

Einleitung

Die Krise der Kritik und die Notwendigkeit des Engagements

Symptome des Widerspruchs

Paris/Nuuk

Mit einer Durchschnittstemperatur von 9 °C war der Monat Dezember 2015 – wieder einmal – einer der wärmeren Wintermonate. Am 01.12.2015, zwei Tage nach Beginn der Verhandlungen der 21. UN-Klimakonferenz, der Conference of Parties, kurz COP 21, erreichten zwölf fünf Tonnen schwere, jeweils circa zwei Meter hohe Eisblöcke in großen Kühltransportern das Pariser Stadtzentrum. Auf dem Place du Panthéon im Pariser Cartier Latin wurden sie in einem Kreis platziert und über den Zeitraum von zehn Tagen ausgestellt. Das Eis schmolz schnell und schon nach einigen Tagen waren die Eisblöcke sichtbar geschrumpft. Am 12.12.2020, dem Tag, an dem die historische Wegmarke einer Einigung auf die Begrenzungen der globalen Durchschnittstemperatur auf 1,5 °C erreicht wurde, schmolzen die letzten Reste des Eises, vermischten sich mit dem Streukies auf dem Pflaster und flossen in die Pariser Kanalisation. *Ice Watch* Paris – das Großprojekt des isländischen Künstlers Olafur Eliasson ging zu Ende.

Die Eisblöcke waren Postkartenmotiv, Spielplatz, Treffpunkt, mediales Großevent. Jeden Tag kamen zahlreiche Menschen zu den Eisblöcken, ob Tourist*innen, Einheimische, Politiker*innen oder Künstler*innen. Sie berührten die Blöcke, lehnten sich an das Eis, setzten sich auf sie, ja, kletterten hinauf und rutschten wieder hinab; Kinder tobten umher, versteckten sich hinter, unter, im Eis, schließlich wurden die Eisblöcke zum Motiv für private wie öffentliche Film- und Fotoaufnahmen, ob für Selfies für das persönliche Fotoalbum oder als Kulisse und Bühne für professionelle Tänzer*innen.¹ *Ice Watch* war künstlerisches Readymade, Effekt ei-

1 So z.B. in einer Videoaufnahme des Pariser Opernballetts und der Kompanie Wayne McGregor: Die Tänzer*innen bewegen sich auf und um die Eisblöcke, bilden die Formen des Eises mit ihren Körpern nach, stützen Kopf, Knie, Arme und Beine aufeinander, schließen Augen, verlangsamen, erzeugen Bilder, die »wie in der Zeit eingefroren« erscheinen, »schmelzen« dann selbst dahin, gleiten am Eis entlang und fallen langsam zu Boden. Siehe Studio Olafur

ner materiellen Transposition, der Versetzung eines Gegenstandes aus seinem eigentlichen in einen anderen, fremden Kontext. Und gleichzeitig waren die Eisblöcke zeitgebundene Skulptur, die mit jedem Tag, den sie den Pariser Plusgraden ausgesetzt war, ihre Form veränderte und an Umfang und Volumen abnahm. Sie waren aber auch Zeichen für den Klimawandel, für die menschengemachte Erderwärmung, die in den Hallen des Ausstellungsparks in Le Bourget nordöstlich von Paris von den Delegierten der UN diskutiert wurde. So wendet sich Olafur Eliasson an die Zuschauenden:

»The blocks of glacial ice await your arrival. Put your hand on the ice, listen to it, smell it, look at it – and witness the ecological changes our world is undergoing. Feelings of distance and disconnect hold us back, make us grow numb and passive. I hope that Ice Watch arouses feelings of proximity, presence, and relevance, of narratives that you can identify with and that make us all engage. We must recognize that together we have the power to take individual actions and to push for systemic change. Come touch the Greenland ice sheet and be touched by it. Let's transform climate knowledge into climate action.«²

Abb. 1: Eliasson: *Ice Watch Paris, Place du Panthéon* © Argyroglo



Eliasson: *Encounters with Ice Watch, Place du Panthéon, Paris* 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=qd-JRGBKSXA> [20.08.2020].

2 Studio Olafur Eliasson: *Ice Watch London*. <https://icewatchlondon.com/> [20.08.2020].

Ice Watch versprach Unmittelbarkeit: nicht nur eine Unmittelbarkeit des Kontakts zu einer Ursprünglichkeit des Eises beziehungsweise der darin enthaltenen Luft. *Ice Watch* war auch Verheißung einer affektiven Wirkung, die eine rein rationale Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Fakten des Klimawandels übersteigen sollte: das unter den Fingern der Besucher*innen schmelzende Eis der grönländischen Gletscher, die aus dem Inneren des Eises im Verlauf des Tauprozesses ausströmende, mehr als 15.000 Jahre alte, noch nicht durch menschengemachte Feinstäube belastete Luft. *Ice Watch* verhiess eine besondere Erfahrung von Flüchtigkeit durch in situ erfahrbare Anschauung. Und damit, so schien es, machte *Ice Watch* nicht nur auf direkte, unmittelbare Art die Prozesse des Klimawandels sinnlich erfahrbar, sondern bewegte unmittelbar: als dahinschmelzendes, sich selbst veränderndes und bewegendes Objekt, das körperliche Reaktionen unter den Zuschauenden provoziert – ihre Berührung, ihr Spiel, ihr Verharren; als schwindendes Objekt mit affektiv-emotiver Wirkung, das durch die unmittelbare, sublimale ›Schönheit‹ des Eises berühren, ja die Zuschauenden mit Trauer ob des Verlusts des Eises erfüllen sollte; als politisches Motiv, das auf den größeren Kontext verweist und dessen Erfahrung sich in politische und aktivistische Energie umsetzen ließe, die an die emotive, körperliche Dimension gebunden bleibt: »It's a beautiful, disturbing, dying monument to where we are right now, People are coming by fascinated, most needing to touch the ice«³, so die Schriftstellerin Rebecca Solnit.

Doch bevor die Eisblöcke aus Aalborg per Lastwagen nach Paris transportiert wurden, hatten sie schon eine weite Reise hinter sich. Als Teil der jährlich vom Grönländischen Eisschild abbrechenden Fläche trieben die Eisblöcke im Meer vor Nuuk, wurden dort von einem Motorboot eingefangen, auf ein Containerschiff geladen und anschließend auf dem Seeweg nach Aalborg gebracht. Hier wurden sie wiederum gekühlt, umgeladen und durch Deutschland, Holland und Belgien in das circa 1200 Kilometer entfernte Paris gefahren. Die Unmittelbarkeit der Erfahrung des schmelzenden Eises in Paris bleibt an viele Schritte gebunden. Die Ausstellung der Eisblöcke erscheint so von ihren Rändern her, von ihrem Vorher und Nachher, in einer spezifisch logistischen Logik: Denn gerade die offensichtliche Tatsache der Transposition dieser Eisblöcke mit einem Gewicht von insgesamt 100,5 Tonnen stellt nicht nur die Frage nach dem ›Wie‹ dieser *Performance*, dieses immensen logistischen, ökonomischen, aber auch ökologischen Unternehmens, sondern auch nach deren Kosten. Denn um die Eisblöcke während der COP 21 in Paris schmelzen zu lassen, wurde ein infrastruktureller Aufwand betrieben, der nicht nur einen enormen finanziellen Kostenfaktor verursachte, sondern der auch einen ökologischen Fußabdruck von 30 Tonnen an CO₂-Emissionen hinterließ, der durch die

3 Laura Palmer: »Olafur Eliasson Responds to Paris Summit with a Doomsday Clock Made of Glacial Ice. Going, going...gone.«, *artnet news* [Online]. <https://news.artnet.com/art-world/ice-watch-olafur-eliasson-climate-summit-384704> [03.04.2019].

Fracht und den Transport (28,03 T), durch die Ausstellung vor Ort (0,4 T) sowie durch die Personenreisen (1,5 T) verursacht wurde.⁴ Und so warnt der Kunstkritiker Joseph Nechvatal:

»In light of the past-the-tipping-point era in which we live, Eliasson's romantic and hopeful vision is something visually beautiful that may make his work seem wonderful today. But in the hot, dystopian future it may mark him as one of the most wasteful mega-artists of our times.«⁵

Abb. 2: Eliasson: *Ice Watch Paris*, Eistransport © Eliasson/Group Greenland



Berlin/Stolzenhagen

Hebbel am Ufer, 12.06.2015, Berliner Premiere von *Balthazar*, dem künstlerischen Forschungsprojekt von David Krebs und Maximilian Haas. Draußen ein schwüler Sommerabend. Ein Gewitter scheint heranzuziehen. Die Bühne ist durch einen roten Vorhang verhangen. Ich betrete den Theatersaal, setze mich und warte. Nichts passiert. Nach einer Weile macht sich Unruhe breit. Das Publikum scheint irritiert.

4 Catherine Botttrill: »The Carbon Footprint of Ice Watch Exhibited at the UN Climate Change Summit (COP21) Paris, December 2015«. http://olafureliasson.net.s3.amazonaws.com/subpages/icewatchlondon/press/Ice_Watch_Carbon_Footprint_Paris_2015.pdf [20.08.2020].

5 Joseph Nechvatal: »Olafur Eliasson's Sundial of Melting Icebergs Clocks In at Half-Past Wasteful«, *Hyperallergic* [Online]. <https://hyperallergic.com/260217/olafur-eliassons-sundial-of-melting-icebergs-clocks-in-at-half-past-wasteful/> [20.08.2020]

Schritte sind zu hören aus den Lautsprechern, die rechts und links vom Vorhang hängen. Dann das rhythmische Klopfen von Hufen auf dem Bühnenboden. Der Vorhang öffnet sich. Allerdings nur einen Spalt breit, gerade genug, um den Blick auf einen schmalen Streifen Bühne freizugeben. Im Hintergrund sehe ich eine Gruppe Menschen die Bühne überqueren. Da, schau! Ein erstes Raunen geht durch das Publikum. Plötzlich schiebt sich ein Eselskopf durch den Spalt des Vorhangs, dreht sich zum Publikum und schaut mich an.

Abb. 3: Weber-Krebs: Balthazar © Lechleitner



Der Esel dreht sich langsam weg, der Vorhang öffnet sich in der vollen Breite. Auf der leeren Bühne läuft die Gruppe der Performer*innen im Kreis, am Esel vorbei. Er schließt sich ihnen an. Nun bewegen sie sich gemeinsam durch den Raum, bleiben stehen, gehen weiter. Der Esel folgt der Gruppe. Diese bleibt stehen. Der Esel läuft weiter. Die Gruppe läuft einige Schritte zurück. Der Esel hebt seinen Kopf, scheint den Raum zu taxieren und geht direkt in die soeben frei gewordene Ecke. Die Gruppe geht weiter. Mal scheint der Esel die Gruppe anzuführen, mal scheint er den Menschen hinterherzutrotten. Mal trennt sich die Gruppe und bildet verschiedene Parteien, vermisst mit Blicken den Raum dazwischen – und der Esel ist mal hier, mal dort. Dann wiederum bilden sich Verhältnisse, in denen menschliche Performer*innen allein sind, während die Gruppe sich um den Esel schart. Je länger man dem choreografischen Spiel zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen folgt, umso stärker verschwimmt auch die wesenhafte Differenz zwischen Esel und übrigen Performer*innen. Die Körper der Performer*innen besetzen die Bühne und scheinen sie durch ihre Bewegungen, durch Gehen und Stehen zu strukturieren, machen das Publikum auf die Teilung und Trennung des Rau-

mes durch die Schritte aufmerksam. Körper bewegen sich durch den Raum, durchqueren ihn wie ein zu vermessendes Territorium, das bei jedem Haltepunkt ein bestimmtes Verhältnis von Raumgrößen, aber auch von Identitäten und Narrativen der Performer*innen erahnen lässt. In einem Moment leiten die Performer*innen Bewegungen ein, der Esel reagiert auf diese, ja, scheint wie nach Absprache zu handeln; in einem anderen Moment wiederum führt der Esel, läuft durch den Raum, tut etwas, dreht etwa seinen Kopf und provoziert damit ein bestimmtes Verhalten der menschlichen Performer*innen. Ein Spiel entsteht. Die gegenseitige Beeinflussung, das Hin und Her von Handlungen, Bewegungen und ihren Reaktionen löst sich dabei immer mehr von klar zu fixierenden Sequenzen, die einen Beginn, eine Urheber*in oder eine direkte Rezipient*in haben, wird zu einem Hin und Her von Kräften im Raum. Aktion, Affektion, Reaktion, Anziehung, Abstoßung; die Differenz von Mensch und nicht-menschlichem Tier⁶ weicht einer Anordnung von Körpern, die den Raum strukturieren und durch ihre Bewegungen im Raum in je verschiedenen Funktionen gelesen werden können.

