation von Dingen, sondern auch gleichzeitig als das Produkt dieser Transformation begriffen werden und liegen damit zwischen wahrnehmen und verändern: (Architektonische) Modelle, aber auch Landkarten, Zeichnungen, Skizzen etc. sind als besondere Formen der Skalierung zu begreifen, die sowohl eine veränderte Sichtbarkeit auf die Dinge, die sie bezeichnen, ermöglichen wie auch gleichzeitig jeweils eigenständige Artefakte der skalierten Wahrnehmung sind.¹ Skalierungen unterscheiden sich in ihrer jeweiligen Identität von dem Gegenstand, den sie skaliert darstellen. Darin sind sie Theorien der Referentialität eigen; sie konstatieren eine genuine Differenz zum skalierten Objekt, die eine Verwechslung mit diesem Kontext unterbindet. Gleichzeitig zeitigen sie auch bestimmte Eigenschaften der skalierten Sache, die im Rahmen der Skalierung unverändert bleibt. So kann Modellen und Skalierungen eine bestimmte Art von Intentionalität zugesprochen werden, die in einer komplexen Handlungsfolge verstanden werden

1 Damit stehen Modelle als besondere Produkte der Skalierung nicht nur zwischen Wahrnehmung und Handlung, sondern bezeichnen auch eine bestimmte Zeichenbeziehung zwischen dem Modell als Signifikant und dem Modellierten als Signifikat. So sind beispielsweise Karten nicht identisch mit der Realität, die sie abbilden. Verstehen wir jedoch Karten als skalierte Übersetzungen von bestimmten Raumverhältnissen, so impliziert der Begriff, dass jene Verhältnisse in diesen Karten nicht bloß zeichenhaft wiedergegeben wurden, sondern dass ebenjene Verhältnisse der Distanz, der Nähe, der Topografie etc. – in veränderter Form – in der Karte selbst (nämlich als Abbildung eines Verhältnisses, einer Topologie) enthalten sind. Karten wiederholen die Realität nicht und bilden sie nicht ab; in Karten wurde stattdessen Realität skaliert, das heißt transformiert. Damit können Karten, wie Bruno Latour beschreibt, als Markierungen einer Korrespondenz beschrieben werden, die auf einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz beruht. So beschreibt Bruno Latour anhand eines Ausflugs in den Alpen: »So it is possible to establish an itinerary (I am not forgetting that this has required three centuries of geographers, explorations, typographical inventions, local development of tourism, and assorted equipment) thanks to which one can maximize both the total dissimilarity – nothing looks less like Mont Aiguille than the map of Mont Aiguille – and the total resemblance – the angle that I am targeting with my compass is indeed the same as the one printed on the map.« Latour 2013, S. 76.

muss und dabei nicht nur als »Muster und Ermutigung«, sondern mitunter auch als Idealvorstellung von Wirklichkeit gelten kann.²

Eine hochskalierte Computergrafik, ein hochskaliertes Unternehmen, ein skaliertes Modell: Skalierungen verändern Sichtbarkeiten auf Dinge, können Transformationen an den Dingen selbst sein und stellen gleichzeitig intermediale Formen – Modelle, Artefakte – dar, die Wirklichkeit intentional transformiert darstellen. In allen drei Fällen geschehen Skalierungen, indem sie relativ verändern, Dinge in andere Bezüge setzen. Skalierungen sind damit Veränderungen *zweiten Grades*. »Skalieren« bedeutet nicht, etwas einfach kleiner oder größer zu machen; es heißt die Größenrelationen *zwischen* zwei Positionen – zumeist zwischen Objekt und Betrachter, aber auch zwischen zwei Objekten zueinander – zu verändern: »Size, as an attribute of an object, is bound up with its difference in nature from other objects, whereas a measurement of scale focuses upon a difference in degree between at least two similar objects«³, erklärt Rachel Wells.

Die Vergrößerung eines Objekts gegenüber seinem Kontext führt – obgleich sich fundamental andere Dinge verändern – zur selben Skalierung wie eine Verkleinerung des Kontexts gegenüber dem Objekt. Nicht absolute, sondern relative Werte sind für Skalierungen entscheidend. Skalierungen sind damit an einen äußeren epistemischen Rahmen gebunden, der erst diese Relation stabilisiert und somit eine Skalierung erlaubt, einen äußeren Referenzrahmen, eine Skala, entlang welcher die Veränderung dieses Größenverhältnisses erst möglich wird und die den bei der Skalierung im Verhältnis zueinander stehenden Elementen gemein ist. Diese Skala ist eine Größe, die von der Skalierung nicht betroffen wird, sondern außerhalb des Aktes der Skalierung steht. Als eine solche, dem Akt der Skalierung äußere, verweist sie nicht nur auf den Akt der Skalierung sowie auf sich selbst, sondern impliziert ein ganzes Ordnungsgefüge, das die Wertigkeit der Skalen selbst erst bestimmt hat. Dies kann der (geo)metrische Raum sein, die Zeit im Internationalen Einheitensystem, das System der (natürlichen) Zahlen, schließlich Ordnungen, die auch Ausgang nehmen von der phänomenologischen, leiblichen Präsenz des Menschen und den hier zugrundeliegenden Größenrelationen.

2 Horst Bredekamp: »Modelle der Kunst und der Evolution«, in: Präsident der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Modelle des Denkens*. Berlin: 2005, S. 13–17, S. 13f.

3 Rachel Wells: *Scale in Contemporary Sculpture. Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. Farnham & Burlington: Ashgate 2013, S. 6.

Theater und Performance: *Live-Art*

Obleich die Frage nach Skalierungen in der theaterwissenschaftlichen Betrachtung so gut wie nicht existent ist, scheint dieser Aspekt dem Theater fundamental eingeschrieben, ja erfuhr womöglich gerade deswegen bisher keine Beachtung, weil auch hier gilt, was Carlos Spoerhase über die Geisteswissenschaften in toto schreibt:

»Skalierung ist ein Schlüsselproblem der Geisteswissenschaften, die sich mit den Künsten befassen. Weshalb ist man ihm bislang ausgewichen? Vielleicht ist es gerade der Offensichtlichkeit dieses Problems geschuldet, dass es an einer systematischen Behandlung von Skalierungsfragen im Bereich der Ästhetik fehlt.«⁴

Wird Skalierung unter den Aspekten des (Un-)Sichtbarmachens, der Modellierung sowie der Transformation von Wirklichkeit in Bezug auf eine als Ordnungssystem zu verstehende Skala beschrieben, so lassen sich die für das Theater relevanten Fragen folgendermaßen umformulieren: In welcher Weise kann Theater Wirklichkeit(en) durch Skalierung *anders* darstellen? Welche Aspekte werden durch Skalierung hervorgehoben, sichtbar gemacht? Welche Aspekte wiederum werden durch die ästhetische Skalierung von Dingen, Ereignissen und Kontexten unsichtbar, welche werden zum Verschwinden gebracht? Welche Skala, welches zeit-räumliche Ordnungssystem ist den ästhetischen Skalierungen eigen? Werden womöglich mehrere Skalen angewandt und wenn ja, konfliktieren diese? Werden die Skalen selbst benannt, sichtbar gemacht oder handelt es sich um bloß implizite, um latente Ordnungen?

Prozesse der Skalierung sind relevant sowohl für Fragen der bühneninternen Darstellung und der ›techné‹ der Performer*innen, auf der Ebene der bühnen-räumlichen Organisation und der darin impliziten Ordnungsverfahren, die beispielsweise in der Ausrichtung einer Zentralperspektive Fragen der Proportion und geometrischen Skalierung mit inhärenten Fragen der politischen Repräsentation verbinden.⁵ Schließlich betrifft dies auch die Fragen zwischen dem Bühnenraum und dem außerästhetischen Raum: So sind künstlerische Prozesse der Selektion, der Organisation und der anschließenden Darstellung von Realitäten im Bühnenraum nicht nur durch Fragen der Grenzziehung bestimmt,⁶ sondern implizieren

-
- 4 Carlos Spoerhase: »Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart«, in: Carlos Spoerhase et al. (Hg.): *Ästhetik der Skalierung*. Leipzig: Felix Meiner Verlag 2020, S. 5–16, S. 11.
 - 5 So beispielsweise die dem theatralen Raum impliziten Sichtachsen als symbolische Machtgefüge. Vgl. Siegmund 2006, insbesondere S. 173–182.
 - 6 Ich beziehe mich hierin auf Benjamin Wihstutz' Vorschlag, theatrale Ästhetiken unter den Aspekten einer topologischen Räumlichkeit sowie den damit verbundenen künstlerischen

auch eine Bestimmung hinsichtlich des skalaren Verhältnisses zwischen Darstellung und Dargestelltem, zwischen Bühne und außertheatralen Raum. Dabei zeigt sich eine explizit ästhetische Rolle des Theaters insbesondere dort, wo die Spannung zwischen verschiedenen Größenordnungen zur Disposition steht beziehungsweise damit spielerisch umgegangen wird: in der Vervielfältigung von Bühnenbildelementen, in der Dehnung oder der Streckung von Zeit, in Szenen des chorischen Sprechens – wenn viele für eine*n sprechen –, in Szenen der Typisierung – wenn eine*r für viele spricht oder handelt –, in der choreografischen Vervielfachung des Gestischen oder auch in der seriellen Wiederholung von Ereignissen. Konstitutiv für dieses Verständnis von Skalierung ist das als Übertragungsleistung zwischen dem referentiellen Verhältnis von Skaliertem hin zur Skalierung. Insofern Theater über seinen mimetischen Bezug gedacht wird, betreffen diese Fragen nicht nur fundamentale Fragen der Rezeptionserfahrung theatraler Abbildungsverhältnisse, reflektieren offensichtliche Erfahrungen aus der theatralen Produktionspraxis, in der nicht selten nach einem Größer und Deutlicher der Darstellung gefragt wird, das Darzustellende also größer skaliert auf der Bühne gezeigt werden soll, sondern können in und durch diese Methoden der Vergrößerung bzw. Verdeutlichung durch Skalierung auch unter Aspekten eines politischen beziehungsweise pädagogischen Modells der Realität verstanden werden: Etwas wird auf der Bühne größer skaliert angezeigt und verweist damit auf eine bestimmte Intentionalität dieser Darstellung.

In einem Verständnis des Theaters spezifisch als *Performance* wird dieser Begriff von Skalierung zumindest fragwürdig. So fragt eine Theorie der Performativität nicht nach den Formen der Abbildung, sondern beschreibt ein Verhältnis der Selbstreferentialität sowie Selbstidentität von Bedeutetem und Bedeutendem, verweist also auf eine Situation, in der »Signifikat und Signifikant in sich zusammenfallen«⁷ und folglich auch zwischen der Skalierung und dem Skalierten beziehungsweise zwischen Modell und Modelliertem nicht mehr klar getrennt werden kann. Damit muss die Frage der Skalierung unter dem Aspekt der Performativität anders formuliert werden: Denn obgleich sich der Anspruch und die Zielsetzungen des – natürlich sehr vereinfacht dargestellten – mimetischen Realismus und der performativen Kunst unterscheiden, treffen sich beide in ihrer Zielsetzung, nämlich dem Anspruch, Realität(en) – in einem Fall durch Abbildung, im anderen über Wiederholung – auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Sie bezeugen mitunter eine Doppelung, die mit dem Begriff einer Skalierung im *Verhältnis 1:1* bezeichnet

Strategien der Grenzziehung und -verhandlung zu begreifen. Denn gerade eine topologische – also an räumlichen *Verhältnissen* orientierte – Lesart des theatralen Raums bietet eine große Nähe zu Fragen der Skalierung. Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich [u.a.]: Diaphanes 2012.

