

Fallen Fühlen

Emergenz, Vitalität und Latenz des Nicht-Menschlichen in Nick Steurs *A Piece of 2*

Jan-Tage Kühling

Sinne des Nicht-Menschlichen: *A Piece of 2*

Der im Rahmen des Anthropozän-Konzept bestimmte tiefgreifende Einfluss der menschlichen Spezies auf das Erdsystem und ihre Anerkennung als »geologische Kraft« (Crutzen/Stroemer 2002) führt zur Einsicht, gerade dem Nicht-Menschlichen – nicht-menschlichen Tieren, Pflanzen, Materie – eine verstärkte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen (Latour 2017; Haraway 2016). Relevante Fragen betreffen hierbei die Weise, auf welche das Nicht-Menschliche aktiven Einfluss auf die Konstruktion unserer Welt hat, wie wir nicht-menschliche Handlungsmacht wahrnehmen und welche Bedeutung wir dieser zuschreiben. Es sind Fragen der Ontologie, der Epistemologie und der Ästhetik – des Sinns und der Sinne.

Ich möchte dies im Folgenden in nuce an der Arbeit *A Piece of 2* des belgischen Performancekünstlers Nick Steur ausführen – einer Performance, die sich für eine solche Diskussion eignet, gerade weil sie die Problematik aufgrund ihrer Einfachheit wie in einer Laborsituation verdichtet: Bei der Performance, deren Zeuge ich während des Theaterfestivals Basel vom 29.08.-02.09.2018 sein durfte¹, werden zwei menschengroße Felsbrocken im Stadtraum aufgestellt. Mithilfe von Metallrohren errichtet Steur ein pyramidales Gerüst und setzt die beiden Felsen mit einem Kettenzug aufeinander

1 Die folgenden Überlegungen beruhen auf diesem Erlebnis sowie auf der Videodokumentation der Performance, abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=1Cgt-b2_Rzk [Zugriff: 12.01.2020]

in ein labiles Gleichgewicht. Die Balance löst sich entweder von alleine – so beispielsweise durch einen plötzlichen Windstoß – oder aber wird von Steuer selbst durch einen Hebel aufgehoben – der Fels fällt zu Boden. Diese Handlung wird über die gesamte Dauer der Performance – 7 Tage, jeweils 7 h am Tag – wiederholt. Wie lässt sich die Beziehung von Steuer und den Felsen beschreiben? Artikuliert sich hier nicht-menschliche Handlungsmacht, wenn ja, wie nehmen wir diese wahr? Welche (ästhetischen) Sinnpotenziale entstehen zwischen der Spannung von (nicht-)menschlicher Artikulation und ihrer (nur-)menschlichen Perzeption?

Diesen Fragen möchte ich mich über drei methodologisch differente Durchgänge durch die Materie der Performance – die Felsen, ihre Beziehung zu Steuer sowie zum Publikum – nähern: Über eine Theorie einer performativen Emergenz von Materie, über den Ansatz des »vibrant Materialism« in der Prägung von Jane Bennet (2010: XV-XIX) sowie schließlich über Theorien der Latenz, die ich hier kinästhetisch wenden möchte. Damit möchte ich weniger auf die Möglichkeit, denn auf das Erfordernis eines interdisziplinären Ansatzes hinweisen; denn analog zur Hinterfragung der Grenzen des (nicht-) Menschlichen im Anthropozän lässt sich insbesondere im Tanz ein Spiel um die Grenzen der Disziplin und der Institution beobachten (Brandstetter/Hartung 2017; Brandstetter/Klein 2013). Damit soll jedoch nicht nur auf die Wechselwirkungen zwischen den Disziplinen und Methoden hingewiesen werden; vielmehr möchte ich fragen, welche Potenziale ein dezidiert tanzwissenschaftliches, also bewegungsorientiertes Wissen für Diskurse um das Nicht-Menschliche und das Anthropozän birgt.