Doch plötzlich dreht sich der Esel von der Gruppe menschlicher Performer*innen weg und läuft in Richtung Bühnenausgang. Er bleibt vor ihm stehen, tritt mit seinem Huf gegen die Tür. Die Performer*innen nähern sich ihm, fangen an, ihn zu streicheln, reden ihm zu, geben ihm Karotten zu essen. Sie kehren zurück zu ihrer Choreografie. Der Esel folgt ihnen, bleibt – scheinbar unentschlossen – und kehrt einige Minuten später wieder zur Tür zurück. Und tritt erneut auf diese ein. Die Tür bleibt verschlossen. Die nächsten 45 Minuten der Performance sind von einer grotesken Wandlung geprägt: Die menschlichen Performer*innen versuchen, sich weiterhin an ihre Choreografie von Gehen und Laufen zu halten, der Esel kehrt jedoch immer wieder an die Bühnentür zurück und tritt auf diese ein. Die Symmetrie zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen scheint zerfallen. Das Gehen, Stehen und Laufen, das Verfolgen des Scores der Choreografie durch die menschlichen Performer*innen wird immer wieder kontrastiert durch das laute, insistente Klopfen des Eselshufes an der Bühnentür. Das Spiel wird Ernst. Die ästhetische Kraft, die die Performance ausstrahlte, verschwindet und wird fortan von einer einzigen, fundamentalen Frage überlagert: *Warum lassen sie den Esel nicht einfach gehen?*

6 Um darauf zu verweisen, dass der Begriff des ›Nicht-Menschlichen‹ in Differenz und doch Orientierung zum ›Menschlichen‹ gebildet wird, wird in dieser Untersuchung – entgegen der vom Duden vorgeschlagenen Schreibweise – das Kompositum über den Binde- beziehungsweise Trennstrich gebildet. Analoges gilt für die in dieser Untersuchung gebrauchten Substantive des Nicht-Menschen oder auch des Mehr-als-Menschlichen sowie für die entsprechenden adjektivischen Schreibweisen.

Paris/New York/Mexiko-Stadt

»For ecological reasons, R.B./Jérôme Bel company doesn't travel by plane anymore«⁷, erklärte der französische Choreograf Jérôme Bel in Vorbereitung auf seine Produktion *Isadora Duncan* und lässt diese Information seitdem stets sichtbar in der Fußzeile seiner Homepage stehen. In einem Interview mit der *New York Times* wurde er noch direkter: »I realized that I was lying to myself, trying not to use too much heating, eating organic food, but being a hypocrite, because my work contributes to the ecological crisis. I made the decision that I would no longer be part of this artistic jet set.«⁸ *Isadora Duncan* wurde in zwei Versionen produziert: Eine Version der Show, die mit der Tänzerin Elisabeth Schwartz in Paris unter Anwesenheit von Bel erstellt und einstudiert wurde, tourte durch Europa. Die andere wurde mit Catherine Gallant, einer Freundin von Schwartz und einer in New York lebenden Duncanianerin, für den US-amerikanischen Markt per *Skype* einstudiert.

Es scheint eine besondere Fügung, dass Bel sich gerade bei der Arbeit zu *Isadora Duncan*, einer Aufführung über das Leben einer der führenden Figuren des modernen Ausdruckstanzes, entschied, seine Produktionsweise zu hinterfragen. So wendete sich Duncan, aber auch Tänzerinnen wie Martha Graham oder Mary Wigman nicht nur gegen das starre Korsett des Balletts und die Ökonomie einer fordistischen Organisation von Arbeit, Körper und Bewegung. Sie suchten auch – stark beeinflusst von der Reformbewegung von Rudolf von Laban am Monte Verità – nach einer Authentizität in Bewegung gerade in der Verbindung mit der Natur. Doch wie die Philosophin Bojana Kunst beschreibt, steht die von Duncan und ihren Nachfolger*innen etablierte Bewegungssprache gerade dadurch unwillentlich in einer geradezu paradigmatischen Beziehung zu neoliberalen Modi der kapitalistischen Produktion. Denn in einem *postfordistischen* Wirtschaftsmodell ist nicht starre, hierarchische Organisation, sondern eben Mobilität – die *Freiheit* zur Bewegung – die entscheidende Ressource für das Funktionieren eines freien Waren- und Kapitalflusses innerhalb der globalen Märkte.

»The movement of the individual, which throughout the 20th century was celebrated as the discovery of the potential of freedom stands at the centre of appropriation, of the exploitation of its affective, linguistic and desirable aspects. Today we are forced to dance in virtuous and conceptual diachronicity when producing; to change places, time, and identities quickly and with only short (but hardly ever

7 Jérôme Bel: *Jérôme Bel*. www.jeromebel.fr/index.php [20.08.2020].

8 Roslyn Sulcas: »When the Choreographer Won't Fly, the Dancers Rehearse by Skype«, *New York Times* [Online]. <https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/dance/jerome-bel-isadora-no-flying.html> [20.08.2020].

destructive) outbursts of crisis. This is the new universality of the post-industrial world and its mode of production.«⁹

Aus der Freiheit zur Bewegung wird, wie Kunst argumentiert, ein Zwang zur Mobilität. Dies betrifft in besonderer Weise gerade die Subjekte des Tanzes, die zu Vorbildern der postmodernen Arbeiter*innenschaft geworden sind. Diese müssen nicht nur kreativ, sondern auch *mobil* sein, um so in unterschiedlichen Kontexten, an verschiedenen Projekten auf der ganzen Welt gleichzeitig zu arbeiten. Die Bewegungsfreiheit der zeitgenössischen freiberuflichen Tänzer*in, die schnell und billig reisen muss, kehrt paradoxerweise eine ökologische Fundierung des Duncan'schen Ausdruckstanzes um: Der Ausdruck persönlicher Bewegungsfreiheit (beziehungsweise ihres ökonomischen Imperativs) ist heutzutage oft proportional zum Ausstoß an CO₂ durch günstige Fluglinien; die freie ›natürliche‹ Bewegung wurde zur Freiheit, die Natur durch Bewegung zu zerstören. Jérôme Bels Weigerung zu fliegen befragt damit implizit in doppelter Weise das ökologische Erbe des Ausdruckstanzes: einmal in Rückbezug auf die historische Verbindung seiner Ästhetik zur Natur, einmal in impliziter Ablehnung seiner ökonomischen Folgen. Bels Erklärung stieß vielerorts auf Verständnis und Bewunderung. Er selbst kokettierte mit den Konsequenzen seiner Entscheidung und der Frage, ob er aufgrund dieser Entscheidung noch in der Lage sein würde, zu produzieren. Bel: »I don't know whether I'll be able to hang in there.« (Expressive shrug.) »If not, too bad.« (Flourish of hands.) »I'll go and live in the country and teach dance to children.«¹⁰

1,5 Jahre später ist die digitale Kommunikation, Proben wie auch digitale Aufführungen – vor allem aufgrund der Covid-19-Pandemie – zur neuen Normalität geworden. Bel produziert weiterhin und fliegt auch weiterhin nicht mit dem Flugzeug. Als einer der weltweit führenden Choreografen verfügt er sowohl über das Renommee wie auch ein weit verzweigtes, globales Netzwerk von Assistent*innen, Kolleg*innen und Kurator*innen, die ihm weiterhin globale Auftrittsmöglichkeiten zugestehen, während Bel selbst in seiner Pariser Heimat bleiben kann. Dass diese Möglichkeiten jedoch nicht allen Künstler*innen gleichermaßen gegeben sind, da Künstler*innen aus dem Globalen Süden häufig auf Honorare aus dem europäischen, nur durch Flugreisen zu erreichenden Ausland angewiesen sind, beschreibt der mexikanische Theaterregisseur Lázaro Gabino Rodríguez in einem offenen Brief

9 Bojana Kunst: »Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance«, in: Gabriele Klein & Sandra Noth (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld: transcript 2011, S. 47–60, S. 54.

10 Sulcas 2019.

an Bel.¹¹ Rodríguez' Folgerung: »At the end of the day, solving an ecological problem without considering social inequality is just another way to reinforce the colonial structure.« Ökologie – auch oder gerade im stark neoliberal geprägten Feld der *performing arts* – scheint das Privileg einer kleinen globalen Elite zu bleiben.

Kritik zweiten Grades: Performance zwischen Wirk- und Produktionsästhetik

Die Klimakrise, Fragen um Ökologie, Nachhaltigkeit und auch das Verhältnis von Mensch zu nicht-menschlichen Tieren haben sich zu einem wichtigen Diskurs der institutionellen wie freien Kunst-, Theater- und Performancepraxis entwickelt. Das Theater und die Kunst scheinen nach dem ihnen Äußeren zu greifen, es in die Kunst selbst zu holen, mit ihm umzugehen beziehungsweise es zum Ausgangspunkt der eigenen Praxis zu machen. Dabei zeigen die hier vorgestellten Beispiele an, dass dieses Verhältnis bei weitem nicht widerspruchsfrei, ja, dass es durchaus von einer konstitutiven Spannung geprägt ist. Jedes dieser Beispiele zeigt eine künstlerische Praxis, die von Grenzüberschreitungen geprägt ist. Diese sind nicht nur räumlicher Art: Die Grenzen, die zwischen dem arktischen Eis und dem Pariser Place du Panthéon, dem Brandenburgischen Bauernhof in Stolzenhagen, dem Herkunftsort des Esels Balthazar, und der Black Box des *Hebbel am Ufer*, dem Raum der digitalen Probe in Paris und der Aufführung in New York überschritten werden, sind auch solche der Materie und des Mediums, der biologischen Gattung und der Skala. Jede dieser Praktiken der Überschreitung stellt dabei nicht nur eine Transposition dar, eine Verschiebung von Rahmenbedingungen, von Wahrnehmungsgewohnheiten oder Kontexten. Die künstlerischen Projekte greifen hier nicht nur eine dem Theater äußere »Natur« auf, zitieren oder thematisieren sie. In jeder der hier vorgestellten künstlerischen Performances liegt auch die Intention, die für diese Beispiele konstitutiven Verhältnisse zwischen Mensch und Nicht-Mensch, zwischen der künstlerischen Produktion und den ökologischen und natürlichen Umwelten, schließlich zwischen den Wirkungen einzelner Individuen und größeren, ja globalen und erdsystemischen Wirkungen zu reflektieren und mitunter zu verändern.

Und gleichzeitig zeigt sich in jeder dieser Performances, dass diese intendierten Wirkungen durch das diesen Performances eigentlich »Jenseitige«, einen ihnen äußeren Raum, der erst durch die Tatsache und die Handlungen der Performances selbst eröffnet wurde, unterlaufen werden. *Ice Watch* intendiert eine Wirkung, die auf der ästhetischen Erfahrung der Unmittelbarkeit des natürlichen Objekts beruht. Gleichzeitig wird jene Unmittelbarkeit durch Kontexte und Bedingungen der Produktion des Kunstwerks ermöglicht, die in starkem Kontrast zu ebenjener inten-

11 Lázaro Gabino Rodríguez: »Open letter to Jerome Bel«. <https://somosreclamos.blogspot.com/2021/02/open-letter-to-jerome-bell.html> [27.09.2021].

dierten Erfahrung stehen. *Balthazar* wiederum behauptet die Bühne als nicht-alltäglichen Raum, in dem tierische und menschliche Akteure einander sich wie in einer Laborsituation annähern können, als einen Raum, der nicht nur sprachliche, körperliche und politische Potenziale von Interdependenz, Symmetrie und Gleichheit verheißt, sondern der eben jenes Potenzial auch als ästhetisches Erlebnis ins Spiel bringt. Doch gerade dort, wo dieses Erlebnis sich nicht einstellt, ja das ästhetische Spiel misslingt, scheint sich die ethische Gewalt zwischen Mensch und nicht-menschlichem Tier gerade ob der formulierten Ansprüche hier umso deutlicher, ja geradezu in obszöner Weise zu zeigen. Jérôme Bels Entscheidung, nicht mehr zu fliegen, macht schließlich nicht nur deutlich, wie sehr historische sowie zeitgenössische Produktionen und ihre Ästhetiken von ihren natürlichen und ökologischen Produktionsbedingungen und Umständen geprägt sind. Sie verweist auch auf die Frage, inwiefern die Möglichkeit, performative Kunst zu produzieren, eine bestimmte Ästhetik zu entwickeln und auch über ökologische Notwendigkeit neu zu denken, auch an die politisch, ökonomisch und kulturell *ungleichen* Bedingungen im globalen Kunstmarkt gebunden ist. Ökologische Fragen bleiben – auch in der Ästhetik – soziale Fragen.