7 Fischer-Lichte 2004, S. 245.

werden kann, der Wiederholung einer Realität, die weder mit dieser gänzlich identisch wird noch von dieser klar getrennt werden kann. Während die performativen Künste häufig auch mit dem Begriff der *Live-Art* gefasst werden, so könnten sie – unter dem Aspekt der Skalierung – auch als *Live-Size* bezeichnet werden, als Formen der Abbildungen in Lebensgröße: einer Skalierung also, die nicht als Verkleinerung oder Vergrößerung, sondern prinzipiell als Verdoppelung verstanden werden kann.⁸

Im Maßstab 1:1

In der Literatur findet sich das Motiv einer Skalierung im *Verhältnis 1:1* unter anderem bei den Erzählungen *Sylvie and Bruno Concluded*⁹ und *Von der Strenge der Wissenschaft*¹⁰ von Lewis Carroll respektive von Jorge Borges: Carrolls fantastische

8 »Live-Art« konnotiert mit dem Begriff des Lebendigen somit nicht nur die Tatsache einer ko-präsentischen Präsentationsform – eben »live« –, sondern kann auch die Differenz von Original und Abbild gerade über den Begriff des Lebens meinen, die hier fragwürdig wird. Denn wenn dergestalt das Skalierte mit dem zu Skalierenden in derselben Größenrelation steht, erscheint es nicht nur problematisch, eine spezifische Differenz des Skalierten zu entdecken, sondern folglich überhaupt eine Differenz zwischen Skalierung und Skaliertem aufzustellen. Andererseits kann gefragt werden: Wird die Größendifferenz zwischen Skaliertem und Skalierung offensichtlich, kann dann überhaupt noch von einer Skalierung – einer quantitativen Differenz – gesprochen werden oder handelt es sich nicht um eine Differenz in der Art, also um ein komplett *anderes* Objekt? Dies entspricht der Frage, die Deleuze in Anschluss an Bergsons Gedanken zur Multiplizität stellt und in *Differenz und Wiederholung* ausführt. Die Tatsache einer für Bergson notwendigen räumlichen homogenen Matrix, die erst Unterschiede in Größe und Art zu denken erlaubt, führt, so Deleuze, zu zwei verschiedenen Arten der Multiplizität:

»One is represented by space (or rather, if all the nuances are taken into account, by the impure combination of homogeneous time): It is a multiplicity of exteriority, of simultaneity, of juxtaposition, of order, of quantitative differentiation, of *difference in degree*; it is a numerical multiplicity, *discontinuous and actual*. The other type of multiplicity appears in pure duration: It is an internal multiplicity of succession, of fusion, of organization, of heterogeneity, of qualitative discrimination, or of *difference in kind*; it is a *virtual and continuous* multiplicity that cannot be reduced to numbers.« Gilles Deleuze: *Bergsonism*. New York: Zone Books 1991, S. 38. Rachel Wells führt überzeugend aus, dass sich an diese Frage auch der Unterschied zwischen *Größe* und *Skalierung* (size & scale) prägnant zeigt. So sei gerade die Möglichkeit einer klaren *Größen*zuordnung ein Anzeichen einer *Differenz der Art*, während sich Skalierungen gerade in der Deleuze'schen *Differenz des Grades*, der skalierten *Wiederholung* zeigen. Siehe Wells 2013, S. 6f.

9 Lewis Carroll: *Sylvie and Bruno concluded*. London & New York: Macmillan and Co. 1893, abgerufen unter: <https://archive.org/details/sylviebrunoconclloocarriaal/mode/zup> [17.02.2021].

10 Jorge Luis Borges: »Von der Strenge der Wissenschaften«, in: Jorge Luis Borges (Hg.): *Die Unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2013, S. 288–289.

Geschichte beschreibt das Treffen zwischen den Protagonist*innen der Erzählung, den beiden von einer langen Wanderung mit einer Taschenkarte kommenden Kindern Sylvie und Bruno und der Gestalt des Mein Herr, einer Person, die vom Mond kommt. Mein Herr ist begeistert von der technologischen Finesse der Erdenbewohner und berichtet, dass gerade das Kartografieren eine Fähigkeit ist, die die Mondbewohner zur Perfektion gebracht hätten; bis hin zu dem Punkt, dass eine Karte im Maßstab 1:1 angefertigt wird, die jedoch – aus sehr praktischen Gründen – niemals ausgebreitet wird: »It has never been spread out, yet«, said Mein Herr: »the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.«¹¹

Die Karte im Maßstab 1:1 in Borges' fiktivem Reich wiederum ist das Meisterstück der Gilde der Geografen, deren Streben nach Exaktheit zu immer größeren – weil genaueren – Karten führt, bis sie eben das ganze Land einnimmt. Doch diese Karte bleibt historisch: Denn mit der Auflösung der Gilde der Geografen schwindet auch das Interesse an der Karte selbst, bis die Karte unter dem Einfluss von Wind und Sonne vergeht. Allein: »In den Wüsten des Westens haben sich bis heute zerstückelte Ruinen der Karte erhalten, von Tieren behaust und von Bettlern; im ganzen Land gibt es sonst keinen Überrest der geografischen Lehrwissenschaften.«¹²

Eine dritte, weitaus weniger bekannte Variante der Parabel von der Wiederholung der Welt in ihrer kartografischen Darstellung bietet die 1966 vom polnischen Philosophen Leszek Kołakowski verfasste Sammlung von Kurzgeschichten *13 Geschichten aus Lailonien*.¹³ In der vierten Geschichte lernen wir vom Kaufmann Pigu, der mit seiner Tochter Memi ein besonderes Hobby teilt: nämlich Löcher in Globen zu machen. Von einer Geschäftsreise heimgekehrt, erfährt Pigu, dass Memi einen Globus bestellt hat, und zwar einen in natürlicher Größe, sprich im Maßstab 1:1. Als dieser nun geliefert wird, wird Pigu bewusst, dass er diesen Globus nicht bezahlen kann. Er lässt ihn zurückschicken, doch als Memi mit Tränen und Frust reagiert, erlaubt er ihr einfach, die echte Erde zu durchlöchern. Nachdem die Erde so vollkommen durchlöchert wurde, erreichen Pigu Entschädigungsforderungen aus der ganzen Welt.

Was alle drei Erzählungen verbindet und mit dem Topos einer Karte im Maßstab 1:1 offensichtlich wird, ist eine bestimmte Weise eines referentiellen Bezugs, der für Fragen der (kartografischen) Skalierung konstitutiv zu sein scheint: Mit der kartografischen Skalierung steht nicht etwa ein diskretes Bildelement zur Disposition, sondern ein Ausschnitt eines größeren Ganzen. Die Karte ist konstitutiv

11 Carroll 1893.

12 Borges 2013, S. 288.

13 Leszek Kołakowski: *13 bajek z królestwa Lailonii: dla dużych i małych oraz inne bajki*. Krakow: Wydawnictwo Znak 2015, S. 29–35.

ausschnitthaft. Karten verweisen auf die durch sie bezeichneten Flächen; gleichzeitig verweisen sie in besonderer Art auf das Jenseitige der Karte; ihre Ränder sind nicht die des Rahmens, der das Bildmotiv umschließt, sondern Säume, über die die bildlichen Referenzen hinaus verlängert werden können und dabei einen medialen Sprung durchführen. Die Karte impliziert die Darstellung der ganzen Welt. Dies gilt in besonderer Weise für die Karte im *Maßstab 1:1*. Denn verweist sie topologisch auf einen den kartografischen Ausschnitt immer übertreffende Ganzheit (von Welt), so wird die Frage der Welt als Totalität im Rahmen einer Theorie der Mimesis wiederholt. So steht die Karte im *Maßstab 1:1* paradigmatisch für die Idee der im *Trompe-l'œil* zur Perfektion gebrachten mimetischen Wiederholung von Realität. Die Karte bildet nicht nur ab, sondern – und darauf weist das Streben der Mondbewohner sowie der Geografen bei Carroll und Borges hin – zielt auf deren bildliche Übertreffung, auf den technischen Fortschritt. Nicht mehr steht der bildnerische Wettstreit zwischen zwei Malern wie im Fall des antiken Wettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios zur Disposition; die Frage der »aemulatio«, der wetteifernden Nachahmung, betrifft stattdessen die Wiederholung und Überbietung der Welt selbst. Damit wiederholt der Topos der Verdoppelung, was seit dem antiken Wettstreit in Theorien der Mimesis auf dem Spiel steht, nämlich die Infragestellung der mimetischen Kunst durch die Kunst der Mimesis selbst. So schreibt Johanna Zorn: »Wenn Mimesis den Vorgang der Nachahmung zu einer totalen Darstellung von Welt zuspitzt, wie es die Technik der Kartografie im Maßstab 1:1 leistet, dann fällt sie in sich zusammen.«¹⁴

Werden Abbild und Realität deckungsgleich, erübrigt sich die mimetische Repräsentation per se: Wozu sollte eine Karte als Abbild der Realität gut sein, wenn sie ebenjener Realität weder etwas hinzufüge oder wegnähme, also keinerlei semiotische oder auch ästhetische Differenz aufweise? Und gleichzeitig verweist die Verdoppelung der Welt in der Karte im *Maßstab 1:1* auf nichts Geringeres als die Brüchigkeit des Konstrukts der Realität selbst. Denn wenn die Karte einfach auf die Realität gelegt wird und somit als Realität genutzt werden kann, so stellt sich zu Recht die Frage, in welcher Weise denn überhaupt zwischen Realität und Karte unterschieden werden kann, ja, mit welcher Sicherheit überhaupt beurteilt werden kann, dass die Realität selbst nicht schon Karte, also kartografisches Abbild einer anderen Realität sei? Der Topos der Ununterscheidbarkeit von Dargestelltem und Darstellung in der kartografischen Wiederholung der Welt führt somit sowohl zu einer Thematisierung der Spezifität und Funktionalität der künstlerischen Darstellung, ihrer Notwendigkeit, ihrer Möglichkeit, eine spezifisch erhöhte, verdichtete Darstellung

14 Johanna Zorn: »Dasselbe noch einmal? Zur kartographischen Technik der künstlerischen Erzeugung von »Duplikaten der Welt««, in: Kathrin Dreckmann et al. (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*. Bielefeld: transcript 2020, S. 159–168, S. 161.

der Realität zu präsentieren. Und gleichzeitig steht damit auch die diese Darstellung erst ermöglichende Realität in Frage. Betrifft Skalierung das epistemische Problem der (Un-)Sichtbarmachung, zeigt sich hier am Beispiel der Karte im Maßstab 1:1, dass dies nicht nur Fragen der Wahrnehmung – der Aisthesis und der Episteme – betrifft, sondern damit auch solche des ontologischen Grundes der durch die Skalierung implizit erfahrbar gemachten Ordnungen. Ist mit der kartografischen Skalierung eine Totalität der Welt implizit, so zeigt sich an der Skalierung im Maßstab 1:1, dass diese als für die Skalierung konstitutive Bezugsordnung infällig wird.