Emergenz

Die Transposition der Felsen, ihr Transport aus einem Steinbruch und ihre Übersetzung auf die Straßen Basels, verweist auf die topologischen Markierungen, die den (Stadt-)Raum prägen (Wihstutz 2012; Cartiere/Zebracki 2015). Allein die Präsenz der Felsen auf den Straßen Basels verlangt eine andere, eine nicht-alltägliche Weise der Aufmerksamkeit, die nicht nur der Massivität der Felsen, sondern ebenso ihrer De- und Rekontextualisierung im Rahmen der Performance über den Begriff der Emergenz Rechnung trägt. Das Spiel um Bedeutungsgenerierung, eine Emergenz, die keine »nachvollziehbare Begründung oder eine spezifische Motivation angeben ließe« (Fischer-Lichte

2004: 243) – führe dazu, dass emergente Phänomene sich aus narrativen und handlungslogischen Zusammenhängen lösen – sie werden desemantisiert und werden in ihrer Materialität selbst wahrgenommen. Sie haben selbstreferenziellen Charakter – in der Emergenz fällt die Materialität mit ihrer Signifikanz zusammen, ist gleichzeitig Signifikant wie Signifikat (2004: 245). Diese Selbstreferenzialität charakterisiert sich im Kontext einer performativen *Ästhetik* jedoch nicht als eine bloß in sich gekehrte Referenzialität von Materialität, sondern als affizierende Struktur: Das dergestalt emergente Phänomen tritt in einer bestimmten Weise in seinem phänomenalen Sein hervor und macht sich dadurch »besonders« bemerkbar und affiziert den Zuschauenden, wie Fischer-Lichte am Beispiel des faszinierenden Farbenspiels des Rot der regennaßen Fußgängerampel konkretisiert (2004).

Im Falle Steurs ist es nicht nur die Transposition der Felsen selbst, sondern auch die spezifische Lautlichkeit und Rhythmizität, die Steurs Umgang mit dieser Materialität eigen ist. Der Rhythmus der Handlungen von *A Piece of 2* ist nicht nur entscheidend für das Verständnis der globalen Struktur der Performance als Struktur, die Materialität, Räumlichkeit und Lautlichkeit zwischen Bühne und Publikum zueinander organisiert (Fischer-Lichte 2005), sondern ist ebenso konstitutiv für die Emergenz der spezifischen Materialität der Dinge: *A Piece of 2* ist geprägt durch Wiederholungen des Auf- und Abbaus der balancierenden Felsen sowie durch visuelle und akustische Eigenrhythmen, die aus der Arbeit Steurs an und mit den Felsen sowie den Eisenstangen, den Ketten usw. resultieren: Bereitet Steur die Rollen für den Transport der Felsen vor, so produziert das Legen der Eisenrohre auf den Asphalt ein hohes metallisches Stakkato; verschiebt er den Felsen auf den Rollen hin zu seinem Bestimmungsort im Zentrum der Pyramide, so fällt der basslastige Klang des Granits auf, sobald sich dieser beim Rollen in die Straße bohrt. Hebt Steur den Felsen wiederum durch Ziehen an den Ketten an, so kontrastiert das langsame Heben des Felsen nicht nur mit Steurs zügigen Bewegungen, sondern außerdem mit dem langgezogenen und gleichmäßigen Surren und Rattern der Ketten. Gelingt die Balance eines Felsen auf einem anderen, so überrascht nicht nur die offensichtliche Bewegungslosigkeit der labilen Skulptur, sondern insbesondere die Stille, die das Aufstellen und die Balance des einen Felsens auf dem anderen begleitet, und die so lange hält, bis der Felsen sei es durch Fremdwirkung, sei es durch Steur, mit einem gewaltigen Krach auf den Boden fällt.

Es wird hier ein Mehrwert offenbar, der die haptische, klangliche sowie kinästhetische Erfahrung der einzelnen Elemente – die Rohre, die Ketten, die Felsen – aus ihrer Verortung im kausal-logischen Ablauf der Performance löst und in ihrer materiellen Eigenart als ästhetische erscheinen lässt: Das Geräusch der fallenden Rohre vermittelt nicht nur einen Eindruck der Härte, sondern auch der Sprödeheit sowie der Kälte der Eisenrohre; das bassige Scharren und Kratzen des Felsens auf dem Asphalt die Rauheit wie auch die Schwere der Felsen. Die Stille in der Balance zeitigt nicht nur eine Abwesenheit anderer Geräusche, sondern korrespondiert auch mit dem Inne- und Festhalten einer bestimmten Bewegungsenergie. Schließlich ist der Krach des Aufpralls des fallenden Felsen auf dem Asphalt nicht einfach Teil der Handlungslogik der Performance, sondern stellt ein akustisch sowie leiblich spürbares Ereignis dar.