Diesen drei Beispielen ist nicht nur gemein, dass ihre Projekte mit scheinbar besten Intentionen ausgestattet sind, die jedoch durch ihre Praxis selbst desavouiert werden; in allen drei Beispielen zeigt sich zudem, dass jener Widerspruch, der sich zwischen ästhetischer Anlage und ihrer praktischen Explikation zeigt, nicht aufgelöst werden kann, ohne die Existenz der Performances selbst in Frage zu stellen. Denn wie könnte Eliasson das Schmelzen des Eises aufzeigen, ohne die Eisblöcke in das Herz von Paris zu verfrachten? Wie könnte David Krebs die Möglichkeiten einer Verhandlung von Körpern und Bewegungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch zeigen, ohne den Esel auf die Bühne zu holen? Schließlich: Hätte Bel, um nicht dem Vorwurf des »Neokolonialismus« ausgesetzt sein zu müssen, weiterhin mit dem Flugzeug touren sollen oder die Tatsache seines Verzichts schlicht nicht öffentlich anzeigen sollen?

Die Widersprüche und Aporien, die hier ersichtlich werden, finden sich in anderer Form auch aufseiten der Kritiker*innen. Denn obgleich Einigkeit zu bestehen scheint, dass die Verbindung zwischen den performativen Künsten, der Klimakrise und der Ökologie nicht allein über das Kriterium des Inhalts verhandelt wird, so steht das »Wie« dieser Verhandlung durchaus in Frage. So stellen Christian Tschirner und Lynn Takeo Musiol in ihrer Reihe »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise« auf dem Portal *nachtkritik.de* Eliassons Arbeit als ein Beispiel von »Apokalypseblindheit« dar, einer »kognitiven Dissonanz«, die, anstatt mit den tatsächlichen Problemen der ökologischen – hier der klimatologischen – Realität zu konfrontieren, einem Mechanismus der Verdrängung entspricht:

»Der künstlerische Zugriff erfolgt in der Regel über Wirkungen, selten über die Veranschaulichung von Zusammenhängen und Abhängigkeiten. Wird die Forderung nach klimabewussten Produktionsweisen an die Künstler*innen selbst gerichtet, wird nach ihrer Verstrickung in das Problem gefragt, ist mit Wutausbrüchen zu rechnen. Angesichts einer Situation, in der zehntausende Wissenschaftler*innen vor dem Zusammenbruch der Lebensmittelversorgung ganzer Kontinente warnen, ist von Endzeithysterie oder gar Einschränkung der Kunstfreiheit die Rede.«¹²

Gefragt und gefordert stattdessen wird eine situierte, eine reflektierte und eine engagierte Theaterkunst, deren Ästhetik – wenn auch nicht notwendigerweise danach ausgerichtet – so zumindest nicht im Widerspruch zu den eigenen Produktionsbedingungen stehen und sich damit über eine einfache ›Wirkästhetik‹ hinwegsetzen solle.¹³ Gleichzeitig gilt – so insbesondere im zeitgenössischen Tanz und in Formen nicht-dramatischer Bühnenkunst – der Anspruch, die globalen ökologischen Vernetzungen, die erdsystemischen und natürlichen nicht-menschlichen und apersonalen Prozesse in Form einer Ästhetik zu reflektieren, die über das Benennbare, über das Didaktische und das Offensichtliche hinausgeht. Denn die Zusammenhänge, die durch den Klimawandel offensichtlich und akut werden – Überschwemmungen, Stürme, die globale Erwärmung –, erfordern nicht nur ihre *Erzählung*, sondern verweisen auf das implizite Problem der theatralen, insbesondere der dramatischen Darstellung, die keine nicht-menschlichen, natürlichen, pflanzlichen oder tierischen Protagonisten zulasse, wie Tobias Rausch in Anlehnung an Amitav Gosh ausführt. Rausch räsoniert:

»Die Frage, die mich umtreibt, lautet, ob meine eigenen Schwierigkeiten im Umgang mit Natur auf der Bühne auf ein tieferliegendes Problem deuten. Eines, das

-
- 12 Lynn Takeo Musiol & Christian Tschirner: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (1) – Prolog über unsere alltägliche Gleichgültigkeit und den Sog der Verschleierung. Final Climatsy«, *nachtkritik* [Online], 26.02.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17717:inside%20%93endzeit%20%93texte%20%93zur%20%93klimakrise%20%931%20%93prolog%20%93ueber%20%93unser%20%93alltaegliche%20%93gleichgueltigkeit%20%93und%20%93den%20%93sog%20%93der%20%93verschleierung&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].
- 13 Lynn Takeo Musiol & Christian Tschirner: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (4) – Über den Verblendungszusammenhang der postmoderne Theaterkunst und ihrer konstruktivistischen Wissenschaftstheorie. Das Verschwinden der Welt und das Theater der Diskursfetische«, *nachtkritik* [Online], 08.04.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17919:inside-endzeit-texte-zur-klimakrise-4-ueber-den-verblendungszusammenhang-der-postmoderne-theaterkunst-und-ihrer-konstruktivistischen-wissenschaftstheorie&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].

in der Wurzel unserer künstlerischen Darstellungsfähigkeiten liegt. In den Bedingungen, wen oder was wir als dramatischen Akteur zu akzeptieren in der Lage sind. In der Wurzel unseres Verhältnisses zur Natur und unserer Fähigkeit, die Welt wahrzunehmen und zu verstehen.«¹⁴

Nicht die ökopolitischen, sondern die epistemischen und *asthetischen*, die Wahrnehmung betreffenden Grundlagen des Theaters stünden in Frage. Daher bedarf die Auseinandersetzung mit Fragen von Ökologie, Klima, dem Nicht-Menschlichen, nicht nur einer Öffnung des Theaters gegenüber einem (nicht-menschlichen) Außen, sondern auch der Reflexion des Theaters und seiner ganz eigenen Wahrnehmungsdispositive als geschlossenem Raum der *Black Box*. Denn wenn das Problem des Klimawandels nicht nur auf einer ökopolitischen, sondern auch einer epistemischen und ästhetischen Ebene zu verorten ist, so ist es notwendig, dass das Theater auch dafür den notwendigen Raum *in Abgrenzung* zu seinem Außen bietet. Nicht nur, so der Anspruch, soll damit eine Form der Ästhetik erfahrbar gemacht werden, die sich durch Neuheit, aber auch durch eine Vermeidung eines ›preaching to the converted‹ auszeichnet. Implizit ist hier auch, durch neue Formen eine Haltung einzunehmen, die in der Aufgabe einer anthropozentrischen Erzähl- und Darstellungsweise sich nicht nur ästhetisch, sondern vor allem ethisch durch eine Radikalität auszeichnet, die einer didaktischeren und politisch offensichtlicheren Ästhetik so nicht zu[?] eigen ist. Franziska Werner, die Leiterin der *Sophiensaele* in Berlin, resümiert in einem Gespräch mit Akteur*innen der freien und institutionellen Theater:

»Neben aktivistischen, dokumentarischen und konkret politischen Arbeiten gibt es auch immer wieder spannende Versuche, die menschzentrierte Perspektive zu verlassen. Das heißt Ökologie sinnlich-sensorisch, körperlich affizierend erfahrbar zu machen. Bei diesen Ansätzen geht es also weniger um Aufklärungs-Doku-Aktivismus mittels Text, sondern um empathischen Perspektivwechsel, d.h. den Menschen zurückzunehmen hin zu einer Gleichberechtigung und Gleichstellung der Natur und aller Elemente. Hier können wir also über das Faktisch-Didaktische hinaus neue Horizonte eröffnen.«¹⁵

14 Tobias Rausch: »Staging Nature – Theatermacher Tobias Rausch über die Schwierigkeit, die Natur auf die Bühne zu bringen. Schauspiele jenseits des Menschen«, *ibid.*, 16.10.2019. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17246:staging-nature-theatermacher-tobias-rausch-ueber-die-schwierigkeit-die-natur-auf-die-buehne-zu-bringen&catid=101&Itemid=84. Vgl. auch Amitav Gosh: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. London: Penguin Books 2016.

15 Lynn Takeo Musiol & Christian Tschirner: »Inside Endzeit: Texte zur Klimakrise (3) – Ein Gruppengespräch über Katastrophenästhetik, Theater und Produktionsdruck. Ist Kunst jenseits der Verschwendung denkbar?«, *nachtkritik* [Online], 25.03.2020. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17837:inside%E2%80%93endzeit%E2%80%93texte%E2%80%93zur%E2%80%93klimakrise%E2%80%93%E2%80%93ein%20

Im Vordergrund und in Frage stehen hier nicht Aspekte der naturwissenschaftlichen Grundlagen, einer verfehlten Wirtschaftspolitik, der Klimagerechtigkeit oder der Nachhaltigkeit der theatralen Produktion selbst, also weder ein ›Inhalts-‹ noch ein ›Produktionskriterium‹, sondern die Frage nach der Form des performativen Kunstwerks und weiter der Weise seiner Wahrnehmung. Was diese Situation noch komplizierter macht, ist die Tatsache, dass die hier beschriebenen Pole der Debatte natürlich auch vertauscht und mit je anderem Vorzeichen gegeneinander geführt werden könnten. So könnte der offensichtliche Rekurs auf tagespolitische Debatten und Formen eines ›climate-empowerment‹ als fundamentale Notwendigkeit im und sine qua non des zeitgenössischen Theaters gelten oder auch als bloß offensichtliche, ja ›didaktische‹ Angelegenheit, die weder den Möglichkeiten der Bühne noch einem elaborierten Begriff des Politischen gerecht wird. Der mimetische Vollzug eines Wetterphänomens auf der Bühne könnte wiederum als fundamentaler Akt verstanden werden, der sowohl die Ästhetik wie die Politik der Natur in eine neue Beziehung setzt, oder als weitere Spitze einer semiokapitalistischen Bilderproduktion, die sich nicht um die konkreten Realien der Umweltzerstörung oder des Leids von Menschen und nicht-menschlichen Tieren schert.