Worauf jedoch diese Parabeln implizit ebenso hinweisen – und das wird insbesondere bei Kořakowskis Erzählung deutlich –, ist die Tatsache, dass jedes dieser Beispiele die Geschichte der Karte im Maßstab 1:1 nicht nur als Frage nach den (Un-)Möglichkeiten der Darstellung und Reproduktion von Welt und mitunter als Kritik an übergeordneten Ordnungsmustern begreift, sondern dass sich in jeder Geschichte ein bestimmtes ökologisches Verhältnis der Relation von Welt und Organismus abzeichnet. Quasi als Umschlag der bildkritischen Pointen der Erzählungen können diese jeweils auch als Kommentare einer Zugewandtheit, ja eines Engagements an der (Um-)Welt gelesen werden: Bei *Sylvie and Bruno Concluded* verunmöglicht die stoffliche Grundlage der Karte – quasi als materielles Fundament der Repräsentation¹⁵ – das Wachsen und Gedeihen der Pflanzen; bei Borges wiederum bieten – gleich einem Kommentar zur Ökonomie der Authentizität – allein die ruinenhaften Reste der Karte denjenigen ein Zuhause, die aus der Gesellschaft der Bürger*innen ausgeschlossen sind: Bettler*innen und Tieren; während alle anderen die Realität selbst vorziehen. Bei Kořakowski schließlich führt wiederum der Mangel eines Globusses in natürlicher Größe – eines Duplikats der Erde, eines *Planetens* B¹⁶ – die Tatsache einer Abwesenheit von Repräsentation gerade zur Zerstörung der eigenen, der wirklichen Erde. Eine solche Lesart des Topos der deckungsgleichen Karte verweist nicht nur auf die Verankerung jeder Form von Repräsentation in einer bestimmten materiellen und ökologischen Umwelt, sondern spezifischer auf die Tatsache, dass gerade jene materielle Situierung der Repräsentation durch die spezifische Form der Skalierung in besonderer Weise akzentuiert wird. Skalierungen sind nicht nur bestimmte Weisen relationaler epistemischer Sichtbarmachung. Sie sind

15 Analog ist im Kontext des Anthropozäns und der technischen Entwicklungen die Tatsache entscheidend, dass auch zeitgenössische Medien und Technologien – Computer, Smartphones etc. – ihrerseits auf eine materielle Basis angewiesen sind. Dies betrifft nicht nur die zur Herstellung von Computern notwendigen Mineralien wie z.B. Seltene Erden, sondern auch die materiellen Kosten des Digitalen selbst, die »materielle Basis von Bits und Bytes«, wie Steffen Lange und Tilman Santarius passend schreiben. Vgl. Steffen Lange & Tilman Santarius: *Smarte Grüne Welt? Digitalisierung zwischen Überwachung, Konsum und Nachhaltigkeit*. München: oekom Verlag 2018, v.a. S. 24–33.

16 Siehe Mike Berners-Lee: *There is no Planet B. A Handbook for the Make or Break Years*. Cambridge & New York: Cambridge University Press 2021.

gleichzeitig auch Techniken, die in konkreten Umwelten verankert sind und diese potenziell verändern.

Dies wird im Anthropozän akut: Das Anthropozän konfrontiert uns genuin mit Sachverhalten, die eine bestimmte Schwelle der Größe, der Dauer oder aber einer kausalen Logik über- beziehungsweise unterschreiten, also mit Problemen der Dimensionalität, der Kausalität und ihrer Wahrnehmung durch verschiedene Skalen der Größe von Handlung, Raum und Zeit. Dabei werden wir im Anthropozän auf unterschiedliche Weise mit unterschiedlichen Skalen konfrontiert: Die Leitmetapher des Anthropozäns, die geologische Kraft des Menschen, weist auf die Skala der geologischen Tiefenzeit hin. Historisch relevant werden im Diskurs des Anthropozäns nicht nur die Umstände der jüngeren oder jüngsten Geschichte, denn es beginnt – je nach Lesart – 1950, um 1800, 1610 oder auch 10000 v. Chr. Zur differentiellen und damit zur qualitativen Bestimmung ist ein Vergleich des erdsystemischen Zustandes und damit eine Extrapolation von verschiedenen Zeitmomenten auf längere Dauern erforderlich. Ihre Auswirkungen wiederum werden selbst in ferner Zukunft im Profil der Erde erhalten und sichtbar werden. Menschliches als geschichtliches Handeln hat nicht nur Relevanz im Kontext einiger Jahre, Jahrzehnte oder Jahrhunderte, sondern muss auf der Skala von Jahrhunderttausenden oder sogar Jahrmillionen verstanden werden. Die Perspektive der Erdsystemwissenschaften wiederum verweist auf eine räumliche Entgrenzung und die planetarischen Wechselwirkungen von (lokalen) Ursachen.

Die Klimakrise zeigt sich nicht etwa als Krise des Wetters [und damit]als lokales Phänomen, sondern eben des Klimas – eines wissenschaftlichen Gegenstands, der nicht ohne Rekurs auf globale Skalen gebildet werden kann.¹⁷ Schließlich zeigt sich der Anthropos selbst als an eine bestimmte Skala gebundene Figur: Bleibt er in seiner auch politischen Vieldeutigkeit eine Funktion des tropischen, des metaphorischen – oder genauer: des metonymischen – Sprechens, so ist die diese Trope erst ermöglichende Operation der Transfer, die Skalierung, der konstitutiven Subjektposition des Anthropozäns vom Menschen als individuelle und biologische Entität zur Figur des Anthropos als neuer Leviathan, als neue Kollektivfigur: Nicht eigentlich Spezies – denn Crutzen et al. argumentieren nicht speziezistisch – ist der Anthropos hier skalare Figur.

Skalen lassen Dinge erscheinen: Sie sind deren raumzeitliche, numerische, quantitative Verortung. Sie sind epistemischer Referenzrahmen, der es erlaubt, eine Sache durch eine bestimmte Entfernung, einen bestimmten zeitlichen Bezug oder auch eine bestimmte Menge relational zu greifen. So erlaubt eine andere Skala, auf Din-

17 Birgit Schneider: *Klimabilder: eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2018.

ge anders zu sehen: aus größerer Distanz, aus größerer Nähe, über einen längeren oder auch kürzeren Zeitraum; und dadurch auf diese anders Bezug zu nehmen.

Doch damit ändert sich nicht nur der epistemische Rahmen, durch den auf etwas Bezug genommen wird. Denn bisweilen erlauben bestimmte Skalen bestimmte Weisen des Erkennens, die im Hinblick auf eine andere Skala so überhaupt nicht ersichtlich wären; mitunter lassen also bestimmte Skalen erst bestimmte Dinge überhaupt erscheinen: So erschließt sich das Anthropozän als Gegenstand nicht, wird der Anthropos hier als Individuum oder aber in Bezug auf eine lokale Gruppe und eben nicht auf seine numerische Größe hin verstanden. Der Gegenstand Klima kann nicht ohne die ihn konstituierende Skala einer globalen und über längere Zeit sich entwickelnden Raumzeit als die ihm eigene Skala beschrieben werden.

Skalen bieten somit einen bestimmten epistemischen Zugriff auf die Welt; eine Weise, Dinge und Tatsachen über eine Skala wahrzunehmen, zu rezipieren und zu verstehen. Und dadurch bieten Skalen als epistemische Referenzrahmen immer gleichzeitig die Möglichkeit, Dinge, Sachen und Ereignisse durch eine veränderte Weise ihrer referentiellen Rahmung nicht nur anders wahrzunehmen, sondern selbst zu verändern. So können Dinge in anderer Auflösung – näher, weiter – in anderem zeitlichen Bezug – länger, kürzer – in anderer Größe – mehr, weniger – auf eine Sache Bezug nehmen. Skalen sind als epistemische Bezugsgrößen immer differentielle Ordnungen. Zwischen Beobachtenden, Beobachtetem und Skala impliziert der Verweis auf die Skala zumindest immer einen dritten – einen raumzeitlichen oder numerischen – Pol, der nicht nur die auf diesen bezugnehmenden Dinge strukturiert, sondern gleichzeitig damit auf eine spezifische Skalendifferenz verweist, auf eine bestimmte Schwelle der Größe, der Menge oder der Dauer, durch die Dinge für jemanden so oder anders erscheinen. Dies zeigt auch: Nicht verschiedene Skalen werden im Anthropozän problematisch, sondern verschiedene *Skalierungen*, das Phänomen der performativen Herstellung, Wiederholung, Differenzierung und Verschiebung von Skalen.

Spiegelbildlich erstreckt sich der Aspekt der Skalierung und der Skalierbarkeit auch auf die Frage der Wahrnehmung und des Wissens: Sind beispielsweise, wie Timothy Morton beschreibt, die Hyperobjekte des Anthropozäns – das Klima beziehungsweise der Klimawandel, Radioaktivität, Mikroplastik etc. – massiv über Raum und Zeit gestreckt,¹⁸ so stellt sich ihre Bestimmung, ihre räumliche, zeitliche und kausale Lokalisierung als epistemische Problematik heraus. Mit welchen Texten, Worten, Medien wird der erdsystemische Effekt menschlichen Handelns bestimmt und beschrieben? Welche Skala rechtfertigt es, welchen Effekt menschlichen Handelns als erdzeitlich zu beschreiben, und welche Handlungen bleiben ungeachtet?

18 Morton 2013, S. 1.

Schließlich stellt sich mit dem Anthropozän als (öko)politische Tatsache die Frage, in welcher Weise die Sphäre der Episteme mit derjenigen der Techné in Beziehung steht. Wie kann der Klimawandel angesichts seiner Dehnung in Raum und Zeit, vor allem aber auch angesichts seiner Multikausalität nicht nur bestimmt und dargestellt werden, sondern wie kann auf diesen auch politisch reagiert werden? In welcher Weise fügen die Handlungen des Einzelnen sich durch ihre skalare Wirkung in Bereiche, die dem Individuum selbst schwer zugerechnet werden können? Ist der Klimawandel auf der Ebene der individuellen Konsumententscheidungen, (supra)nationaler politischer Direktiven und Projekte oder doch nur eine Beschleunigung des wissenschaftlichen Fortschritts zu stoppen? In welcher Weise können plötzliche skalare Sprünge oder skalare Effekte¹⁹ – die Tatsache, dass eine massive Veränderung der Größe zu einer Veränderung der Art führt – bestimmt, beschrieben, dargestellt werden?

Zwischen Wahrnehmung und Darstellung, zwischen Handlung und Technik stehen im Anthropozän nicht nur Natur und Kultur, sondern auch ein Durchgang durch Skalen, die als epistemische Referenzrahmen Orientierung geben, die eine technische und handlungsbezogene zukunftsgerichtete Veränderung erlauben, sowie solche, die gerade angesichts der Vielzahl ihrer Bezüge konfligieren und zusammenfallen. Mit anderen Worten: Das Anthropozän expliziert sich als ein mehrfaches Problem der Skalierung, sowohl auf der Ebene des technischen Handelns, der Wahrnehmung und des Wissens wie auch in der Frage einer politischen – oder auch ethischen – (Re-)Aktivität. Es konfrontiert uns mit der Art, wie verschiedene Dinge auf verschiedenen Größenordnungen wirken, wie die Dinge, Ereignisse und Handlungen verschiedene Skalen durchschreiten und schließlich wie diese Größenordnungen zueinander in Verhältnisse gesetzt werden können oder auch miteinander konfligieren.

19 Mit dem Begriff des *scale effect* bezeichnet Timothy Clark die spezifisch auf zeitliche wie räumliche Größen wirksame Kontext- (oder eben Skalen-)varianz von Dingen und Ereignissen, die insbesondere im Anthropozän deutlich wird. Vgl. Timothy Clark: *Ecocriticism on the Edge: the Anthropocene as a Threshold Concept*. London; New York: Bloomsbury Academic 2015, S. 72.