Vitalität

Doch die Emergenz der nicht-menschlichen Elemente dieser Performance erlaubt es auch, die Handlungslogik der Performance selbst »aus der Perspektive« der Dinge zu betrachten: Denn insofern steuert die Felsen schiebt, rollt, zieht, stellt, so geben diese nach, bieten Ansatz und bieten Widerstand; bestätigen und erfüllen erst das reziproke Arrangement, lassen sich rollen, schieben, ziehen, aufstellen – und fallen schließlich in dem Moment, in dem sie der Schwerkraft, den Kräften des Windes oder auch Steurs ausgeliefert sind. Die sich performativ artikulierende Kraft übersteigt die von Fischer-Lichte beschriebene Tatsache, dass Materialität in einer performativ verstandenen Ästhetik sich als selbstreferenzielle und in ihrem phänomenalen Sein wahrzunehmende zeigt: Die »menschengroßen« Felsen zeigen sich als Widersacher und gleichzeitig als aktive Partner in Steurs Performance. Sie manifestieren eine »thing-power« (Bennett 2010: 1-19), eine Wirkkategorie, die sich als Widerstand – als »negative power or recalcitrance« (2010: 1) – wie auch als selbstständig aktive, vitale Kraft zeigt, die in einem Verbund mit menschlichen Körpern einen materiellen Objektstatus transzendiert.² Ma-

2 Bennett schreibt: »By ›vitality‹ I mean the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own.« (2010: VIII)

terie ist weder »stumm«, noch bildet »das Objekt« eine homogene Einheit; stattdessen handelt es sich um materielle Verbindungen und Assemblagen divergierender Elemente, die eine je eigene – vom Menschen verschiedene – materielle »Eigenzeit« besetzen (2010: 58/59; sowie: Gould 1987; Chakrabarty 2009). *A Piece of 2* kommentiert in der repetitiven und durativen Rahmung nicht nur die Divergenz von menschlicher und mineralischer Zeitlichkeit, Materialität und Widerstandskraft, sondern exemplifiziert ebenso die multiplen Bezugnahmen und Relationen zwischen Stein und den Felsen – Steurs Performance ist eine Auseinandersetzung mit singulären Felsen. Es ist keine bloß instrumentelle Manipulation von »stummer Materie«, sondern das spezifische – spekulativ gesprochen: beidseitige – Wahrnehmen und Wirken aufeinander. Steurs Aufmerksamkeit ist auf den Felsen bezogen, auf seine Form, sein Volumen, seine Haptik, ja selbst auf das, was »im Stein« passiert:

I can see its sharpness I can feel its weight. I can feel its tipping point and admire its stillness. I can never be as silent. I can imagine this rock sees more than I ever can, for it is mostly motionless. It could experience this world. I cannot enter its door. I cannot go inside. The rock doesn't experience an inside or outside and therefore it does not really need a door. It doesn't need to exclude me. I can turn it around, observe it from all angles and imagine the centre of gravity, all the theoretical lines going through its heart I mean its centre. (Steur 2020)

Anstatt einen instrumentellen Zugriff auf Materie über ihre Verschlussenheit und Verfügbarkeit zu begründen (Heidegger 1983; Agamben 2003) konstruiert Steur eine *Hinwendung* zum Stein aus der Negativität heraus: Felsen haben für ihn weder innen noch außen, daher sind sie weder offen noch verschlossen – sie können Steur nicht »einladen«. Doch eben dies ist auch der Grund, warum sie ihn nicht »ausschließen« müssen, sich ihm als mehrdimensionaler Raum darbieten können, den er zwar nicht ergründen, jedoch sinnlich erfahren kann. Die Felsen werden von Steur nicht einfach manipuliert – sie zeigen sich als leibliche, als widerständige, als aktive Partner, deren spezifische Materialität und Zeitlichkeit Steurs Körperlichkeit herausfordert und bewegt: *A Piece of 2*, das sind nicht nur die beiden aufeinander stehenden Felsen – das ist auch ein Duett für menschliche und nicht-menschliche Akteure: für Felsen und Steur.