So offensichtlich es sich bei den hier benannten Positionen um Zuspitzungen handelt, so deutlich wird die Brisanz des Klimawandels und der Ökologie für das Feld des Theaters sowohl als gesellschaftspolitische Institution wie auch als Ort einer speziellen Form der ästhetischen Erfahrung. Denn die hier geäußerten Ansprüche und Positionen betreffen nicht nur je bestimmte Aspekte des Theaters, sondern zeigen, dass sich hier ein genuiner Richtungsstreit über das Theater abzeichnet. In Frage stehen nicht nur *entweder* bestimmte Ästhetiken, die auf der Bühne präsentiert werden, ihre Verortung und Kontextualisierung in einem global gedachten öko-politischen Rahmen, *oder* eine bestimmte reflexive Beschäftigung mit der eigenen Klimabilanz, Produktions- beziehungsweise Betriebsökologie. Jeder dieser Aspekte scheint auch Fragen und Folgerungen für die Gesamtheit der ›performativen Künste‹ beziehungsweise ›Theater‹ zu haben, gerade weil sich mit der Fokussierung auf einen bestimmten Aspekt genuin auch die Fragen um die Rahmungen, die Grenzen und das jeweils Ausgeschlossene stellen. Deutlich wird das Dilemma, das sich für die performativen Künste als Kunstgattung zwischen gesellschaftlicher Institution und kulturellem (Frei-)Raum, zwischen ökopolitischem und ästhetischem Anspruch, zwischen einem ›Innen‹ und einem ›Außen‹ der Kunst, ja zwischen einem ›Innen‹ der Kultur und einem ›Außen‹ der Natur zeigt. Denn die hier vorgestellten Positionen scheinen Ansprüche zu stellen, die

E2%80%93gruppengespraech%E2%80%93ueber%E2%80%93katastrophenästhetik%E2%80%93theater%E2%80%93und%E2%80%93produktionsdruck&catid=101&Itemid=84 [20.08.2020].

eine jeweilige Exklusivität für sich verbürgen und die jeweilige Gegenposition ausschließen – entweder ist ein Kunstwerk ökopolitisch *oder* ästhetisch motiviert, entweder beruht der Belang der performativen Künste auf der gesellschaftspolitischen, institutionellen Wirkkraft *oder* auf der Funktion als *anderer* Raum. Die Ökologie und der Klimawandel zwingen zur Positionierung. In Frage, so scheint es, stehen Performance und Theater in ihrer Totalität.

So umfassend und so einschneidend die Forderungen an das Theater gestellt werden – der Ruf nach einer radikal neuen Ästhetik auf der einen, der Ruf nach einer konsequent politischen Haltung auf der anderen Seite –, so sehr ist dieser Diskussion ein schaler Beigeschmack eigen. Jedes dieser Beispiele zeigt eine Spannung, einen Konflikt, an dem Kritik haftet und sich reibt: *Ice Watch* zwischen einer an die unmittelbare Erfahrung des schmelzenden Eises gebundenen *Wirkästhetik* und einer die ökonomisch-ökologischen Grundlagen der Performance »aufdecken«¹⁶ Produktionsästhetik, *Balthazar* zwischen einer fast utopisch anmutenden, interspeziesistischen Ästhetik und einer unter ethischen Gesichtspunkten obszönen »Misperformance«¹⁶, Bel schließlich zwischen seinen produktionsästhetischen Ansprüchen und seiner eigenen ökonomischen Position. Jedes dieser Beispiele facht in polemischer Zuspitzung eine grundsätzliche Debatte um die sowohl institutionelle wie ästhetische Richtung des Theaters an. Und bei jedem dieser Beispiele ist fraglich, wo – und *wie* – sich eigentlich das theatrale Kunstwerk, die Theateraufführung, die Performance selbst manifestiert: in einer möglichst direkten Anschaulichmachung von »Natur« und den Abläufen von nicht-menschlicher Handlung, den materiellen Abläufen des Klimawandels und nicht-anthropozentrischen Formen des Ausdrucks? Oder doch der möglichst genauen Anschaulichmachung der politischen sowie der sozio-ökologischen Folgen, Wirkungen und Konsequenzen menschlicher Handlungen, inklusive der konkreten Folgen der eigenen Produktionsbedingungen?

Diese Frage ist umso entscheidender, als diese Spannung einerseits auf die Kraft des Kunstwerks angewiesen zu sein scheint, andererseits das Kunstwerk zu beiden Seiten hin verschwinden zu lassen droht. In einem Fall wird Theater zur »ökopolitischen Maschine«, deren Kunst bloßes Mittel ist, einem – politischen, ökologischen, sozialen – Zweck zu dienen. Im anderen wird das Theater zur bloßen »Anschauungsmaschine«, die einem zeitgenössisch gewendeten Begriff einer Naturästhetik zu dienen scheint, in der sich »Natur« bar jeder Vermittlung als Ästhetik manifestieren soll, doch sich damit hier sowohl als Fetisch wie als Rhetorik entlarvt.¹⁷ Hier ma-

16 Vgl. zum Begriff der »Misperformance«, also zu einer Performance, die nicht die mit der Performance intendierten Wirkungen zeitigt u.a. Marin Blazevic & Lada Cale Feldman: »Misperformance«, in: Bryan Reynolds (Hg.): *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. London & New York: Palgrave 2014, S. 50–56.

17 So argumentiert Hartmut Böhme, dass schon die Kant'sche Erhabenheitsästhetik in der Natur mitnichten in unmittelbarer Weise auf das Natürliche zielte, sondern als Ästhetik auf die

nifestiert sich ein Richtungsstreit, der nicht nur entlang von Grenz- und Konfliktlinien bestimmter Ästhetiken ausgetragen wird. Das Dilemma betrifft nicht nur, ja vielleicht nicht mal in erster Linie die Praxis der performativen und theatralen Künste ob ihrer Position, ihrer Haltung und ihrer Richtung in Zeiten der Klimakrise und der ökologischen Zerstörung. Hier manifestiert sich ein bestimmtes Problem der *Rezeption* der Kunstwerke, und dies im doppelten Sinne. Insofern die hier vorgestellte Spannung eine bestimmte zugespitzte Rhetorik darstellt, so muss eben dieser Richtungsstreit als polemischer Anspruch verstanden werden, der *an* die Künste herangetragen wird, der *über* die Künste urteilt und sich als Ensemble von Theorie, Kritik und Diskurs manifestiert. Diese Kritik wiederum zielt auf die Wirkung und die Möglichkeiten einer ›kritischen Kunst‹ selbst, fragt, fordert und stellt mit anderen Worten aus, wie die performativen Künste *kritisch* sein können.

Von der Kritik zum anthropozänen Engagement

Diese Arbeit geht von der grundlegenden Hypothese aus, dass diese Aspekte, diese Fragen und Spannungen symptomatisch für die zeitgenössischen performativen Künste sind, stellen sie doch eine Reaktion auf eine bestimmte Krise dar, die die Aufgabe und den Ort der Künste im Allgemeinen, der performativen Künste im Besonderen fragwürdig macht. Diese Krise, so möchte ich ausführen, nimmt ihren Ausgang von den drängenden ökologischen Problemen, die nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern zunehmend auch in den Geisteswissenschaften diskutiert werden und unter dem Stichwort des Anthropozäns zusammengefasst werden können. Mit dem Anthropozän artikuliert sich jedoch nicht nur eine ökologische Problematik; es betrifft auch grundlegende Ordnungs- und Wahrnehmungsmuster, die das Verhältnis zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Kultur und Natur bestimmen. Insbesondere aber wird in der Chiffre des ›menschengemachten‹ Erdzeitalters offensichtlich, dass das Verständnis der Wirkmacht menschlichen Handelns zur Disposition steht, entfaltete doch die seit Beginn der Industrialisierung und speziell seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts anhaltende wirtschaftliche Expansion und die damit verbundene Steigerung der menschlichen Handlungsmacht ein geologisches, die Umwelt

»Selbsterfahrung des Subjekts« ausgerichtet war. Hartmut Böhme: »Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur«, in: Horst G. Haberl et al. (Hg.): *Herbstbuch zwei: EntdeckenVerdecken: Eine Nomadologie der Neunziger. Essays zur Erfahrbarkeit der Welt*. Graz: Droschl 1993, S. 15–36. Online abgerufen unter: <https://www.hartmutboehme.de/media/Theorie.pdf> [20.09.2020]. So verfolgt Heinrich Niehues-Pröbsting den Begriff der ›Erhabenheit‹ in der Ästhetik über seine Genese in der Rhetorik. Vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting: »Über den Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990, S. 237–251, insbesondere: S. 242.

veränderndes Ausmaß¹⁸ und führte zu eben jener ökologischen Krisensituation, die nicht nur nicht-menschliches Leben und natürliche Umwelten, sondern auch den Menschen selbst existenziell bedroht.

Das Handeln der Spezies Mensch scheint sich gegen ihn selbst zu wenden. Dieser Widerspruch ist paradigmatisch für zeitgenössisches Handeln im und im Angesicht des Anthropozäns. Dies betrifft auch die performativen Künste, die im Begriff der Performativität nicht nur Aspekte, Probleme und Welten künstlerisch widerspiegeln, sondern diese genuin in der Iteration aufbauen und wiederholend erschaffen. Die Spannungen und Paradoxien, die in den eingangs vorgestellten Arbeiten sowie in den sich anschließenden Fragen zum Ausdruck kommen, kennzeichnen daher nicht ein bestimmtes künstlerisches Manko oder eine bestimmte Betriebsblindheit. Sie stehen stattdessen paradigmatisch für die Komplexität der Ansprüche, der Widerstände und der Erfordernisse, die im und durch das Anthropozän an die performativen Künste herangetragen werden und die sich spezifisch in einer fragwürdig gewordenen Handlungskraft artikulieren. Diese Handlungskraft ist als ›Performance‹ und als doppelte Wendung zu denken: hinsichtlich einer Schaffung und Veränderung von Realität einerseits sowie hinsichtlich eines *kritischen* Bezugs, eines Korrektivs von Wirklichkeit andererseits.

Das Anthropozän zeigt sich als genuines Problem für das Theater und die performativen Künste genau dort, wo es sich als Problem von Handlung, Intentionalität sowie seiner Kritik manifestiert. Denn die hier *kritisch* benannten Widerstände und Spannungen machen aufmerksam – und zwar insbesondere bezüglich des Ortes der Kritik selbst. Kann obige Situation als Such- und als Krisensituation der performativen Künste im Angesicht des Klimawandels und des Anthropozäns beschrieben werden, so kann diese Krise als mehrfache *Krise der Kritik* verstanden werden: erstens als eine Krise der Produktion theatraler und performativer Kunst in Hinblick auf ihren gesellschaftlichen Ort sowie der daraus ableitbaren oder auch je darauf zu projizierenden Aufgaben, die ästhetischer Art sind, also nicht nur eine spezifische ästhetische Leistung betreffen, mit der performative Kunst im Anthropozän gemessen wird, sondern normative Implikationen besitzt: Wie *kann* Performance natürliche Prozesse zur Abbildung bringen? Auf welche Weise *kann* Theater die ökologischen, menschengemachten Schäden abbilden? Was *kann* Theater gesellschaftspolitisch leisten? Wie *kann* Theater einen Platz in der Gesellschaft rechtfertigen, wie begründen, wie sich nützlich machen – und zwar sowohl in Hinblick auf eine lokale Verortung als auch in Hinblick auf eine globale Vernetzung? Was *soll* performative Kunst leisten? Was *muss* performative Kunst angesichts der globalen, ökologischen

18 Vgl. Paul J. Crutzen & Eugene F. Stroemer: »The ›Anthropocene‹«, in: *Global Change Newsletter*, (41). 2000, S. 17–18; Paul J. Crutzen & Eugene F. Stroemer: »Geology of Mankind«, in: *Nature*, 415 (3). 2002, S. 23.

Krise tun? Und auch: In welcher Form *darf* Kunst ihre Eingebundenheit in soziale, politische und – vor allem – ökologische Belange ignorieren? Während diese Form der Kritik aus dem Kunstwerk heraus auf eine außerkünstlerische Realität zielt, also das ›kritische Kunstwerk‹ betrifft, so betrifft diese Krise der Kritik auch, zweitens, wie auf die Kunst als *Objekt* Bezug genommen wird; als Krise eines Zugriffs auf, eines bestimmten Redens über, ja einer Performance- und Kunstkritik selbst.¹⁹ Wie können performative Ereignisse um die Klimakrise gefasst, besprochen, kommentiert und kritisiert werden? Wie kann Theater theoretisch fundiert, wissenschaftlich diagnostiziert und politisch kontextualisiert werden? Wie – mit welcher Stimme, von welcher Position aus – kann über performative Kunst und Theater geurteilt werden?