Ameisen und Menschen

1954–2014: Ausschlüsse und Unsichtbarkeiten

Mit dem Beginn des Anthropozäns verändern sich unsere Monster. Und so tritt 1954 auch der amerikanische Horrorfilm in eine neue Phase: Bei *Them!* terrorisieren riesige, atomar mutierte Ameisen die Westküste der USA. Während die Ungeheuer der 30er und 40er Jahre als noch implizit menschliche Figuren einen dramatischen Konflikt austragen und den Raum des Privaten – die Herrenhäuser und Wohnungen der Bürger*innen – einnehmen, zeichnen die Science-Fiction-Filme der 50er Jahre ein durchaus unpersönlicheres Bild: Raum, in dem die Monster ihren Schrecken verbreiten, sind die Städte; ihre Konflikte sind öffentlich und national; ihr Entstehen weniger Ergebnis einer mythischen Phantastik denn der neuen technischen Möglichkeiten der amerikanischen Nachkriegswelt. So entwickelt sich das Genre der Horror-Science-Fiction als Reaktion und in Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Gefahren der Atomkraft nach den Atombombenabwürfen in Hiroshima/Nagasaki 1945 und den mehrfachen Atomwaffentests in New Mexico.²⁰ Die zerstörerische und unberechenbare Seite der Atomkraft übersetzte sich in die filmische Erfahrung von Natur, die selbst gigantische Proportionen annahm. Das Monster war nicht das Andere, das noch eine Verbindung mit dem Menschlichen unterhielt; es war die hyperbolische Antithese zum Menschlichen selbst: eine Natur, die Ausmaße annahm, die eine öffentliche, ja globale Ordnung und Existenz radikal bedrohen und damit die prometheische Parabel der menschlichen Ingenuität vom Schatten der nuklearen Auslöschung bestrahlen lassen.²¹ Die Atomkraft erforderte und ermöglichte das Denken in neuen Größenordnungen – sowohl im Hinblick auf ihre Destruktivität wie auch auf eine zivile Nutzung; erst die Atomkraft setzte als Technik ein Reservoir an Imagination frei, das erstmals den Menschen in ein geologisches Verhältnis setzte. Filme wie *Them!* reagierten auf diese Tatsachen und stellten

20 So schreibt Jonathan L. Crane: »It is truly ironic that what superseded our vision of the worst beings on Earth was of our own planning. The atomic bomb dwarfed any monstrous vision ever previously imagined and killed a portion of our fantasy life. Not that it mattered much against the real deaths that took place, but our ability to envision a certain type of monster was eradicated with the deadly flash over Hiroshima.« Jonathan Lake Crane: *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications 1994, S. 108.

21 »It is as if Darwin and Oppenheimer were fused and, as one, commandeered every major and independent studio in Hollywood to create bizarre exercises in evolution run amok. There was virtually nothing that went unaffected by radiation, although it took until the 1970s for a film to star giant rabbits drastically enlarged by exceptionally potent hormones.« Ibid., S. 106f.

ein Register bereit, die Gefahren dieser Größenordnung sichtbar zu machen; eine Erfahrung, die in das Denken des Anthropozäns hineinwirken soll.²²

Die Ameisen von 1954 wurden zwar als mutierte und riesengroße, doch als weiterhin lokalisierbare Bedrohung betrachtet. Obgleich ihre Körperlichkeit als Schwarm ein Körperbild vorzeichnet, das in seiner Organisation eine hybride wie auch ungreifbare Körperform darstellt²³, ist der (filmische) Umgang mit diesen Monstern weiterhin ein lokaler: Einzelne Ameisenindividuen stehen stellvertretend für den Schwarm, der selbst in seiner Körperlichkeit nicht zur Ansicht kommt. Scheint die Ameise zwar das passende Insekt, um auf die Gefahr der Atomkraft hinzuweisen, die sich auch dadurch manifestiert, dass sich ihre Wirkungen sowohl einer zeit-räumlichen wie auch einer einfachen kausalen Logik entziehen, so kommt dies bei *Them!* nicht zur Ansicht: Die Ameisen sind zwar groß, nicht jedoch ungreifbar; sie sind zwar gefährlich, nicht jedoch unbesiegbar; sie unterwandern zwar die Stadt, infiltrieren und infizieren jedoch nicht die Körper. Und so kann die Gefahr der riesengroßen Ameisen nochmals abgewendet werden. Die Welt wird zwar gerettet, ein Unbehagen jedoch verbleibt: das Bewusstsein um die nicht lokalisierbare und sich einfachen Logiken entziehende Wirkung des Hyperobjekts der Radioaktivität, die Jahrzehnte später zum Zeichen eines Paradigmenwechsels werden wird, in der nicht die Dimension der Größe Unbehagen verursacht, sondern die Unmöglichkeit, *Größenverhältnisse* adäquat zu beschreiben.

22 So schreibt Timothy Morton über das Anthropozän: »We are faced with the task of thinking at temporal and spatial scales that are unfamiliar, even monstrously gigantic. Perhaps this is why we imagine such horrors as nuclear radiation in mythological terms. Take Godzilla, who appears to have grown as awareness of hyperobjects such as global warming has taken hold. Having started at a relatively huge 50 meters, by 2014 he had reached a whopping 150 meters tall.« Morton 2016, S. 25.

23 Sebastian Vehlken: »Schwärme. Zootechnologien«, in: Anne Heiden & Joseph Vogl (Hg.): *Po-litische Zoologie*. Zürich; Berlin: Diaphanes 2007, S. 235–257; Brandstetter et al. 2007.

Abb. 7: Gordon Douglas/Warner Brothers: *Them!* (1954)

Und so ist auch 60 Jahre später die Gefahr der Riesenameisen nicht gebannt. Mehr noch, die Ameisen scheinen tatsächlich den gesamten Planeten besiedelt zu haben: Sie bevölkern die Strände der Inseln von Fidschi, legen ihre Eier in die Reaktortruinen von Fukushima. Ihre Kolonien befinden sich in den Fabrikhallen von *Apple/Foxconn* in Shenzhen, China, und in den Elektromülldeponien um Accra in Ghana. Sie durchziehen die Geflügelfarmen von *Ugachick Limited* in Magigye, Uganda, und die Champignon-Farmen von *Prime Champs* in der niederländischen Kleinstadt Horst. Ihre fortpflanzungsfähigen, geflügelten Männchen besetzen die Förderbänder der Coltan-Minen bei Rubaya, Kongo; ihre Königinnen nisten in den palästinensischen Autonomiegebieten um Bethlehem und im Gefangenenlager in Guantanamo. Ameisen ziehen über die Friedhöfe der USA und Mexikos, sind in den Urwäldern Perus, Brasiliens und Nigerias, kundschaften die großflächigen Wohnungsbauprojekte Irlands, Frankreichs, Deutschlands aus, sind in den Flüchtlingscamps auf Lampedusa und Jordanien, den unterirdischen Gewölben Russlands, den Ruinen archäologischer Stätten in Syrien, den Slums Mumbais und den von Tsunamis und Erdölbohrungen zerstörten Landschaften Indonesiens und der Philippinen. Ihre Armeen durchziehen zerstörte Gebäude, schreiten über Zäune und Mauern, klettern an Hochhäusern entlang, drängen sich durch enge Gänge und nisten in leeren, unterirdischen Kammern.

Dies ist kein Film aus Hollywood, im Gegenteil: Waren die Ameisen von *Them!* noch für die Zeit sehr geschickt gemachte, ja Oscar-prämierte, übergroße Puppen, so sind die Ameisen hier sehr, sehr real. Einzig: Während die Dreharbeiten zu *Them!* tatsächlich in der Nähe von Los Angeles und den kalifornischen Wüsten stattfanden, ziehen die Ameisen hier über Landschaften aus weißem Kunststoff, PVC und

Spanplatten, die allesamt von Glasvitrinen überspannt werden. Wuchsen 1954 die Ameisen auf mehrere Meter an, so schrumpfen 2014 die Landschaften auf die Fläche von einem Quadratmeter – die Vorzeichen haben sich verkehrt, doch das Verhältnis bleibt gleich: 44 solcher Schaukästen stellen jeweils verschiedene real existierende Orte dar, die maßstabsgetreu und ähnlich architektonischen Modellen mit größter Detailfülle nachgebaut und anschließend weiß bemalt wurden. Insgesamt bewohnen 77.000 Ameisen die zu Ameisenfarmen gewordenen Modelle, die zusammen die 2014 entstandene Installation *Homo Desperatus* des niederländischen Künstlers Dries Verhoeven darstellen. *Them!* lief in den Kinos, hier erscheinen die Ameisen in Galerien und in Theaterräumen; Besucher*innen bewegen sich frei durch den Ausstellungsraum und können zwischen verschiedenen Kästen und den dort jeweils porträtierten Orten hin- und herlaufen – sie blicken auf die Ameisen durch das geschlossene Glas herab oder schauen aus der »CNN-Perspektive«²⁴, aus Nanokameras, deren Bilder aus dem Inneren der Schaukästen groß an die Rückwand des Galerieraums projiziert werden. Texte informieren über die dargestellten Orte; über an jedem Schaukasten angebrachte Lautsprecher sind zudem O-Ton-Aufnahmen zu hören.

Abb. 8: Verhoeven: *Homo Desperatus*, Verbeke Foundation (BE) © Popelier



24 So benannt in der Videobeschreibung des Projekts, zu finden unter: Dries Verhoeven: *Homo Desperatus* (Projekthomepage). <https://driesverhoeven.com/en/project/homo-desperatus/> [18.11.2019].

Abb. 9: Verhoeven: *Homo Desperatus*, Pripyat, Chernobyl (Ukraine) © Popelier

Die Konstruktion von *Homo Desperatus* beruht auf einer Transposition von Kontexten und dem daraus produzierten Überschuss: Die Zuschauer*innen sehen Insektenkolonien, die in Glaskästen gesteckt wurden, wie sie zu wissenschaftlichen oder pädagogischen Zwecken genutzt und dort, abgekoppelt von einem natürlichen Habitat, »in vitro« zum Anschauungsobjekt werden. Gleichzeitig sehen sie maßstabsgetreue Modelle von Landschaften und Ortschaften, denen eine besondere Bedeutung als Orte von Verzweiflungserfahrungen innewohnt: Orte, die von Naturkatastrophen gezeichnet waren, Orte, die Schauplätze tragischer menschlicher Ereignisse waren, oder auch Orte, die sich zwar nicht durch eine bestimmte Ereignishaftigkeit auszeichnen, deren Alltag jedoch eine bestimmte Dimension von Verzweiflung ausdrückt (Minen, Fabriken, Massentierfarmen). In *Homo Desperatus* werden somit zwei Ebenen verschnitten, die beiderseits in je unterschiedlicher Weise Spielformen des Wirklichen betonen: einerseits der performative Einsatz von lebendigen, nicht-menschlichen Tieren, deren besondere Bewegungsqualität sich durch eine immanente Performativität auszeichnet. Zum anderen der Einsatz von wirklichkeitsgetreuen Modellen, die nicht nur als skalierte Abbilder von Realität, sondern auch durch die lexikalischen Informationen und die Tonspuren auf die

im Modell dargestellten Orte und die damit verknüpften Ereignisse verweisen und so als Elemente eines Dokumentarischen beschrieben werden können.²⁵

Dabei bietet die Installation es an, wie in einem Vexierbild jeweils eine der beiden Ebenen zu verfolgen und die andere dabei auszublenden: Verfolge ich die Bewegungen der Ameisen auf der weißen Oberfläche des Kunststoffmodells, so tritt die andere Ebene in den Hintergrund. Es verschwindet nicht nur der Ort, auf den die Installation verweist, sondern auch die materielle Eigenheit des Modellbaus selbst. Weder sehe ich Landschaften der Fidschi-Inseln, des ukrainischen Parlaments oder des Amazonasgebiets, noch fokussiere ich das Modell in seiner Materialität und Konstruktionsweise selbst; sehe nicht die glatten Oberflächen des PVC, das poröse Styropor oder die Klebekanten, bei denen sich verschiedene Materialien treffen. Die Oberfläche verliert mit ihrer indexikalischen auch ihre materielle Eigenheit und wird allein zum Trägerelement, das es erlaubt, die Ameisen in ihrer je individuellen wie kollektiven Organisation, Körperlichkeit und Bewegung wie unter dem Brennglas zu beobachten: Ich sehe die tastenden Bewegungen der Antennen, die den vor der Ameise befindlichen Raum taxieren und sich dabei arrhythmisch zu den Bewegungen der sechs Beine strecken und krümmen, als wären sie vom Organismus abgekoppelte Elemente, die eine andere Zeitlichkeit als der Rest des Körpers innezuhaben scheinen und die dennoch die Route vorfühlen, auf der die Ameise laufen wird. Ich beobachte, wie die kinetische Energie der Ameise sich aus ihrem hinteren, alternierend gesetzten Beinpaar entwickelt und so den restlichen Körper vorwärtsschiebt, während die vorderen Beine den Körper während des Vorwärtsschubs stabilisieren und die bisweilen plötzlichen Richtungswechsel ermöglichen. Die Ameise bewegt sich im Raum scheinbar ungeordnet; ein Stocken, ein beschleunigtes Innehalten und Fortgehen, als wären nicht nur die Bewegungen, sondern selbst die Entscheidungen, die zu diesen Bewegungen führten, Ergebnis eines Sensoriums, das nicht nur kleiner, sondern auch schneller agiert und damit die Umgebung direkter, konziser, entschlossener, ja produktiver liest, als ich es könnte. Offensichtlich werden auch Bewegungen des gesamten Ameisenstaates: Die von unsichtbaren Duftmarken vorgezeichneten Wege, entlang derer sich die Ameisen bewegen, wirken, als wären sie nicht da, um begangen, sondern um überbrückt zu werden; jedes Hindernis auf diesem Weg erscheint als bloße dreidimensionale Ausstülpung des Raumes, die ohne Weiteres von den mit Haftlappen bewehrten Fühlern überschritten und damit nivelliert wird.