Latenz

Doch mehr noch: Steurs sinnliche Erfahrung – die Berührung, die Beobachtung – erlaubt für ein Imaginieren, das mehr ist als ein bloßes »Ausdenken« und weniger einen bildlichen Sinn bedient, denn eine Kinästhesie; der Masseschwerpunkt der Felsen wird für Steuer Ergebnis kinästhetischer Imagination, einer erweiterten Wahrnehmung, und stellt nicht wie in der Physik eine bloße Reduktion eines komplexen Körpers auf einen Punkt der größten Dichte dar. Der Masseschwerpunkt ist, bezogen auf die performative Anordnung, ein innerer materieller Sinn, der nicht offen zutage tritt, der aber bestimmte Bewegungen und bestimmte Körperverhältnisse (un)möglich macht – so schließlich die Balance der zwei Felsen aufeinander. Insofern die Körper der Felsen weder auf einen instrumentellen Objektbezug, noch auf einen physikalischen Massebegriff reduziert werden können, liegt es nahe, auch die Balance nicht als bloßes »Aufeinanderstellen« der Felsen zu begreifen, sondern über ihre kinästhetische Relationalität zu denken. Über die Balance im Tanz nun schreibt Susan Jones:

The musculature remains alert, in readiness to move; energy spirals through the body even as it alights on the perfect stillness of a moment. This moment is full of potential, where the possibility of movement fills the stillness, the mind reaching within, toward, and beyond an apparently temporal confinement of the body. (Jones 2009: 35 f)

Im Körper wird der Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Bewegtheit und Stasis nicht aufgehoben, aber doch in ein – wortwörtlich – »schwebendes Verhältnis« gesetzt. Die Balance zeigt sich als eine dynamische Körperbeziehung, als ein Zustand der (An-)Spannung, in dem die dabei wirkenden Kräfteverhältnisse nicht in der Körpermasse gebunden sind, sondern aus dieser auch heraus wirken. Als Praxis beruht sie auf einer konstanten Aktualisierung der Beziehung zwischen den einzelnen Elementen der Körper, die die Balance bilden. So auch bei Steuer: Um zu einer Balance zu finden, muss der Masseschwerpunkt der Steine mit allen anderen Elementen und Faktoren abgeglichen, ja harmonisiert werden. Steuer schreibt: »Performing this piece connects me again with my body that in turn connects with the elements around it. Now it's a continuous game trying to find that flow between myself, stone, steel, people...« (Steuer 2020: o.S.). Die

Balance ist auch hier keine Form von Stabilität, sondern ein fortwährendes Spiel mit der Bewegtheit, die als »aufeinander bezogene« verstanden werden muss. »It is all about finding balance between your own force of will, and that of the stone« (2020: o.S.). Das Gleichgewicht ist kein Signum, die den Felsen als physikalische inneliegt, keine ideale Linie, die – einmal gefunden – wie mathematisch berechnet werden kann. Stattdessen ist sie Abbild eines Prozesses zwischen den Felsen und Steuer, Ergebnis eines Prozesses der körperlichen Annäherung, der sinnlichen Erfahrung sowie der kinästhetischen Imagination. Um den Moment zu erfühlen, in dem die Felsen ihr Gleichgewicht verlieren und fallen würden/werden, muss Steuer zuerst den Moment erspüren, in dem die zwischen Stein und ihm verlaufende Balance gestört wird. Entscheidend für die Performance sind weniger die den Felsen inneliegenden physikalischen Eigenschaften, als die Relationen, die zwischen Steuer und seinen Partnern – den Felsen – aufgebaut werden. Die Balance bleibt der Beziehung zwischen den Felsen und Steuer als eigener Sinn eingeschrieben.