Die fundamentalen Beziehungen der Kritik, das Verhältnis der Kritik zum zu kritisierenden Objekt stehen in Frage, und dies im doppelten Sinne: sowohl in der Beziehung der Kunst zu ihrem Bezugsfeld, also zu einem Äußeren, wie auch in Bezug zur Reflexion ihres Gegenstandes, nämlich der Kunst selbst. Es scheint, dass bei den hier vorgestellten Beispielen diese beiden Formen der Kritik (und ihre Krisen) vermischt sind, ja mitunter gar nicht klar voneinander zu trennen sind, denn wie über *Ice Watch*, *Balthazar* oder *Isadora Duncan* respektive Eliasson, Weber-Krebs, Bel geurteilt wird, hängt eng damit zusammen, wie zwischen Produktions- und Wirkästhetik vermittelt wird. Die Frage nach dem Kunstwerk ist untrennbar mit dem Ort verbunden, von dem aus *über* das Kunstwerk gesprochen wird, von dem aus es kommentiert, kritisiert und auch theoretisch reflektiert wird. Offenbar wird eine umfassende epistemologische Unsicherheit, in deren Mitte die performativen Künste im Anthropozän stehen.

Dass Kritik sich in einer ›Krise‹ befinde, ist ein grundlegender Topos der (post)modernen Geistesgeschichte und auch der Theaterwissenschaft. Das Ende eines autonom gedachten Subjekts erschütterte die subjektiven Kapazitäten, von denen aus Kritik gedacht werden kann, und veränderte gleichzeitig ihre Stoßrichtung.²⁰ Das Ende einer teleologisch gedachten Geschichte deutet auch das Ende einer Kritik an, die im Namen eben jener Geschichte sich rechtfertigen kann. Schließlich macht ein

19 Dazu soll an dieser Stelle nicht nur die im engen Sinne zu verstehende Disziplin der Theaterkritik gehören, sondern die Gesamtheit des die Kunst analysierenden, reflektierenden und deutenden Diskurses.

20 So schreibt Roland Barthes: »Jede Kritik muss in ihrem Diskurs (sei es auch auf noch so diskrete und abgewandte Weise) einen impliziten Diskurs über sich selbst enthalten. Jede Kritik ist Kritik ihres Werkes und Kritik ihrer selbst.« Und weiter: »Kritik ist keine Huldigung an die Wahrheit der Vergangenheit oder die Wahrheit des ›anderen‹, sie ist Konstruktion des Intelligiblen unserer Zeit.« Roland Barthes: »Was ist Kritik?«, in: Roland Barthes (Hg.): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 117–123, hier S. 119, 123.

nicht nur neoliberaler, sondern auch auf Bilderproduktion begründeter Semiokapitalismus sowohl die Kritik selbst wie auch ihr Objekt un(an)greifbar: durch apriorische Aneignung von Kritik einerseits, durch Virtualisierung des zu Kritisierenden andererseits.²¹ Diesen Formen der (Unmöglichkeit von) Kritik ist eigen, dass sich ihre Aporie aus der Instabilität und epistemischen Auflösung des Horizonts des Subjekts speist: Wo das Subjekt der Kritik, das wahrnehmende, das erkennende, aber auch das urteilende Subjekt fragwürdig wird, wo diesem keine geschichtliche Perspektive mehr erkennbar wird und das Objekt der Kritik sich gleichzeitig als Simulakrum zeigt, stehen die Möglichkeiten der Kritik selbst in Frage.

Doch offensichtlich ist, dass die hier beschriebene Krise sich nicht unproblematisch an eine solche Form der Sprach-, Geschichts- oder Subjektkrise zurückbinden lässt. Weder ist performative Kunst hier vollkommen diskursiv geworden und befindet sich – so etwa in der Debatte um ›Diskurstheater‹ als Spielform eines postdramatischen Theaters – deshalb in der Vervielfältigung ihrer Zeichen in Ununterscheidbarkeit zu dem sie rahmenden Diskurs. Ebenso wenig resultiert die hier beschriebene Krise der Künste aus einer Aporie der Kritik, die aus der Nähe von neoliberalen Kapitalismus und dem Kunstsubjekt sowie den Ressourcen der Kritik selbst – Subjektivität, Kreativität, Dissens – stammt und damit jede Form von Kritik selbst schon fragwürdig werden lässt und vereinnahmt. Denn erkennbar wird aus den obigen Diskussionen um die Aporien der Kritik und den Gegenstand, der unzweifelhaft in den Blick fällt – die Ökologie, das Nicht-Menschliche, die Natur –, dass es hier weniger um Auflösungserscheinungen denn um ein ›Zuviele‹ an Realität geht, nicht um einen ›Mangel‹, sondern um einen Überfluss derselben. Hier wird Kritik nicht problematisch, weil das Objekt der Kritik in semiotischer Ferne zu verschwinden droht, sondern weil es in seiner materiellen Nähe unscharf wird. Problematisch scheint nicht Geschichte, Ziel, Norm oder Subjekt, sondern die Realität des Objekts der Kritik selbst zu sein. Es entzieht sich nicht als bloß Virtuelles einem Zugriff der Kritik, sondern überwältigt sie durch ein Übermaß an Realität.

1994 greift der Soziologe und Wissenschaftshistoriker Bruno Latour die vielbeschworene Krise der Kritik auf und ergänzt sie um eine Perspektive aus der Wissenschaftstheorie. Er erklärt einen wissenschaftstheoretischen Zwiespalt zwischen einer – verkürzt dargestellt – dekonstruktiven, bloß zeichenorientierten und einer positivistischen – bloß die materielle und wissenschaftliche Seite betrachtenden – Form der Kritik.²² Während die eine Position, die Latour später als das kritische

21 Dies betrifft insbesondere Analysen, die an eine Debortsche Bilder- und Kapitalismuskritik anschließen. Siehe für den Bereich der performativen Künste insbesondere Bojana Kunst: *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Wichester: Zero Books 2015.

22 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 13–16.

Register der »fairy position« benennen wird, Ideologien und Wissens-, Wirk- und Wertesysteme als »gemachte« und damit als (naiven) Glauben dekonstruiert und sich damit insbesondere im Umfeld der konstruktivistisch und postmodern gedachten Sozial- und Geisteswissenschaften wiederfindet, so gilt die zweite Form der Kritik – die »fact position« – der Desavouierung der Vorstellung eines »freien Willen« ob der determinierenden Wirkung von (natur)wissenschaftlichen Tatsachen, Genetik, Hormonen oder auch von Sozialisation und Habitus.²³ Beide Seiten, so Latour, nehmen in je distinkter Weise Zugriff auf Wirklichkeit; beide Lesarten haben den Anspruch, durch ihre Perspektivierung eine Totalität dieser Wirklichkeit zu beschreiben und sinnvoll zu deuten. Entweder gelten die Dinge als »konstruiert« und jegliche Deutungs- und Definitionsmacht findet sich aufseiten der Subjekte, oder die Dinge, Tatsachen und selbst die Subjekte sind bloße Effekte »anderer« – physikalischer, biologischer, neurologischer, gesellschaftlicher – Mächte. Diese beiden Sichtweisen, so Latour, lassen sich nicht zusammenführen, ja zwischen ihnen steht ein unüberbrückbarer Graben, der selbst Ergebnis eines historischen Prozesses der paradigmatischen Ausdifferenzierung natur- und geisteswissenschaftlicher Erkenntnis in der Moderne ist und – wie Latour anhand von Überlegungen zur Genese wissenschaftlicher Dinge im 17. und 18. Jahrhundert verfolgt – schließlich zur Formierung der dichotomen Diskursformation von »Natur« und »Kultur« führt. Gerade die technologischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts führen jedoch zu einer Zunahme von Dingen, Phänomenen und Ereignissen, die es notwendig machen, so Latour, diesen Graben selbst einer Revision zu unterziehen. Dies gilt insbesondere, da die Entwicklungen, die unter dem Stichwort des Anthropozäns subsumiert werden können, eine bis dato nicht bekannte Skala der Wechselwirkungen von Mensch und nicht-menschlichen Akteuren bedeuten. Der Klimawandel, das massive, menschenverursachte Artensterben, genetisch verändertes Getreide oder auch der Corona-Virus; die Verbindungen von Technologie, Natur, Wissenschaft und Kultur haben geologische und erdsystemische Ausmaße angenommen: Die schädlichen Auswirkungen der Spezies Mensch überschreiten nicht nur Ländergrenzen hin auf einen globalen Rahmen, sondern haben – so die zentrale These des von Paul Crutzen und Eugene Stoermer ab 2000 geprägten Begriffs – *geologische* Kraft, werden also in den Erdschichten auch in Jahrhunderttausenden noch nachvollziehbar sein. Die »Dinge« im Anthropozän erfordern daher nicht nur einen bloß wissenschaftlichen, bloß politischen oder kulturellen Zugriff. Sie stellen stattdessen Objekte dar, die in geologischer Tiefenstruktur, erdsystemischer Wirkung sowie einer gewohnte Diskursformationen zwischen Natur, Kultur, Politik und Wissenschaft überschreitenden Weise gedacht werden müssen. Sie sind »Quasi-

23 Bruno Latour: *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*. Zürich: diaphanes 2007, S. 36.

Objekte«²⁴, Hybride oder auch »Hyperobjekte«²⁵. Sie erscheinen in einer ›dritten Natur«²⁶ oder auch in ›Technonaturen«²⁷. Sie zeichnen sich durch die Tatsache aus, dass sie weder klar einem objektiven oder auch natürlichen noch einem subjektiven oder auch kulturellen Pol zuzuordnen sind. Obgleich das Anthropozän also nominell bloßer Ausdruck der geologischen Wirkung der Menschheit ist, zeigt sich in diesem Begriff seine Rückseite; die Auflösung gewohnter Kategorien und Ordnungen, die schließlich die Figur des Anthropos selbst radikal in Frage stellen.²⁸ Wie kann auf diese Situation reagiert, wie mit ihr umgegangen werden?

Anstatt in einer methodologischen Ausschließlichkeit sich entweder der einen oder der anderen Seite der Gleichung zuzuwenden und damit eben jenen Graben zu vertiefen, fordert Latour, zu untersuchen, in welcher Weise sich Phänomene durch diese Register hindurch verfolgen lassen. Denn all diese Gegenstände sind *sowohl* kulturell als auch natürlich, *sowohl* politisch als auch biologisch, *sowohl* sprachlich und semiotisch als auch materiell strukturiert; diese Verbindungen und diese Netzwerke gilt es nicht zu kappen, es gilt ihnen zu folgen. Anstatt simple ›matters of facts« zu sein – Tatsachen, denen Objektivität eigen ist –, sind die Dinge, von denen Latour schreibt und mit denen wir im Anthropozän konfrontiert sind, ›matters of concerns«, Dinge von Belang. Es sind Dinge, um die gestritten, diskutiert und

24 U. a. Latour 2008, S. 70–76.

25 Timothy Morton: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.

26 So schreiben Stefan Richter und Andreas Rötzer, die Herausgeber der gleichnamigen, seit 2018 erscheinenden Zeitschrift, im Editorial zur ersten Ausgabe: »Unser Blick auf das Verhältnis von Natur und Kultur ist grundlegend für die Selbstbeschreibungen des Menschen und für Entwürfe seiner Zukunft. Heute, im Moment einer dank Wissenschaft und Technik scheinbar grenzenlosen Verfügungsgewalt über Natur, ist auch das Bewusstsein der vollständigen Abhängigkeit von ihr und den Folgen ihrer Domestizierung gewachsen. Dritte Natur beleuchtet Zonen des Übergangs, der Überlappung und der Verwandlung der Sphären des Kulturellen und des Natürlichen. Damit eröffnet die Zeitschrift einen Raum für aktuelle Debatten über Natur und Technik, Ökologie und Ökonomie, Politik und Ästhetik.« Siehe Matthes & Seitz Verlag: *Über die Dritte Natur*. <https://www.dritte-natur.de/uber-die-dritte-natur> [04.02.2021].

27 Vgl. Donna Haraway: »Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, in: Donna Haraway (Hg.): *The Haraway Reader*. New York: Routledge 2004, S. 7–46.