25 Das Dokumentarische sollte – daran erinnert Janelle Reinelt – nicht als unhintergebares Abbild von Realität begriffen werden, sondern als mediale Struktur, die zwischen Aspirationen und Potenzial verortet werden muss und damit Realität als performatives *Versprechen* in sich trägt. Vgl. Janelle Reinelt: »The Promise of Documentary«, in: Alison Forsyth & Christopher Megson (Hg.): *Get real: Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 6–23.

Zonen, die wie lokale Zentren der Gravitation wirken – Orte, an denen Ameisen in Trauben zusammenkommen, es zu Stockungen kommt, bei denen die Ameisen gar bewegungsunfähig scheinen ob einer scheinbaren inneren Anziehungskraft, einer geheimen Kohäsion, die jede individuelle Regung unterbindet. Und Fluchtlinien, die durch den Raum schießen, diesen wie wahllos durchziehen und ihn damit als wahrhaft dynamisch auszeichnen: ihn zu einem (ar)rhythmischen Raum machen, einem rauschenden Raum, der die Wahrnehmung der Zuschauenden sowohl fesselt wie auch verwirrt. Ein flächiges Flirren, das zusammen mit den Ballungszentren die weiße Unterlage zu einer Leinwand werden lässt, zu einem kinetischen Bild, eine zur Fläche gewordene Bewegung.

Rückt der Blick wiederum auf die vorliegenden Modelle selbst, entzückt zuallererst ihre Machart: Die detailliert ausgearbeiteten Gebäude, kleinste Details wie einzelne, aus einem zerbombten Gebäude herausgebrochene Ziegelsteine, Stacheldraht, der die Mauern zielt, groß gewachsene Sträucher und Bäume: All dies ist deutlich erkennbar und perspektivisch akkurat verkleinert. Scheinbar achtlos am Ufer zurückgelassene Kanus, eine Straßenlaterne, bei der offensichtlich die eine von zwei Lampen zu Bruch gegangen ist, filigran gefertigte Leitersprossen. Der Reiz von Verhoevens Modellen liegt in der Sorgfalt und dem handwerklichen Geschick, mit dem die Gegenstände hergestellt wurden.

Abb. 10: Verhoeven: *Homo Desperatus*, Pripjat, Chernobyl (Ukraine) © Popelier



Deutlich wird, dass die Basis des von den Modellen angezeigten Illusionismus, also der Tatsache, dass sie gänzlich eine andere Realität darstellen sollen, ein präziser Realismus ist: Erst das detaillierte, auch auf unmotivierte Einzelheiten nicht verzichtende Porträt der Landschaften bei Verhoeven ermöglicht die mimetische Transferleistung hin zu den durch die Modelle dargestellten Orten und der damit verbundenen Wirkung dieser »Kleinform der Architektur«²⁶. Erst aus dieser den Illusionismus herstellenden wie gleichzeitig vergessen machenden Präzision der Modelldarstellung bezieht die Repräsentation der Orte ihre Kraft. Und so distanzieren sich mich erst in einem zweiten Schritt von der Filigranität der Details, von den sorgfältig verspachtelten Anschlüssen zwischen Modell und Glas, ja von der Materialität des Modells selbst und werde mir seines Verweischarakters bewusst: Das Modell wird überlagert von der Realität, auf die es hindeutet – an die Stelle des Styropors rücken Landschaften und Orte, die ich bisweilen aus den Nachrichten kenne; Orte, die Sinnbilder für die Katastrophen des 20. und 21. Jahrhunderts sind, und auch solche Orte, die mir noch unbekannt sind und über die die Texttafeln und Tonspuren informieren: Ich befinde mich nicht mehr im Galerieraum, mein Blick tangiert nicht mehr das materielle Gerüst dieser Modelle; ich befinde mich woanders, ich befinde mich in Fukushima, im Kongo, in Irland, im Amazonasgebiet. Aus dem Material tritt das Signifikat hervor und formt einen weitreichenden Bedeutungszusammenhang, der sich aus der Realität des mir (un)bekannten Zeitgeschehens speist. Die Modelle und die dazugehörigen Audiodateien werden zu Dokumenten, die eine Realität bezeugen, die jenseits der Schaukästen, jenseits der Galerie, jenseits des soziokulturellen Zusammenhangs liegt, in dem ich mich befinde, und die doch meine Vorstellung von Globalität und einem bestimmten Zeitgeist entscheidend prägen:²⁷ Obgleich der Zusammenhang der einzelnen Orte, die die Schaukästen porträtieren, vage bleibt, erschließen sich mir Zusammenhänge von nuklearer Bedro-

26 Vgl. Bredekamp 2005, S. 14.

27 Gerade durch die Kombination mit dem Auditiven wird ein intensiver Erfahrungsüberschuss produziert, der weder den Modellen noch den Audiodateien allein inhärent ist. Die Audioaufnahmen, die das Dokumentarische als das Wahrheitsgetreue zwar nicht garantieren, aber doch suggerieren, enthalten eine sehr realistische Repräsentation der jeweiligen Orte bis hin zu Aufnahmen von Therapiesituationen beim Schaukasten »Rehab-Centre, Hochstadt, Germany«, einer auf Ukrainisch geführten politischen Diskussion beim Schaukasten »National Parliament, Kiev« oder auch einzelnen Schussgeräuschen beim Schaukasten »Sandy Hook Elementary School«, in der bei einem Amoklauf im Dezember 2012 28 Menschen ums Leben kamen. Es handelt sich laut Künstler um sogenanntes »Found Footage«, sprich im Internet frei verfügbare Sounddateien der entsprechenden Orte. Durch die Kombination dieser präzise ausgewählten Tonspuren und dem weißen, unbeschriebenen, eben modellhaften Setting der Schaukästen wird nicht etwa eine *unmittelbare* Erfahrung der Orte hergestellt. Stattdessen verweist dieses Zusammenspiel auf eine sowohl den Modellen wie den Tonspuren eigene konstitutive Dimension der *Abwesenheit*, die die an diesen Orten intendierte Dimension der Verzweiflung als performativen Überschuss des/im Imaginären der Zuschauer*in produziert.

hung, der Klimakatastrophe, des Terrorismus oder auch des ungezügelten und für (nicht-)menschliches Leben fatalen fortschreitenden Kapitalismus: Orte, die Verzweiflung ausdrücken.

Mit dem Aufscheinen der Referenz verschwindet jedoch nicht nur die Materialität der Modelle. Auch verschwinden die zuvor so präsenten Ameisen, ihre individuellen und kollektiven Bewegungen haben keinen Platz an den Orten der Katastrophe oder aber wirken diesen regelrecht aufgesetzt. Als verträge das Dokumentarische nicht die Präsenz der schwärmenden Insekten; als wären sie nicht Teil der Installation, sondern hätten die architektonischen Modelle regelrecht infiziert und in Beschlag genommen, um sich dort – nicht abgeschlossen, sondern geschützt von der Umwelt – einzunisten. Das Habitat und das Dokument stehen sich hier diametral gegenüber: Obgleich beides in je eigener Weise auf eine Realität verweist – der Schaukasten als Ameisenfarm auf die biologischen Abläufe der Ameisenkolonie, der Schaukasten als Modellraum auf die durch technische, ökologische oder kulturelle Katastrophen gekennzeichneten globalen Räume –, scheinen sich diese Modi gegenseitig auszuschließen. Zu groß ist die Diskrepanz zwischen diesen realen Orten der Katastrophenerfahrung des 21. Jahrhunderts, die von Morden, von Ausbeutung, von ökonomischer, kultureller, ökologischer Grausamkeit erzählen, von Taten der Verzweiflung und von Situationen, die Verzweiflung immer und immer wieder generieren, und der Simplizität des Formicarium, das ob seiner Einfachheit halber so treffend zwischen Biologie und Pädagogik vermittelt und in actu Prozesse der Nahrungsaufnahme, der Fortpflanzung, der Entpuppung, der Staatengründung und -entwicklung anschaulich macht. Zu groß scheint nicht nur die phänomenologische Distanz, sondern die ethische Diskrepanz dieser Orte zu sein, in der immer wieder die Ebenen der Politik, der individuellen und kollektiven Lebensführung der menschlichen Spezies sowie der Ameisen gegeneinander geführt werden.

Gleichzeitig jedoch sind Habitat und Dokument nicht weit voneinander entfernt. Die von den Ameisen bewohnten Räume – die realen Räume des Modells, die das Formicarium darstellen – sind Habitat der Ameisen, sind ihr Lebens- und Wirkraum: An diesem Ort entwirft sich die Existenz der Ameisen, die nicht nur auf ihr rein biologisches Funktionieren verengt werden darf, sondern auf die Gesamtheit ihrer Bewegungen, Lebens- und Seinsformen. Die Orte, die das Modell als Dokument porträtiert, sind wiederum ebensolche Orte einer spätkapitalistischen, globalen Existenzerfahrung, die sich zwischen den Polen der Nahrungsproduktion beziehungsweise Rohstoffextraktion, den institutionalisierten Formen der Erziehung und Disziplinierung, Orten der Produktion, Orten der Konsumption, schließlich Friedhöfen bewegen und damit die gesamte Bandbreite der menschlichen Existenz abzudecken scheinen. Der Blick der Besucher*innen bei der Betrachtung der Installation changiert zwischen Ameise und Miniatur, zwischen Habitat und Dokument. Doch wie Ameise und Mensch über den Bezug zu ihrer jeweiligen Existenzweise zusammenkommen, so ergibt sich hier noch eine weitere Betrachtung, die gera-

de im Zusammenwirken dieser Ebenen offenbar wird, sich dafür jedoch der Fiktion bedienen muss: Die Modelle stellen als Formicaria die Umwelten der Ameisen dar, materielle Räume, die der Spezies Lebens-, Handlungs- und Bewegungsraum sind. Werden die Modelle jedoch unrealisiert und hin auf das von ihnen Bedeutete fiktionalisiert – sehen die Zuschauer*innen also nicht nur das aus PVC und Spanholz gefertigte Modell von Fukushima, sondern die damit angezeigte Örtlichkeit, das Kernkraftwerk in Japan –, so verwandeln sich die Ameisen in überdimensionierte Monster, werden riesenhafte, mutierte Wesen, die die vorgestellten Landschaften eingenommen und jegliches menschliche Leben dort ausgelöscht haben.