Doch in den in Balance stehenden Felsen wird noch etwas Anderes offenbar: Weder stehen, noch fallen sie. Weder werden sie gehalten, noch geschoben. Es wirken keine offensichtlichen äußeren Kräfte auf sie. Und dennoch ist ihre Positionalität kritisch – denn in Abhängigkeit von der Temperatur, der Feuchtigkeit, der Windstärke, ja des Materials des Felsen selbst, ist der Fels durchdrungen von Spannungen und Bewegungen, die sich auf die Balance auswirken als Zustand größtmöglicher Energiedichte: Die Balance bedeutet ein immerwährendes Austarieren von Kräften. Weder stehend noch fallend besetzt der Fels einen Zustand, der als kinästhetischer von einer Unentscheidbarkeit, ja von einer Verborgenheit begründet ist: Eine Dehnung der Zeit des Kippmoments, ein Innehalten jeder gerichteten Bewegung. Der balancierende Fels zeugt von einem Zustand größtmöglicher Potenzialität, einem Zustand, der ein noch uneingelöstes Versprechen der physischen Kraft dieses Körpers bedeutet. Denn dieser Zustand der Potenzialität ist – ebenso wie der in der Balance verharrende Ballettkörper – keine Auflösung einer Energie, denn ihre latente Offenbarung. Mit dem Begriff der Latenz wiederum eröffnet sich hier das Feld einer Ästhetik, die die Rhetorik mit der Physik verbinden (Haverkamp 2002), und die schon im Oxymoron der in der scheinbaren Leichtigkeit der in Balance stehenden Felsen enthalten ist.

Wird die Materialität des Felsen als »Schwere« in ästhetischer Emergenz und in der Theorie einer vitalistischen Materialität als Widerstand erfahrbar,

so wird jene in der Balance nicht transzendiert, doch wortwörtlich aufgehoben, wird als Latenz spürbar. »To become motionless or immobile, as from surprise or attentiveness« schreibt Steur (2020: o.S.), und wir fügen hinzu: der Moment der größtmöglichen Aufmerksamkeit oder Überraschung ist eben kein Zustand der Immobilität, sondern der Gespanntheit; als würde etwas lauern, eine Kraft, die nicht gewusst, nicht bestätigt, aber doch gefühlt wird. Schreibt Paul Virilio, »wir können die Welt nicht anders sehen, denn als Fall in die Welt« (Virilio 1994: 46), dann möchte ich mit ihm und gleichzeitig gegen ihn, die »Schwerkraft« – als schwere »Kraft« – nicht als die »Realität« des Falls begreifen, nicht als eine unmittelbar spürbare physikalische Kraft. Sondern, umgekehrt: als eine Kraft, die sich als latente zeigt, als hintergründige zwischen Physik und Ästhetik, zwischen den Dingen und ihrer Wahrnehmung. Für Steur heißt das: Die Zuschauenden fühlen die Steine fallen, fühlen ihre Kraft, ihre Energie – nicht jedoch im Fall selbst, sondern eben noch vor dem Fall – in der Latenz der Balance – und nur dort.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2003): *Das Offene: der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.) (2013): *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript.
- Brandstetter, Gabriele/Hartung Holger (Hg.) (2017): *Moving (Across) Borders Performing Translation, Intervention, Participation*, Bielefeld: transcript.
- Cartiere, Cameron/Zebracki, Martin (Hg.) (2015): *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*, London & New York: Routledge.
- Chakrabarty, Dipesh (2009): The Climate of History: Four Theses, in: *Critical Inquiry*, H. 352, S. 197-222.
- Crutzen, Paul J./Stroemer, Eugene F. (2002): Geology of Mankind, in: *Nature*, H. 415, S. 23.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2005): Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen, in: Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine

- Schouten (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript, S. 235-248.
- Gould, Stephen Jay (1987): *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Haverkamp, Anselm (2002): *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt, Endlichkeit, Einsamkeit*; [Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30], Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Jones, Susan (2009): ›At the still point‹: T.S. Eliot, Dance, and Modernism, in: *Dance Research Journal*, Jg. 41 H. 2, S. 31-51.
- Latour, Bruno (2017): *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp.
- Virilio, Paul (1994): Schwerkraft-Raum. Paul Virilio im Gespräch mit Laurence Louppe und Daniel Dobbels, in: *Arch+* 124/125, S. 46-50.
- Wihstutz, Benjamin (2012): *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: Diaphanes.
- Steur, Nick (2020): persönliche Homepage. www.nicksteuer.com, [online] [07.01.2020]
- Steur, Nick (2016): Nick Steur: A PIECE OF 2 – balancing human sized rocks – making of, [online] https://www.youtube.com/watch?v=1Cgt-b2_Rzk [12.01.2020]