28 Dies schließt die Debatte um das Anthropozän an Diskussionen im Rahmen des sog. Posthumanismus an, so insbesondere bei Donna Haraway, die, um dieser Tatsache mehr Raum zu geben, den Begriff des Anthropozäns durch denjenigen des *Chthuluzän* ersetzt. Vgl. Donna Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016. Hervorzuheben ist, dass es sich nicht um eine Auflösung der Spezies bzw. der biologischen ›Entität‹ Mensch handelt, sondern um das Verschwinden der Figur, der »Erfindung« des Menschen nach Foucault, wie sie in der Tradition des aufklärerischen Humanismus seit dem achtzehnten Jahrhundert gedacht wurde. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 462.

gerungen wird, kurz: Dinge, die nicht nur den politischen Diskurs befeuern, sondern deren Status entscheidend vom politischen Streitgespräch geprägt wird und die deshalb eine andere Form des *Engagements* benötigen. Anstatt also im System einer oppositionellen Lesart der Kritik zu verbleiben, plädiert Latour für eine Auflösung, oder besser: andauernde Partikularisierung der die Moderne tragenden Diskursformationen. An die Stelle der Kritik tritt *Belang*. Entscheidend ist eine Vermittlung über gewohnte Register der Kritik hinweg.

Kritik sucht ihre Legitimation in einem festen Standpunkt, von dem aus gesprochen und geurteilt werden kann, sowie in einer Norm, die diesem Urteil eine Richtung gibt. In der Dialektik von Normativität, ihrer Befolgung, Veränderung oder auch ihrer Aufhebung liegt die – auch für die performativen Künste zentrale – Rolle der Kritik.²⁹ Doch gerade in der Beschäftigung mit Fragen der Klimakatastrophe, der Ökologie und des Anthropozäns scheint, wie hier skizziert, jene Möglichkeit, Kritik mit dem Medium der performativen Künste (und zwar im doppelten Sinne als ›kritische Kunst‹ sowie als ›Kunstkritik‹) zu üben, durch fundamentale Widersprüche bestimmt. Denn wenn eine ›Krise der Kritik‹ durch den Objektstatus der Hybride in besonderer Weise geprägt ist, so gilt das in besonderer Weise für eine Kunst, die nicht nur auf eine Realität Bezug nimmt, sondern – qua Performativität, das heißt in und durch die dem Medium eigene Form des *Handelns* – diese sowie die damit inhärenten Widersprüche und Aporien wiederholt und erschafft. Das bedeutet nicht, dass sich die performativen Künste im Anthropozän durch diese Wiederholung in den Registern der Kritik, den an das Theater herangetragenen ökopolitischen Ansprüchen oder den die Kunst kritisch beschreibenden Theorien erschöpfen. Doch wenn für die performativen Künste gilt, dass durch die Tatsache ihrer Beziehung zu einer im Verlauf von Produktion, Präsentation und Rezeption wiederholten Realität nicht mehr eindeutig zwischen einer ästhetischen und einer außerästhetischen Realität unterschieden werden kann, so zeigt sich, dass auch eine für diese Beziehung einst unproblematische Beziehung zur Kritik nicht mehr in gleicher Weise, ja auch nicht mit denselben Werkzeugen möglich ist. So argumentiert Niklas Müller-Schöll über den Begriff der Kritik im Theater:

»Nicht zuletzt ist zu bedenken, ob nicht Bruno Latours Invektive gegen die Kritik darin recht zu geben ist, dass sich wie die Theorie auch das Theater in jeder geschichtlichen Situation fragen muss, ob die zu früheren Zeiten geschmiedeten Waffen seiner Kritik in der Gegenwart noch angemessen sind.«³⁰

29 Olivia Ebert et al.: »Vorwort«, in: Olivia Ebert et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018a, S. 11–18, S. 14.

30 Nikolaus Müller-Schöll: »Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung«, in: Olivia Ebert et al. (Hg.), *ibid.*, S. 49–58, S. 56.

Welche Position können die performativen Künste also einnehmen? Welche Möglichkeiten bieten sich der performativen Kunst angesichts einer aporetischen Situation, in der einerseits die Wirkungen des ›kritischen Kunstwerks‹ die eigenen Ziele nicht nur entkräften, sondern ihnen sogar zu widersprechen scheinen und in der andererseits ein Rückzug in eine ›unkritische‹ Position unmöglich erscheint, da doch die Tatsache der Produktion performativer Kunst selbst schon unweigerlich Spuren, Handlungsfolgen und einen Fußabdruck hinterlässt? Welche Positionen der zeitgenössischen performativen Künste lassen sich im Umfeld der Aporien der Klimakrise und des Anthropozäns zwischen Distanz, Kritik und Einsatz beobachten?

Methodologische Prämissen

Thesen und Vorgehen der Untersuchung

Die hier vorliegende Untersuchung setzt an diesem Punkt an. Sie hat zum Ziel, die Nähe zwischen jüngeren Arbeiten der performativen Künste seit etwa 2000, verstärkt aber seit 2010, die sich dem Thema des Klimawandels, der Ökologie und dem Nicht-Menschlichen widmen, und dem Diskurs des Anthropozäns auszuloten. Ihren Ausgang nimmt die Untersuchung von der Beobachtung einer doppelten Krise: einer Krise der erdsystemischen und ökologischen Entwicklungen einerseits; einer tiefgreifenden Krise des menschlichen Selbstverständnisses andererseits. Beide führen, so die These dieser Arbeit, zu einer Reflexion bestimmter epistemischer und kultureller, im Theater wirksamer Fundamente und problematisieren Ästhetik, Verhältnisse der Produktion sowie der Rezeption und Reflexion performativer Kunst.

Der einleitend beschriebene Widerspruch, der weder in einer unproblematischen Form von Kritik, in einem Rückgriff auf einen *einfachen* Begriff von ästhetischer, ökologischer oder politischer Normativität oder auch in einem Rückzug auf eine rein ›ästhetische Position‹ aufgelöst werden kann, ist, so meine These, für die performativen Künste im Anthropozän konstitutiv. Doch während dieser Widerspruch den zu Beginn genannten Beispielen implizit war, ja als genuines Problem widerfährt, so zeigen die Arbeiten, die ich im Folgenden untersuchen möchte, einen durchaus offensiveren und auch bewussteren Umgang damit. So halten die in dieser Studie zu untersuchenden Beispiele an dieser Problematik fest, stellen sie aus und betonen durch das Ausstellen und Thematisieren dieser Spannung die Unmöglichkeit, hinter den schädlichen Einfluss des Menschen zurückzutreten. Anstatt sich für ein ›richtiges‹ Handeln, eine ›richtige‹ Positionalität oder aber einen Rückzug zu entscheiden, machen die im Folgenden zu untersuchenden Beispiele diese Spannung selbst zum ästhetischen Programm. Damit aber weisen sie, wie ich beschreiben möchte, nicht nur neue Wege für die performativen Künste

in einer aporetisch gewordenen Situation des Anthropozäns, sondern sind auch Paradigmen für eine Beziehung, die die performativen Künste zur Ökologie und nicht-menschlichen Welt einnehmen und die sowohl Handlung wie auch Haltung ist. Diese Form der Verbindung möchte ich als *anthropozänes Engagement* fassen, als eine Form von Aktivität, die einen spezifischen Bezug zwischen Mensch und Nicht-Mensch im und auch über den ästhetischen Rahmen hinaus erkennbar werden lässt. Die hier untersuchten Beispiele verweisen auf eine Verbindung zwischen dem Menschen, nicht-menschlichen Wesen und Umwelten sowie auf die Tatsache der Ein- und Wechselwirkung menschlicher Handlung in und mit den ökologischen Zusammenhängen und erdsystemischen Kreisläufen.

Diese Verbindung allerdings erscheint nicht als Positivität, etwa im Sinne einer harmonischen oder aber utopischen Verbindung von Mensch und Nicht-Mensch. Stattdessen, so meine These, muss das Auf- und Erscheinen des anthropozänen Engagements im Rahmen einer dialektischen Bewegung verstanden werden, die gerade durch die disruptive Qualität des Anthropozäns erkennbar wird. Mit anderen Worten: Gerade dadurch, dass im Anthropozän Ordnungen aufbrechen und zur Disposition stehen, wird eine Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch erkennbar, die insistent, die problematisch ist. Anthropozänes Engagement erscheint in der und über die Negativität, über die disruptive Qualität des Anthropozäns, als konstitutive und problematische Spannung. Gerade die nicht mehr »unproblematisch« zu denkende Wirkkraft des Menschen macht auf die Problematik – und damit auf die Tatsache – seiner Eingebundenheit in ökologische Verbindungen aufmerksam.

Diese Spannung wird, so die These, über das iterative Herstellen, Aufrufen und Infragestellen von Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch in den performativen Künsten angezeigt, wiederholt, ausgestellt. Sie betrifft somit nicht nur die außertheatrale Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch, sondern auch die Fundamente einer Theorie der Performativität sowie der performativen Künste selbst. In den performativen Künsten werden die Bedingungen und die Dispositive um Fragen der menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit selbst vorgeführt und zur Disposition gestellt. Der bestimmende Konflikt des Anthropozäns – die Frage um einen Begriff entgrenzter Handlungsmacht – wird im Raum der performativen Künste ausgestellt und in reflexiver Schwebe gehalten. »Performativität« von Mensch und Nicht-Mensch ist nicht nur wirksamer Mechanismus, sondern auch Ziel- und Scheitelpunkt der performativen Auseinandersetzung. »Performativität« ist hier Medium, Material und Thema. Die hier untersuchten Beispiele tangieren, thematisieren und kritisieren mit anderen Worten auch ästhetische Topoi zwischen Mensch und Nicht-Mensch innerhalb der performativen Künste selbst. Dies betrifft sowohl (theater)historisch gewachsene Dispositive der Räumlichkeit – also die Frage, in welcher Weise der künstlerische Raum von einem außerkünstlerischen getrennt wird beziehungsweise getrennt werden kann –,

Vereinbarungen hinsichtlich szenischer Subjektivität – also der Frage, wer/was auf der Szene in welcher Funktion erscheinen darf/kann – sowie schließlich die Ordnungen szenischer Handlung und insbesondere der Rede selbst – also die Frage, »was« als szenische Handlung anerkannt wird. In den performativen Künsten wird somit nicht nur die ontologische und epistemische Ereignishaftigkeit des Anthropozäns vorgeführt. Das Anthropozän zeigt sich auch als Ereignis, das das Theater als kulturelle, historische Institution und ästhetische Formierung selbst angeht und hinsichtlich seiner Aktualität und Geltungsnorm befragt.

In der Exposition, Wiederholung und ästhetischen Verdichtung einer anthropozänen Spannung durch die performativen Künste reflektieren und stellen die hier untersuchten Beispiele eine Verstrickung, eine Bezüglichkeit und gegenseitige Durchdringung und Beeinflussung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren her. Sie zeigen eine besondere ethische wie auch ästhetische Haltung: als anthropozänes Engagement, als ein Festhalten an einem *verpflichteten Verstricktsein* mit nicht-menschlichen Tieren, biotischen und abiotischen Akteuren, mit durch Technik, Kultur und Natur geformten Ökosystemen und erdsystemischen Prozessen. Als ein Wiederholen, als ein iteratives Festhalten, als eine Performativität *trotzdem*. In der Akzeptanz, in der Aufführung und der Befragung von Performativität, die sich nur als Handlung im Widerspruch zeigen kann.

Die folgende Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil stellt eine Umkreisung und Erkundung dar, die es erlaubt, den Diskurs des Anthropozäns einzuordnen und über den Begriff des Engagements mit den Entwicklungen der performativen Künste in ein Verhältnis zu setzen. Er gliedert sich in drei Abschnitte, die sukzessive Diskurse des Anthropozäns einführen und den Begriff des anthropozänen Engagements entwickeln.³¹ Im ersten Schritt möchte ich die veränderte Ausgangslage um das Anthropozän beschreiben. Hierbei soll nicht nur entscheidend sein, wie das Anthropozän als geologische Epoche sowie als erdsystemisches Konzept bestimmte epistemische Annahmen über Raum und Zeit verändert, sondern wie dadurch auch die Grenze zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Sphäre zusehends durchlässiger wird. Über die Auseinandersetzung mit Diskursen und Theoretiker*innen des Anthropozäns (u.a. Paul Crutzen, Gabriele Dürbeck, Clive Hamilton, Christophe Bonneuil/Jean-Baptiste Fressoz) und der Philosophie (v.a. Bruno Latour und Timothy Morton) möchte ich das Anthropozän nicht einfach als

31 Im Angesicht der Tatsache, dass die performativen Künste selbst im Anthropozän mit einer Vielzahl von verschiedenen Ansprüchen konfrontiert sind und die Diskussion um das Anthropozän nicht auf eine bloß deskriptive Diskussion zu reduzieren ist, muss das Vorgehen hier selbst als *normativ*-theoretisch verstanden werden. Nachgezeichnet werden soll hier also, welche auch normativen Folgen der Diskurs des Anthropozäns auf das Verständnis der performativen Künste hat.