Skalierbarkeit II: Technik und Performanz

Politische Zoologie und die Biopolitik der Skalierung

Wie eine Invertierung wirkt die Zusammenführung dieser beiden Kontexte, in der die Ameise als schwankende Figur zwischen entomologischer Ablehnung und organisatorischem Ideal einen besonderen Platz in der zoologischen Metapherngeschichte einnimmt.²⁸ Die grundlegende Leistung der Metapher ist die Übertragung von Semantiken in einen neuen Kontext durch die Übertragung des Bedeutungshofes eines Begriffs auf einen anderen, der dadurch mit Latenz angereichert wird. Wird in einer Metapher ein Bild gegen ein anderes gestellt, so speist sich die rhetorische Kraft der Metapher jedoch nicht nur aus der Übertragung und dem Austausch bestimmter Eigenschaften. Die metaphorische Annäherung führt auch zu einer Aufhebung beider Kontexte in einem neuen, gemeinsamen Bild. Gleichzeitig bleibt zwischen den beiden Gliedern eine Zone der Unbestimmtheit bestehen, eine Zone, in der die Semantiken sich weder einfach ergänzen noch ersetzen. Dies hat eine besondere Bedeutung für das Denken der Gattung zwischen Mensch und Nicht-Mensch und der Weise, wie die Metapher das Feld zwischen den Gattungen strukturiert.²⁹ Denn zeigt sich die Differenz zwischen Mensch und Nicht-Mensch als Differenz zwischen politischem Tier (Mensch) und nicht-politischen Tieren, so

28 Vgl. u.a. Eva Johach: »Die (offene) Ameisengesellschaft und ihre Feinde«, in: Martin Doll & Oliver Kohns (Hg.): *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven*. Wilhelm Fink: Paderborn: 2017, S. 91–115.

29 So schreibt Roland Borgards: »Im Rahmen semiologischer Interaktionen sind Tiermetaphern des Politischen niemals trivial. Es ist nicht *bloß* eine Metapher, den König als Löwen zu bezeichnen, es ist *sogar* eine Metapher; es ist nicht *bloß* eine Metapher, das Volk als Viehherde zu beschreiben, sondern *sogar* eine Metapher. Denn gerade als Metaphern verweisen Löwe und Viehherde auf die prekäre Konvergenz des Politischen mit dem Zoologischen; und gerade diese Konvergenz macht die Metapher wirksam.« Roland Borgards: »Battle at Kruger (2007). Tiere, Metaphern und das Politische«, *ibid.*: Wilhelm Fink: Paderborn S. 331–352, S. 341.

folgt – wie Anne von der Heiden und Jürgen Vogel erinnern – daraus eine Differenz, die unbeschrieben bleibt:

»Der Unterschied des *zoon politikon* setzt sich einem Bereich entgegen, der sich nicht von ihm unterscheiden kann und immer weiter mit dem vermengt, was sich von ihm absetzt; das politische Tier unterscheidet sich, das aber, wovon es sich unterscheidet, macht keinen Unterschied.«³⁰

Die politische Zoologie zielt auf die Gattungsgrenze, auf die – um mit Giorgio Agamben zu sprechen – »Zone der Unbestimmtheit«³¹, die Ein- und Ausschlüsse produziert und damit weniger biologische denn historische, soziale und schließlich politische Unterschiede nicht nur beschreibt, sondern genuin herstellt. Die (Tier-)Metapher ist hierbei nicht nur ein Modus, mit dieser Unbestimmtheit umzugehen und diese sprachlich einzuhegen. Da die Metapher weder ohne Rest in einem Bild aufgeht noch gänzlich aufzulösen ist, weil ihr als rhetorisches Mittel selbst eine konstitutive Unbestimmtheit eigen ist, bleibt sie paradigmatisches Feld der Verhandlung der (un)bestimmten Unterschiede zwischen Mensch und Nicht-Mensch. So auch hier: Wie sehr die biologischen Familien der Formicidae und der Hominidae bei *Homo Desperatus* einen Übertrag erlauben – hinsichtlich ihrer Möglichkeit der Besiedlung von Raum, hinsichtlich der politischen Stratifizierung ihrer Gesellschaften, hinsichtlich auch der Form, wie sich diese politische Stratifizierung in der Praxis der Arbeitsteilung manifestiert –, so sehr sperrt sich diese Arbeit gegen eine Auflösung dieser beiden Kontexte in ihrem metaphorischen Zusammenschluss. Zu spezifisch ist die Bauart der jeweiligen Modelle, zu spezifisch und zu nah sind die dem Dokumentarischen eigenen Narrative, zu eigen sind auch die Ameisen, deren Lebenszyklus von Ei, Larve, Puppe, Schlupf, Imago, Brut und Tod die Zuschauer*innen hier ansichtig werden.³² Die im metaphorischen Übertrag zu leistende Abstraktion geht nicht ganz auf, die Realitätserfahrung sowohl des dokumentarischen Klangmaterials wie auch des Lebens der Ameisen sperrt sich gegen

30 Politische Zoologie, S. 8.

31 Giorgio Agamben: *Das Offene: der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003a, S. 47.

32 Mit der Metapher der Ameise wird eine Tradition fortgesetzt, die das Tier weder in seinem biologischen noch in seinem ökologischen Sein ernst nimmt; das Tier wird selbst zur Metapher, es steht ein für einen bestimmten Kontext, der auf den Menschen zurückbezogen wird. Nicht zuletzt engagiert die Ebene der Performativität des »Ready-Made«, der realen Ameisen, die in den Schaukästen ausgestellt werden und dort über die Dauer der gesamten Ausstellung – sechs Wochen – leben, bauen, sich fortpflanzen, Nahrung aufnehmen, sterben, auch den Zuschauenden in einer Weise, die ein metaphorisches Verständnis der Ameise verneint. Vgl. hierzu Mona Mönning: *Das übersehene Tier: Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*. Bielefeld: transcript 2018.

ihre abschließende Verrechnung. Zu sehr sperrt sich gerade die Erfahrung der Singularität der in den Schaukästen präsentierten Ameisen gegen eine Übertragung in und durch die Metapher als Spur der politischen Zoologie, zu sehr sperren sich die Materialität sowie der Realititseffekt gegen ihre Auflösung in einem Dritten.

Doch politische Zoologie impliziert auch, dass die Frage der Gattungsgrenzen nicht nur als Fragen der Differenz der Art verhandelt werden, sondern auch als Fragen der Kollektivität. Denn ist das ›zoon politikon‹ einerseits hinsichtlich der Gattung spezifisch unbeschrieben, ist es doch gleichzeitig hinsichtlich seiner Skala deutlich bestimmt: Es ist nicht nur eine Gattung, die sich als Kollektiv durch eine äußere Grenze zu bestimmen versucht, sondern eine, die sich genuin durch ihr Kollektivsein – durch ihre Fähigkeit, Kollektivität zu organisieren – definiert. In ihrem Bezug zwischen verschiedenen Größenordnungen betreffen Skalierungen somit eine spezifisch politische Rolle: Skalierungen sind implizite Grundlage politischer Einfassung, stellen sie doch die Grundlage der Übertragung zwischen dem einzelnen lebendigen Individuum und einer – im Begriff der Politik ausgedrückten – Gesellschaft dar. Die Frage der Skalierung betrifft somit die stets unscharfen Gattungsgrenzen und die damit verbundenen epistemischen und ethischen Fragen³³, ist aber andererseits auch eine politische Technik, also eine Weise, Kollektivität herzustellen, zu gestalten, zu regulieren. Und während jede Form von Politik als Wahrnehmung und Steuerung des Politischen, also kollektiver als gesellschaftliche Ordnungen, notwendigerweise zwischen Individuum und Kollektiv vermittelt (und damit in bestimmter Weise auch eine Form der Skalierung als Abstraktionsleistung voraussetzt), zeigt sich der damit verbundene Moment der Skalierung als performativer Akt und Prozess insbesondere in Formen von Regierungstechniken, die mit Foucaults Begriff der Biopolitik gefasst werden können. Gilt die Biopolitik dem modernen Menschen, »als Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem

33 So schreibt Derrida: »There is no animal in the general singular, separated from man by a single indivisible limit. We have to envisage the existence of ›living creatures‹ whose plurality cannot be assembled within the single figure of an animality that is simply opposed to humanity. [...] Among nonhumans and separate from nonhumans there is an immense multiplicity of other living things that cannot in any way be homogenized, except by means of violence and willful ignorance, within the category of what is called the animal or animality in general. From the outset there are animals and, let's say, l'animot. The confusion of all nonhuman living creatures within the general and common category of the animal is not simply a sin against rigorous thinking, vigilance, lucidity, or empirical authority; it is also a crime. Not a crime against animality precisely, but a crime of the first order against the animals, against animals. Do we agree to presume that every murder, every transgression of the commandment ›Thou shalt not kill‹ concerns only man (a question to come) and that in sum there are only crimes ›against humanity?‹« Jacques Derrida: *The animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press 2008, S. 415f.

Spiel steht«³⁴, so stellt sich diese Frage immer zumindest als doppelte: einerseits als Frage der qualitativen Differenz, die sich stellvertretend in der Differenz zwischen ›zoë‹, als bloßem Leben des Organischen und Kreatürlichen, und ›bíos‹, dem immer schon qualifizierten, also spezifisch (politisch) bestimmten Leben, sowie dem Einschluss des Ersteren in Letzteres bestimmt. Andererseits als Frage der quantitativen, genauer: einer skalierten Differenz. Denn bezeichnet der Übergang von ›zoë‹ zum ›bíos‹ das »Eintreten der zōē [sic!] in die Sphäre der polis, die Politisierung des nackten Lebens als solches«³⁵, so kennzeichnet dieser Übergang gleichzeitig den quantitativen Sprung des (unbezeichneten) Einzelwesens in den Raum der (bezeichneten) Kollektivgröße. Erst mit Eintritt in eine bestimmte Kollektivität, mit der Skalierung von Individuum zu Kollektiv, wird die Schwelle übertreten, die aus dem unbestimmten ein qualifiziertes Leben macht.

Vice versa gilt, dass, wenn Biopolitik in bestimmter Weise auf das Leben der Kollektivgröße Bevölkerung zielt, diese Bevölkerung keine eigenständige Einheit darstellt, keine Figuration, die den Individualkörper metaphorisch ersetzt, sondern mit dem Leben des Individuums verbunden bleibt. Bevölkerung ist durch ebenjene Aspekte gekennzeichnet, die das Leben – ›zoë‹ – der Individuen selbst definieren. Foucault:

»Die Fortpflanzung, die Geburten- und Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Langlebigkeit mit allen ihren Variationsbedingungen wurden zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen: Bio-Politik der Bevölkerung.«³⁶

Der Kollektivkörper der biopolitischen Operation ist keine Steuerung eines abstrakten – beispielsweise über die Idee einer Nation – definierten Volkskörpers, sondern ist Politisierung als Extrapolation der das Leben der Individuen als ›zoë‹ bestimmenden Eigenschaften. In der Tatsache, dass die Eigenschaften des ›bíos‹ in seiner Extrapolation im Begriff der Bevölkerung erhalten bleiben, zeigt sich Skalierung als Form der (skalaren) Transformation unter Beibehaltung ihrer Bezugseigenschaften. Skalierung wird somit von einer impliziten Bedingung politischer Kontrolle zu ihrer paradigmatischen Spielart. Obgleich also jede politische Praxis implizit auf Mechanismen der Skalierung beruht, zeigt sich gerade das Prinzip der Skalierung paradigmatisch ausgedrückt in biopolitischen Machttechniken.

34 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 171.

35 Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Frankfurt a.M. 2002, S. 14. Im Folgenden wird die von Agamben abweichende, jedoch gebräuchlichere Schreibweise von ›zoë‹ genutzt werden.

36 Michel Foucault: »Recht über den Tod und Macht zum Leben«, in: Andreas Folkers & Thomas Lemke (Hg.): *Biopolitik*. Berlin: Suhrkamp 2014 [1977], S. 65–87, S. 69 (Hervorh. im Original).

Biopolitisches Kalkül: *Nesting* und Live-Art

Die biopolitischen Transformationen politischer Machtausübung an der Schwelle zur Neuzeit geschehen durch die im Rahmen der Ökonomisierung, der Industrialisierung und des Kolonialismus durchgeführte Inbezugsetzung von menschlichem und nicht-menschlichem Leben. Auf die Verwobenheit von auf Mensch wie Nicht-Mensch bezogener Skalierung als Formen biopolitischer Technik macht Anna Tsing aufmerksam. Am Beispiel des historischen (Öko-)Systems der südamerikanischen Zuckerrohrplantage beschreibt sie die Mechanismen biopolitischer Skalierung als »the ability of a project to change scales smoothly without any change in project frames.«³⁷ So zeige sich gerade im Raum der Plantage, wie der Mechanismus der Skalierung, genauer: die Operation des *Nesting*, der Inbezugsetzung der einzelnen Skalengrößen ohne Ansehen der diese Skalen definierenden Kontexte, sowohl menschliches wie nicht-menschlichen Leben stratifiziert. Dies geschah durch spezielle Techniken der Dekontextualisierung und der Abgrenzung: So war das von den Kolonisatoren gepflanzte Zuckerrohr keine endemische Art, die an eine spezifische Umwelt gebunden war; zudem handelte es sich bei den einzelnen Pflanzen um Ableger, also Pflanzenklone, deren Eigenschaften sich also durch Reproduktion nicht verändern. Auf der anderen Seite standen die Plantagenarbeiter – versklavte Menschen vom afrikanischen Kontinent, die keine Beziehungen zur neuen Umwelt in Südamerika aufwiesen, weswegen kaum Fluchtgefahr bestand. Die Technik der Herstellung von Skalierung im Sinne des *Nesting* impliziert demnach zuvorderst die Kappung und Auslöschung der sowohl den Pflanzen wie auch den Menschen impliziten ökologischen Relationen. Tsing schreibt: »The plantation shows how: one must create terra nullius, nature without entangling claims. Native entanglements, human and not human, must be extinguished; remaking the landscape is a way to get rid of them.«³⁸

Dekontextualisierung, Bezugslosigkeit und Austauschbarkeit – erst durch diese Eigenschaften schufen nicht-menschliche Pflanzen wie auch menschliche Sklavenarbeiter*innen die Grundlage für die bio-technische Infrastruktur der Plantage. So konnten sowohl Pflanzen wie Menschen in scheinbar beliebiger Größe skaliert werden und die Plantage wurde zum Ort, an dem ökonomisches Kalkül qua Skalierung als biopolitische Machtstruktur von Mensch und Nicht-Mensch seinen Platz hatte. Skalierung zeigt sich als eine Form biopolitischer Regierungstechnik, insofern sie es erlaubt, in besonderer Weise zwischen verschiedenen – gattungsdifferenten – Formen von Leben zu vermitteln und gleichzeitig den fundamental politischen Einschluss von Leben in Politik erst herzustellen. In dieser Doppelung von Trennung,

37 Tsing 2015, S. 38.

38 Anna Lowenhaupt Tsing: »On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales«, in: *Common Knowledge*, 18 (3). 2012, S. 502–524, S. 513.

De- und Rekontextualisierung zeichnet sich Skalierbarkeit als eine besondere Kulturtechnik aus, die gerade im Kontext anthropozäner Umweltveränderung besonders augenscheinlich wurde. Dabei beruht die Technik der ökologischen Biopolitik nicht nur auf einer Abstraktionsleistung, der Fähigkeit, von den natürlichen Umwelten eines Tieres oder einer Pflanze abzusehen, sondern jene entsprechend unter ökonomischen Maßgaben neu zu gestalten und damit in die Beziehung zwischen Organismus und Umwelt einzugreifen. Biopolitik passiert also nicht nur in bestimmten Ökologien, also eingebettet in bestimmte Umwelten, die eine bestimmte auf Menschen zielende Regierungstechnik beeinflussen. Gerade im Anthropozän wird sie als Technik erkennbar, die diese Umwelten selbst und die Beziehung zwischen Umwelt, menschlichem und nicht-menschlichem Leben zum Ziel hat.³⁹ Dieser Technik eigen ist der Prozess der Skalierung. Er wird damit zur fundamentalen Operation, die es erlaubt, auf (nicht-)menschliches Leben und ihre Umwelten im Bezug einer Regierung zielgerichtet zuzugreifen, sie zu lösen, zu verändern und damit erst jene Formen und Anteile des Lebens – »zoë« – zum Ziel der Politik selbst zu machen.

Diese Überlegungen zur Beziehung von Skalierungen und Biopolitik können auf *Homo Desperatus* übertragen werden: Die individuelle Ameise, das individuelle Detail des szenografischen Modells fokussierend erfahren wir, dass das Eintreten in eine Kollektivität – sowohl der Ameise wie auch des Menschen – ebenjenes Eintreten in eine bestimmte Gattungs- und Existenzweise bedeutet. Im Abgleich von Individuellem und Kollektivem wird offensichtlich, dass selbst der Titel der Performance – wie auch analog das Anthropozän – ebenjene Paradoxie der Skalierung verschweigt: Als Einzelwesen ist Homo nichts, weder Mensch noch verzweifelt. Erst mit dem Übertritt einer bestimmten Schwelle, mit seiner Skalierung, erhält er die Attribute, die ihm einerseits eine kollektive Größe verleihen – und, wie im Falle des Anthropos, eine geologische Kraft – und ihn andererseits verzweifelt machen. Und gleichzeitig wird hier auch offenbar, dass jeder Bezug auf die Kollektivformen Formicidae beziehungsweise Homo auf die jeweiligen individuellen Körper der Ameisen und die jeweils situierten Szenen der Modelle und ihrer Tonspuren zurückgreifen muss.

Hier zeigt sich der ethische Einsatz der Performance, die diese Arbeit für die vorliegende Untersuchung so bedeutend macht: Wie in der Einleitung zu diesem Text am Beispiel des Esels Balthazar beschrieben, besteht ein Unbehagen in der Tatsache, dass lebendige Tiere auf der Bühne beziehungsweise im Kontext der Kunst er-

39 Rosi Braidotti argumentiert, dass diese Argumente gerade für eine Kritik des Paradigmas der Biopolitik im Kontext des Nicht-Menschlichen beziehungsweise des posthumanistischen Diskurses sprechen. Vgl. Rosi Braidotti: »Posthuman Affirmative Politics«, in: S. E. Wilmer & Audronė Žukauskaitė (Hg.): *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political and Performative Strategies*. New York: Routledge 2015, S. 30–56.

scheinen: »[P]erformance is another venue in which the presence of the animal (live or not) initiates a process of questioning how this presence is ethically negotiated«, schreibt Lourdes Orozco.⁴⁰ Obgleich die metaphorische Nähe zwischen menschlichem und nicht-menschlichem Tier, zwischen Ameise und Homo hier eindrücklich gegeben ist, erscheint der ethische Aspekt der ›insect art‹ bei Verhoeven kaum ins Gewicht zu fallen; zu klein, zu unbedeutend sind die Ameisen oder aber zu wohl fühlen sie sich in den zu Formicaria umfunktionierten Schaukästen. Und doch wird erkennbar, dass jenes Unbehagen bei Verhoeven greift und nicht nur auf etwa einem Einsperren, sondern auf dem biopolitischen Prozess der Skalierung als *Nesting* beruht: Die Ameisen wurden – analog zu den menschlichen und nicht-menschlichen Lebewesen, die durch die Modelle in ihrer Abwesenheit bisweilen durch die Tonspur wahrnehmbar werden – von ihren Verbindungen und Beziehungen zur Umwelt abgekoppelt, in die Modelle transponiert und hierfür als 44 nebeneinander stehende Ameisenstaaten im *Maßstab 1:1* skaliert. *Homo Desperatus* offenbart, wie Skalierungen performative Operationen zwischen Individuum und Menge sind, die gleichzeitig auch die Ordnungen der Arten betreffen. Dies führt die Arbeit jedoch nicht nur vor, sondern sie vollzieht den gleichen biopolitischen Schnitt, der durch sie offensichtlich wird.

Homo scalans – performatives Derangement

Distanz

Betrachte ich Verhoevens 44 Modelle, versinke ich in den einzelnen Ansichten der Orte: in ihrer Eigenheit und der Spezifität der Modelle. Die Soundspuren kreieren eine Atmosphäre, die die weißen Modelle und Schaubilder mit Leben erfüllt. Und so eröffnet die Kombination der Modelle als visuelles Zeichen einer bestimmten Lokalität mit deren realistischen Soundscapes Einlass für eine Imagination, die an den einzelnen Orten verweilt. Die Materialität der einzelnen Modelle wird irrealisiert; dies erlaubt ihre Überschreitung zu einer verdichteten Bildlichkeit, in der Ameisen, das Modell und der Sound als Szene fassbar werden. Laufe ich weiter zwischen den einzelnen Schaukästen hindurch, lasse ich den Blick schweifen. Er wandert über die Ruinen ökologischer Katastrophen zu Orten hyperglobaler Produktion und Konsumption hin zu Orten kriegerischer Geopolitik. Aus Japan über China, Indonesien, Kongo, Ost- und Mitteleuropa über die tropischen Regenwälder Brasiliens bis in die USA. Die verdichteten Szenen, Bilder, Klänge und Atmosphären bilden eine panoramatische Rundschau. Zwischen, unter und vor mir erstreckt sich eine Welt:

40 Lourdes Orozco: *Theatre & Animals*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2013, S. 55.

44 Szenen, eine Gesamtansicht einer zerstörten, einer kriegerischen, einer chaotischen, einer leidvollen, einer verzweifelten Welt. In ihrer Selektivität und Exklusivität ebenso fiktiv, ja verfälscht wie auch präzise und wahrheitsgetreu. Erlaubte der ›Zoom-in‹ in seiner genauen Darstellung der Lokalität eine ästhetische Dissoziation durch das Eintauchen und ein ästhetisches, imaginatives Erfahren der einzelnen Szenen, so führt der ›Zoom-out‹ zur quasi gegenteiligen Erfahrung: Die Gleichzeitigkeit der Ansichten und der sich überlagernden Klänge wirft mich zurück und hinaus, zurück auf meine leibliche Anwesenheit im Galerieraum der Verbeke Foundation in Westakker 1, 9190 Kemzeke, Belgien, Europa, Welt, Universum. Aus dem Nicht-Ort des leeren Weltalls blicke ich auf eine Welt, die aus 44 Ansichten, 44 Orten, schließlich 44 Instanzen der Zerstörung besteht, und bleibe dennoch in meinem Körper, ja als Körper präsent. Und so markieren die 44 Szenen als Panorama der Verzweiflung die Betrachter*in im doppelten Sinne als Urheber*in: metaphorisch als Anthropos, als Subjekt des Anthropozäns, das für die in den Schaukästen gezeigten Szenen nicht im Sinne der Spezies, aber im Sinne der Skalierung verantwortlich ist. Und gleichzeitig ästhetisch: als Blicksubjekt der Ausstellung, dem die ästhetische Anordnung gilt und das die Installation erst eigentlich als ästhetisches Wahrnehmungsgefüge erschafft, dabei aber konstitutiv an die eigene leibliche und raum-zeitliche Erfahrung der Installation gebunden bleibt.