Diskurs der Naturwissenschaften verstehen, sondern als Ereignis, das bestimmte Ordnungen und Dispositive durch die veränderte menschliche Handlungsmacht transformiert.

Über eine Analyse von Bertolt Brechts Schrift *Kleines Organon für das Theater* und der dort vorgestellten Theorie eines »Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters«³² möchte ich einleitende Überlegungen zur Beziehung zwischen einer performativen Ästhetik, dem Theater äußeren Raum des Nicht-Menschlichen und der Natur sowie einem Begriff der Kritik respektive des Engagements anstellen. Dabei möchte ich Brechts Beitrag auch als Paradigma eines bestimmten Verständnisses von Performativität lesen, das nicht nur mit dem Beginn des Anthropozäns zu Beginn der 1950er Jahre koinzidiert, sondern das zudem die impliziten und expliziten Verbindungen und Widersprüche zwischen einer menschlichen Handlungsmacht und einer nicht-menschlichen Natur deutlich macht. So bietet Brechts Schrift eine Einlasssstelle für das Zusammendenken einer performativen Ästhetik sowie einer Theorie der nicht-menschlichen Natur und Umwelt, die ich im folgenden Schritt als Kommentar zur Ästhetik der performativen Künste im Anthropozän entwickeln möchte. Mit, aber auch gegen Timothy Morton und Eva Horn möchte ich beschreiben, dass diese Ästhetik insbesondere von einer veränderten – widersprüchlichen – Bezüglichkeit zwischen einem als »ästhetischem Innen« zu verstehenden Raum und seinem »Außen« geprägt ist, in der gerade Aspekte der »Handlung«, der Performativität und der Produktion problematisiert werden müssen.

Diese Beziehung möchte ich im Folgenden anhand von Überlegungen zu Adornos Kritik am Begriff des Engagements konturieren. Ich möchte einerseits Adornos Kritik nachzeichnen und hierbei auf das entscheidende Argument des performativen Widerspruchs einer »engagierten Kunst« hinweisen, die für Adorno ausschlaggebend ist, den Begriff der Kritik demjenigen des Engagements und die sogenannte *autonome* der *engagierten* Kunst vorzuziehen. Gleichzeitig möchte ich mit den veränderten historischen Bedingungen um das Anthropozän argumentieren, dass – obgleich jener performative Widerspruch nicht gelöst werden kann – die *Widerspruchsfreiheit* nicht mehr als normativer Ausgangspunkt einer ästhetischen Theorie dienen kann. Daher entwickle ich im folgenden Abschnitt einen eigenen Begriff des anthropozänen Engagements. Eine Grundlage hierzu finde ich unter anderem in der Semantik des Begriffs des Engagements selbst, der über den Begriff der Gage nicht nur auf eine Relationalität und Verpflichtung hinweist, sondern der auch über seine Verwendung im Theater und – historisch – im Tanz als ein geeigneter Begriff erscheint, die bewegte, spannungsvolle und auch widersprüchliche Beziehung zwischen den performativen Künsten und ihrem anthropozänen »Außen« zu beschreiben.

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

Der zweite Teil dieser Studie besteht aus sechs Tableaus, in denen ich die These des anthropozänen Engagements an verschiedenen Arbeiten der performativen Künste überprüfen und schärfen möchte. Diese Kapitel möchte ich als performative *Anthroposzenen* beschreiben, als diskrete Segmente, in denen jeweils bestimmte Aspekte des anthropozänen Engagements in den Vordergrund rücken, eine bestimmte Sichtbarkeit erlangen und in verdichteter Weise diskutiert werden können.³³ Für das Anthropozän möchte ich ›Szene‹ nicht nur im Sinne einer konkreten Örtlichkeit verstehen, sondern, allgemeiner, als bestimmte Gliederungs- und Struktureinheiten »mit hoher Verdichtung und kulturellem Wiedererkennungswert«³⁴, denen eine Form der Anschaulichkeit zukommt. In Szenen werden bestimmte (Wissens-)Ordnungen iterativ aufgerufen, kommen zur Anschauung und werden gleichzeitig transformiert, bestätigt oder subvertiert. Gerade da sie die Performativität des Anthropozäns anschaulich machen, möchte ich die *Szenen des Anthropozäns* auch als Orte beschreiben, *in denen* und *durch die* das Anthropozän überhaupt erst hergestellt wird, ja zur Existenz kommt.

Diesen Anthroposzenen ist eigen, dass sie zugleich die medialen wie die materiellen Voraussetzungen darstellen, um das Anthropozän unter performativen Gesichtspunkten zu beschreiben, also sowohl Szenen sind, *in denen* das Anthropozän existent wird, wie auch Szenen sind, *durch die* es Existenz erfährt. Daher sind die Szenen des Anthropozäns vielfältig und reichen von seiner Manifestation in konkreten, natürlichen Umwelten und ihrer Zerstörung, der dokumentarischen Aufarbeitung derselben durch Foto, Video und Berichterstattung, über die Medien der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und ihrer Diskurse bis schließlich hin zu künstlerischen Szenen des Anthropozäns: In dem Maße, wie die geologischen

33 Auf den Begriff der ›Anthropo-Szene‹ traf ich zum ersten Mal bei Christian Schwägerl: Christian Schwägerl: »AnthropoScene. Über die epochalste Geschichte unserer Zeit, unser journalistisches Projekt und das Team«, *RiffReporter* [Online], 15.02.2019. <https://www.riffreporter.de/de/umwelt/mission> [20.08.2020]. Genutzt wird der Begriff zudem beim Geografen David Matless, der das ›Anthroposzenische‹ als räumliches Konzept begreift, um auf die Landschaftsveränderungen im Anthropozän hinzuweisen. Er schreibt: »The term [the Anthroposcenic, J.-T. K.] foregrounds the way in which landscape becomes emblematic of environmental transformation. Attention is drawn to those scenes through which processes interrogated under Anthropocene and climate change rubrics become evident; coastlines, glacier snouts, ice sheet edges, felled forest, and the like. Such scenic concentration provides stepping points for the humanities as teller of Anthroposcenic stories, and meeting points with science.« David Matless: »Climate change stories and the Anthroposcenic«, in: *Nature Climate Change*, 6 2016, S. 118–119. Vgl. auch David Matless: »The Anthroposcenic: Landscape in the Anthropocene«, *British Art Studies* [Online]. <https://nottingham-repository.worktribe.com/index.php/OutputFile/1404346> [21.11.2021].

34 Christopher Balme: »Szene«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 345–347.

Erldprofile selbst zu Medien und Texten im *Buch der Erde* wurden, in denen Stratifigraph*innen und Erdsystemwissenschaftler*innen ›lesen‹ und im sogenannten ›golden spike‹ einen Marker finden, der nicht nur den designierten Startpunkt des Anthropozäns markiert, sondern durch seine je spezifische materielle Zusammensetzung eine differente Geschichte *über* das Anthropozän erzählt, so sind auch die Erdaushübe der Coltanminen in Zentralafrika, die durch Fracking verwüsteten Landschaften der Athabasca-Ölsande in Alberta, Kanada, und selbst die CO₂-getränkten Lüfte über Norilsk in Sibirien *Szenen* des Anthropozäns.³⁵ Denn nicht mehr sind dies einfach vorgängig natürliche oder aber kulturelle Orte; auch sind es nicht Orte und ›Naturen‹, wo etwa nur Umwelten verschmutzt oder zerstört werden und die etwa ›repariert‹ und dadurch wieder in ihren ›ursprünglichen‹ Zustand versetzt werden könnten; stattdessen werden hier in der Zerstörung, durch und im Handeln der Spezies Mensch mit und in natürlichen, physikalischen, biologischen Sphären gleichzeitig historische, kulturelle wie auch ökologische Ordnungen, Beziehungen und Verhältnisse zwischen Mensch und Nicht-Mensch aufgegriffen und nachhaltig verändert und gleichzeitig dadurch erst als bestimmte Ordnungen kenntlich gemacht. Und so wie die fotografischen Dokumente ebenjener Zerstörung, die journalistischen Berichte und die filmischen Essays diese Zerstörung nicht einfach nur darstellen, sondern durch ihre Darstellung die Beziehung zwischen ihren Rezipient*innen und dem Nicht-Menschlichen nachhaltig verändern, so müssen auch die wissenschaftlichen Akte, die Deklaration des Anthropozäns durch Paul Crutzen, die wissenschaftliche Fundierung durch die Anthropocene Working Group und die kulturwissenschaftliche Narrativierung des Anthropozäns nicht nur als Momente einer einfachen Beschreibung oder Benennung einer schon vorgängigen Tatsache, sondern als Akte verstanden werden, die unsere Wirklichkeit nachhaltig transformieren.

Schließlich die künstlerischen Szenen: Literatur, Film, Ausstellungen, die performativen Künste. Während all diese Formen der künstlerischen Medien mit den anderen Szenen des Anthropozäns die Tatsache teilen, dass auch hier bestimmte Ordnungen zitiert, verschoben, affirmiert oder verändert werden, unterscheidet sie als *künstlerische* Medien, dass in ihnen das ästhetische Moment – die Ebene der Anschauung, ihre mediale *als* materielle Eigenschaft – in besonderer Weise herausgehört wird und damit ihr Verhältnis zum Anthropozän gesondert reflektiert, herausgestellt und damit auch in besonderer Weise *problematisiert* wird. Dabei wirkt die Performativität der Literatur, des Bildes oder der Musik in unterschiedlicher Weise und stellt je differente, aus der Materialität des spezifischen Mediums resultierende

35 Ich wähle hier diese Szenen beispielhaft aus, da sie für einige der ›dunkelsten‹ und schädlichsten Manifestationen des Anthropozäns gelten können. Vgl. u.a. Mirna Belina (Hg.): *Living Earth: Field Notes from the Dark Ecology Project 2014–2016*. Amsterdam: Sonic Acts Press 2016.

Formen der Performativität als Formen iterativer Hervorbringung, der Subversion und Affirmation bestimmter Ordnungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch her.