Skalierungen machen im Gegensatz zu metaphorischen Mechanismen der Übersetzung nicht nur das Verhältnis von Skalierung und Skaliertem offenbar. Dadurch, dass Skalierungen notwendigerweise an eine Skala als Referenzpunkt gebunden bleiben, verweisen sie – wenn auch nur implizit – auf die Position der Beobachtenden. Skalierungen sind nicht einfache Übersetzungen oder Transformationen; ihre Besonderheit ist ihr konstanter Rückbezug auf eine Skala als Vergleichs- und Übertragungsgröße. Diese stellt den Referenzrahmen her, der erst die Bedingung der Möglichkeit der epistemischen Übertragungsleistung darstellt. Ohne die Skala als Referenz können Skalierungen weder als Mittel des Wahrnehmungs- und Erkenntnisgewinns noch als Mittel zur Modellierung und Umwandlung von Wirklichkeit genutzt werden. Skalierung beschreibt die zielgerichtete Inbezugsetzung und Transformation von Dingen und Sachverhalten zu einer Skala als Referenz- und Ordnungssystem der Größe. Zwar gibt jede Form von Aufführung, ja Kunsterfahrung, ein bestimmtes (Blick-)Dispositiv vor, eine Weise, wie Seh- und, allgemeiner, Wahrnehmungsarten an architektonische, technische sowie auch soziopolitische Formationen gebunden sind. Dies gilt auch in installativen Formaten. Doch für installative Arbeiten, so auch für *Homo Desperatus*, ist in besonderer Weise die körpergebundene Form der Wahrnehmung hervorzuheben.⁴¹ Mit anderen Worten:

41 Vgl. analog auch Michael Fried: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press 1998, S. 148–172.

Der skalare Bezugsrahmen bezieht sich nicht nur auf den theatralen Apparat, die Architektur oder einen bestimmten soziopolitischen Kontext. Der Referenzpunkt dieser Skala verbleibt – und dies wird bei *Homo Desperatus* deutlich – der Körper der Zuschauer*in im Moment ihrer leiblichen Rezeption, ihrer Bewegung durch die Installation und der direkten Konfrontation verschiedener Größenskalen mit der eigenen Körperlichkeit. Die verschiedenen Wahrnehmungs- und Zugriffsweisen, die bei *Homo Desperatus* offenbar werden, stellen somit nicht nur die Erfahrung eines Nebeneinanders verschiedener Skalen dar. Die in den Schaukästen als Formicarium präsentierten Ameisen-Umwelten, die einzelnen durch die Modelle angezeigten Orte, der Galerieraum der Verbeke Foundation in Belgien, die globalisierte Welt und die dort real existenten Vorbilder der hier zu sehenden Modelle, schließlich die kosmische Draufsicht und die Science-Fiction gigantischer, die Erde einnehmender Ameisen wirken in- und durcheinander: als die Erfahrung eines Nicht-Ausblendenkönnens verschiedener Größen im Durchgangsort des Körpers der Besucher*in. In Bezug und in Relation zu diesem manifestieren sich die verschiedenen Größen als je distinkte Skalen und werden so zu verschiedenen, auch mitunter widerstreitenden Weltmodellen.

Derangement des Homo scalans

Indem die Referenzbezüge zwischen den markierten Positionen immer wieder neu beschrieben, gegeneinandergesetzt und aufgehoben werden, wird *Homo Desperatus* zum metaphorischen Konvergenzpunkt von Mensch und Ameise, zur Parabel einer zerstörten Welt, deren Existenz sich nur noch als kreatürliche – in den Ruinen der Karte – manifestieren kann. *Homo Desperatus* ist so Darstellung und Reflexion einer biopolitischen Chiffre, der Vorführung der der Biopolitik zugrundeliegenden Operation der Skalierung zwischen Individuum und Multiplizität, und wird selbst zu einem weiteren – in diesem Fall durch die Produktivkräfte der Ästhetik selbst verursachten – Akt der Stratifizierung, Einhegung und skalaren Kontrolle der Ameisen im Formicarium. Diese Ebenen schließen sich bei *Homo Desperatus* nicht aus, sie sind simultane, mit- und durcheinander wirkende Bedeutungsebenen, die je in anderer Weise auf die Frage nach Subjekt und Objekt, Individuum und Menge Bezug nehmen.

Bezeugt das Anthropozän die Notwendigkeit, neu über Skalen nachzudenken, so betrifft das nicht nur Formen einer »scale critique«, also der Analyse von Skalenvarianz und Skaleneffekten, quantitativen und qualitativen Veränderungen von Wirkung und Effekt in Abhängigkeit von der jeweiligen zugrunde liegenden Skala.⁴²

42 Derek Woods: »Scale Critique for the Anthropocene«, in: *Minnesota Review* (83). 2014, S. 133–142.

Denn gerade die Tatsache, dass verschiedene Skalen – so beispielsweise das Individuelle und das Allgemeine, das Lokale mit dem Globalen, das Erdsystemische mit dem Nationalen – im Anthropozän miteinander konfligieren, kennzeichnet diese Situation, um es mit Timothy Clark zu sagen, als ein »derangement of scales«. ⁴³ Damit ist nicht nur auf die Tatsache hingewiesen, dass gerade die erdsystemischen Veränderungen es erforderlich machen, bis dato ungewohnte Skalen als Ordnungssysteme auch in der Analyse ästhetischer Artefakte geltend zu machen und dabei auch ihre Widersprüchlichkeit zu akzeptieren. Das »derangement of scales« verweist grundlegender auf eine »implosion of intellectual competences« ⁴⁴, darauf, dass gerade dieser Skalenkonflikt auf eine konstitutive Problematik der skalaren Reflexion hinweist: auf die Unmöglichkeit, Skalen klar voneinander zu trennen und dabei das Menschliche unter der Hand als externe Skala zu bewahren; auf die Unmöglichkeit, ebenjenes Fundament der Episteme weiterhin als – wenn auch nur implizites – Fundament der Weltwahrnehmung und seiner zeiträumlichen Deutung zu bewahren; schließlich auch auf die Notwendigkeit, Skalierungen als Technik der Verortung immer wieder neu vorzunehmen. Von welcher Position blicke ich? Auf welcher Ebene meiner Deutung setze ich das (menschliche) Subjekt an? Was bestimme ich als Subjekt, was als Objekt der Deutung? In welcher Weise positioniere ich mich zu den verschiedenen ineinander verschachtelten Welten? In allen Lesarten steht damit bei *Homo Desperatus* auch die Frage des Anthropos/Homo explizit in Frage: als betroffenes Objekt, als verursachendes, aber abwesendes Subjekt, schließlich als beobachtendes und diese Skalierungen damit als Wahrnehmungsakt auch erst schaffendes beziehungsweise wiederholendes Zuschauersubjekt.

»Mensch« wird hier in verschiedener Weise gespiegelt, dargestellt und gleichzeitig so auch in Frage gestellt. *Homo Desperatus* befragt somit nicht allein essenzielle Ordnungs- und Wahrnehmungsmechanismen, sondern verknüpft dies mit einem Denken der Spezies: anthropologische Differenz als die (Un-)Möglichkeit, Dinge, Aspekte, Ereignisse und Tatsachen durch Skalierung ordnend wahrzunehmen und skalar zu gestalten. Was sich in der reflexiven Chiffre des Anthropozäns als Geschichte der Moderne expliziert, ist denn auch nicht weniger als eine anthropologische Bestimmung. Mensch ist skalierende Gattung, *Homo scalans*, Stufenmensch. Diesem ist nicht nur eine bestimmte Abstraktionsfähigkeit eigen, sondern die Eigenschaft, jene Fähigkeit zur Abstraktion in räumliche und zeitliche Ordnungen und Stufen zu übersetzen: als Weise der Weltwahrnehmung, als Weise der Weltveränderung und schließlich auch im Sinne einer Anthropotechnik, einer Anthropologie nicht nur des Fortschritts, sondern spezifischer einer skalaren Bewegungstech-

43 Timothy Clark: »Scale. Derangements of Scale«, in: Tom Cohen (Hg.): *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*. Ann Arbor Open Humanities Press 2012, S. 148–166, sowie Clark 2015, insb. S. 71–96.

44 Clark 2012, S. 164.

nik. Bei Verhoeven erfahren wir jedoch anschaulich: Das Anthropozän als Zeitalter des *Homo scalans* entpuppt sich als Zeit des *Homo Desperatus*, des Menschen ohne Hoffnung und Erwartung, des ziellosen und damit vielleicht auch an der Sinnhaftigkeit ebenjener Skalierungen und Stufen selbst verzweifelnden Menschen.

Unskalierbarkeit und Kommodifizierung

Während sich Skalierung so als problematische Anthropotechnik zeigt, weist Anna Tsing gleichzeitig auf die Tatsache hin, dass sich nicht alles im Sinne des *Nesting* skalieren lässt, dass es also durchaus widerständige Elemente gibt, die sich einer solchen Skalierung durch Dekontextualisierung, Vergrößerung und anschließende Rekontextualisierung entziehen. Diese Elemente sind für Tsing nicht nur durch bestimmte biologische Eigenschaften gekennzeichnet, wie sie am Beispiel des Matsutake-Pilzes beschreibt, der sich einer industriellen Züchtung entzieht. Nicht-skalierbar sind für Tsing auch Geschichten. Sie schreibt:

»A rush of stories cannot be neatly summed up. Its scales do not nest neatly; they draw attention to interrupting geographies and tempos. These interruptions elicit more stories. This is the rush of stories' power as a science. Yet it is just these interruptions that step out of the bounds of most modern science, which demands the possibility for infinite expansion without changing the research framework. Arts of noticing are considered archaic because they are unable to ›scale up‹ in this way.«⁴⁵

Geschichten verleihen Dingen ihre Singularität und entziehen diese damit der Möglichkeit, massenhaft wiederholt und damit zum Objekt von Skalierung zu werden. Geschichten sind bei Tsing jedoch nicht (nur) schriftlich fixierte Erzählungen, sondern beziehen sich auch auf die performative Dimension ihres Vortrags, ihrer Rezeption und der daran anschließenden autopoetischen Kraft der Imagination.

In der Zusammenstellung der dokumentarischen Audioaufnahmen, der Modelle sowie der Ameisen, die an diesen Orten ihr Habitat haben, treffen bei *Homo Desperatus* Geschichten aufeinander, ergänzen und verschränken sich. In der Weise, wie sie jeweils individuell rezipiert werden und dabei auch weitere Erzählungen und Geschichten bilden, stellen sie für die Besucher*in eine spezifische singuläre Erfahrung bereit, etwas, das sich – mit Tsing – einer einfachen Skalierung entzieht. Und dennoch muss auch hier eingeschränkt werden: *Homo Desperatus* ist eine künstlerische Arbeit, die in verschiedenen Kontexten wiederholt aufgeführt, ausgestellt und präsentiert wird. Die hier präsentierten Geschichten werden nicht nur

45 Tsing 2015, S. 37.

vorgeführt, jene der Erfahrung einer unbändigen Narrativität eigene Singularität wird so schließlich auch selbst kommodifiziert und zum integralen Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Singularität – Unskalierbarkeit – bleibt einerseits in ihren Geschichten widerständig und scheint andererseits gleichzeitig selbst zum Spielball eines Kalküls zu werden, das gerade mit der Betonung des Ereignishaften durch die performativen Künste und die Live-Art paradigmatisch in der Skalierung im *Maßstab 1:1* ausgetragen wird. Beispiele wie *Homo Desperatus* bezeugen so, dass es nicht nur die Singularität von Geschichten ist, die in den performativen Künsten – womöglich auch als widerständige im Sinne Tsings – auf dem Spiel steht. Erfahrbar wird hier vielmehr die Gleichzeitigkeit der Erfahrung der Geschichten als Raum neuer Möglichkeiten und die Tatsache, dass selbst diese Erfahrung durch die performativen Künste eingeholt und skalierend *eingehegt* werden kann.