Jede der im Folgenden behandelten Anthroposzenen stellt dabei eine eigenständige Auseinandersetzung mit einem bestimmten Problem dar, das an eine performative Ästhetik im Anthropozän herangetragen wird. Jede der hier beschriebenen und analysierten Arbeiten fragt dabei in anderer Weise nach einem Umgang mit dem Nicht-Menschlichen, der sich zugleich für die performative Praxis wie auch für eine Theorie des Anthropozäns stellt. Die Anthroposzenen sind entlang einer narrativen Linie aufgestellt, die verschiedene Formen des Engagements – als Bezug zwischen Mensch und Nicht-Mensch – im Prozess einer Veräußerung und stetig größeren Anerkennung nicht-menschlicher Welten sowie des Nicht-Menschlichen in der Welt erfasst: Von der Beschreibung des Nicht-Menschlichen im Menschen selbst, über die Frage nach Strategien der Darstellbarkeit des Nicht-Menschlichen durch epistemische Techniken wie die der Skalierung, der Anerkennung der Geschichte, der Politik sowie der Fiktionalität des Nicht-Menschlichen führt der Text im letzten Kapitel schließlich zur Beschreibung einer Form des anthropozänen Engagements, die gerade in einer scheinbar absoluten Abwesenheit des Menschlichen besteht und konsequenterweise die spekulative Form einer Welt ohne Mensch ästhetisch festzuhalten versucht. Mit diesem Bogen adressiert der Text einerseits bestimmte Topoi der performativen Künste – Körperlichkeit, Produktion/Produktivität, Darstellbarkeit, Räumlichkeit, Subjektivität, Handlung, Geschichte, Fiktionalität und Abwesenheit –, die durch das Anthropozän als Ereignisstruktur brüchig werden. Andererseits schließt der Text damit auch an zeitgenössische Diskussionen des Posthumanismus um das Denken und die Darstellbarkeit einer Welt ohne Mensch an, die für die künstlerische Praxis eine bestimmende ästhetische Spannung erkennbar werden lassen. Die schrittweise Ausdehnung des Nicht-Menschlichen illustriert das Interesse (nicht nur) zeitgenössischer Künstler*innen, die Ästhetik als Raum zu begreifen, in denen Menschen nicht nur Handlungsmacht abgeben, sondern der das Privileg der ästhetischen Imagination zukommt, eine Welt für den Menschen erfahrbar zu machen, in der der Mensch selbst nicht mehr vorkommt.³⁶

Im ersten Kapitel soll verfolgt werden, wie Aspekte des naturwissenschaftlichen Diskurses Einzug in die zeitgenössischen performativen Künste erhalten. Dies

36 Diese Linie der ästhetischen Beschäftigung ist u.a. zurückzuführen auf die ästhetischen Programme von Heinrich von Kleist, E. G. Craig oder Tadeusz Kantor. Siehe u.a. Gabriele Kapp (Hg.): *Heinrich von Kleist. Über das Marionettentheater. Studienausgabe*. Stuttgart: Reclam 2013; Franc Chamberlain (Hg.): *Edward Gordon Craig. On the Art of the Theatre*. New York & London: Routledge 2009, insbesondere S. 27–48; Noel Wits: *Tadeusz Kantor*. Oxon & New York: Routledge 2019. Vgl. zur zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Fragen einer Absenz des Menschlichen Pedro Manuel: »Complicating the Implication. Animism and spectrality in performances without humans«, in: *Performance Research*, 24 (6). 2019, S. 16–21.

führt, so die Beobachtung, nicht nur zu einer veränderten künstlerischen Praxis, sondern auch zu einer erweiterten Rezeptionshaltung, also zu einem erweiterten Verständnis dessen, was performative Kunst ist und sein kann. Ausgehend von Xavier Leroy's Arbeit *Product of Circumstances* beschreibe ich, wie eine performative Praxis den Bereich des Menschlichen transzendiert. Diese Erweiterung des thematischen Spektrums, so der Befund des Kapitels, zeigt sich nicht nur als eine thematische, also inhaltliche Auseinandersetzung. Die Beschreibung der Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch in der performativen Praxis macht auch deutlich, inwiefern sich die Beziehung zum Nicht-Menschlichen – hier paradigmatisch am Beispiel des naturwissenschaftlichen Diskurses – in Anlehnung an Bruno Latours Modell der Akteur-Netzwerk-Theorie auf das Formenvokabular der performativen Künste auswirkt. »Engagement« begreife ich hier in der Eröffnung, Beschreibung und im Festhalten der sich gegenseitig bedingenden und durchdringenden Wirkungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure. Wenn die Vorstellung einer »unmittelbaren« Erfahrung von Natur selbst als rhetorischer Topos verstanden werden muss, stellt sich die Frage, welche bewussten Strategien Künstler*innen benutzen, um dem epistemischen Problem der Darstellung im Anthropozän gerecht zu werden. Einer dieser Modi ist die Skalierung, eine dynamische epistemische Technik, die ein bestimmtes Sehen/Wissen ermöglicht, aber gleichzeitig – insbesondere im »Zoom-Effekt« – dadurch auch bestimmte Ausschlüsse schafft (Tsing) und die im Anthropozän unter dem Begriff des »derangement of scales« (T. Clark) explizit problematisiert wird. Anhand der Arbeit *Homo Desperatus* von Dries Verhoeven (2015) möchte ich »Skalierung« nicht nur als fundamentale Technik einer performativen und ästhetischen Bühnenpraxis darstellen, durch die zwischen verschiedenen ontologischen Räumen und Größen auf der Bühne vermittelt werden kann. Ich möchte gleichzeitig die These aufstellen, dass ein performatives Verständnis der Bühnenpraxis es erforderlich macht, die Beziehung von theatralem und nicht-theatralem Raum nicht über Beziehungen der mimetischen Abbildung, sondern über die Performativität der Skalarität zu beschreiben. Dass die Problematik der Mensch-Umwelt-Beziehung die Frage nach der Anerkennung der Wirkweise nicht-menschlicher Akteure mit sich zieht, betrifft nicht nur eine Vermittlung im außerästhetischen Raum, sondern dezidiert auch Positionen im Ästhetischen selbst.

Im dritten Kapitel möchte ich anhand von Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarum – Affinitäten in Tiermetaphern* (2013) beschreiben, in welchem Verhältnis eine Verhandlung nicht-menschlicher Subjektivität mit dem Aspekt der Geschichtlichkeit im Theater steht. Damit soll nicht nur überprüft werden, wie die Forderung eines durch das Anthropozän erweiterten Begriffs von Geschichtlichkeit im Theater übertragen wird, sondern auch, in welchem Verständnis das Theater als Szene des Geschichtlichen für das Anthropozän gelesen werden kann und hier nicht nur historische, sondern auch ethische Relevanz erfährt. Wird jedoch nicht-mensch-

lichen Wesen Geschichtlichkeit zugesprochen, so stellt sich die Frage, wie diese Form von geschichtlicher Subjektivität auch zu politischer Subjektivität werden kann, wie also eine theatrale Auseinandersetzung mit nicht-menschlichen Wesen, Kategorien des Politischen tangiert. Über die Beschreibung des Preenactment des COP 21 *Make it Work! Le Théâtre des Négociations* von Bruno Latour/Philippe Quesne (2015) möchte ich die Aporien und Schwierigkeiten benennen, die eine direkte Übertragung bzw. ›Anwendung‹ der Fragen nicht-menschlicher Handlungsmacht für den politischen Raum mit sich bringt. Diese Auseinandersetzung offenbart die fundamentale Schwierigkeit einer Symmetrisierung des Menschlichen mit dem Nicht-Menschlichen und fragt stattdessen, wie sich eine Erfahrung nicht-menschlicher Politik im Anthropozän als Politik der Differenz zu zeigen vermag. Aus dieser (politisch notwendigen) Anerkennung der fundamentalen Differenzierung von Mensch und Nicht-Mensch entlang einer Vielzahl von verschiedenen Bruchlinien zeigt sich – wie ich im folgenden Kapitel darstellen möchte – die Notwendigkeit einer Anerkennung nicht-menschlicher Fiktionalität und Imagination. Anhand von Philippe Quesnes *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* (2017) verfolge ich die Trope der Höhle und ihre Relevanz als Raum des Erdinneren sowohl für den Diskurs des Anthropozäns als auch für Theorien der Imagination und der Höhlenfantasie (Platon, Blumenberg). Ich stelle die spekulative These auf, dass Quesnes Performance nicht nur eine Anerkennung der Geschichtlichkeit nicht-menschlicher Akteure reklamiert, sondern grundlegender, einer aus dem Bereich des nicht-Menschlichen entspringenden Vorstellungskraft als Bedingung der Möglichkeit (nicht-)menschlicher Zukünfte.

Das letzte Kapitel verfolgt ästhetische Entwürfe, die die Konsequenz des Anthropozäns über die Vorstellung einer nicht-menschlichen Zukunft diskutieren. Anstatt die Frage des ›Weltendes‹ bzw. einer anthropogenen planetarischen Katastrophe als existenzielles Problem beziehungsweise als Problem der Handlungs(un)möglichkeiten zu behandeln, möchte ich hier die Frage der Katastrophe als epistemologisches Problem zwischen Mensch und Um-Welt wiederholen. Welche Vorstellungen von Ab-/Anwesenheit (des Menschlichen) prägen den Anthropozän-Diskurs und welche Möglichkeiten findet das Theater im ›Problemfeld‹ des Anthropozäns, die Aporie der nicht-menschlichen Artikulation ohne Mensch zu explizieren? Hier arbeite ich mit Motiven von Doug Aitkens Videoarbeit *Migration (Empire)* (2008) sowie mit Mette Ingvarsens *The Artificial Nature Series* (2009–2012). Eröffne ich die Anthropolagen mit der Beschreibung der Anerkennung des Nicht-Menschlichen, so argumentiere ich hier, dass die beschriebenen Beispiele selbst in der scheinbaren Abwesenheit und in Szenarien des Endes des Menschlichen Reste und *Anwesenheiten* des Menschlichen in sich tragen. Dass in den hier untersuchten Arbeiten diese nicht tilgbare Anwesenheit des Menschlichen anerkannt wird, akzentuiert, so meine These, die ethischen Implikationen und die Verantwortung des Menschen im Sinne eines anthropozänen Engagements deutlich.

Zeitgenossenschaft: Zum Gegenstand

Alle hier genannten Beispiele der performativen Künste entstanden in etwa um die Jahrtausendwende, verstärkt jedoch erst nach 2010. Dies entspricht in etwa der zeitlichen Einordnung einerseits der Entstehung des Anthropozän-Diskurses durch Paul Crutzen und Eugene Stoermer (2000), andererseits der Popularisierung des Diskurses auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften (ab circa 2010) und begründet somit die Auswahl und die Kontextualisierung der künstlerischen Phänomene zusätzlich durch die wissenschaftshistorische Parallele zum Diskurs um das Anthropozän. Gleichzeitig aber stehen diese Arbeiten mit dem wissenschaftshistorischen Gegenstand des Anthropozäns nicht in einer *expliziten* Beziehung; in keinem der Stücke wird auf das Anthropozän direkt Bezug genommen. Doch in den hier untersuchten Stücken wird, so die These, nicht nur ein bestimmtes ästhetisches, epistemisches oder auch politisches Verständnis der Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch in einem weiteren, einem erdsystemischen Kontext fragwürdig. Das Aufbrechen eines bestimmten Verständnisses von Wissenschaft, von Kunst und Kultur, von Sprache und Repräsentation wird hier exemplarisch vorgeführt und ergänzt somit theoretische und methodologische Fundamente des wissenschaftlichen Anthropozän-Diskurses. Gleichzeitig manifestieren die hier ausgewählten Stücke in und durch die Auseinandersetzung mit diesen durch den Schock des Anthropozäns aufbrechenden Ordnungsstrukturen auch ein fundamental ›gespanntes Verhältnis‹, ein *verpflichtendes Verstricktsein* mit den nicht-menschlichen Akteuren und in die erdsystemischen Prozesse. Diese Öffnung beziehungsweise das Offenhalten dieses epistemischen Risses – einer bestimmten *Unmöglichkeit* einer widerspruchsfreien Weise des Wahrnehmens, des Urteilens, des Handelns – und das *gleichzeitige* Anzeigen einer fundamentalen Verbundenheit zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zeichnet diese Arbeiten aus. Im Gegensatz zu den eingangs beschriebenen Beispielen, die mitunter auch eigene Kapitel und eine eingehendere Betrachtung verdient hätten, vereint die im Folgenden beschriebenen Stücke, dass die Form ihres Zugriffs eine implizitere ist: Ihr Verhältnis zum Anthropozän, zum Klimawandel und zum Nicht-Menschlichen ist nicht in offensichtlicher Weise ökologisch, sozial oder politisch ›engagiert‹. Diese Beispiele stellen keine Forderungen an die Gesellschaft oder die Institution und Politik der performativen Künste. Auch sind sie nicht in einer ›wissenschaftlichen‹ Weise didaktisch. Gleichzeitig sind sie auch nicht gänzlich ›autonom‹, also etwa nur einem Ästhetizismus verpflichtet.

Die hier ausgewählten Arbeiten stellen stattdessen, so meine These, eine herausgehobene Form von Zeitgenossenschaft zum Anthropozän dar, indem sie den konstitutiven Widerspruch zwischen den ökologischen, nicht-menschlichen und ›anthropozänen‹ Erfordernissen und einer immer bloß situierten, menschlichen und damit schließlich auch anthropozentrischen Produktions- und Rezeptionsposition

nicht bloß rahmend benennen, sondern in die ästhetische Form selbst einfließen lassen, ja von diesem aus das Kunstwerk denken. Sie unter dem Stichwort des anthropozänen Engagements zu beschreiben, verweist somit nicht nur auf ihre Nähe zum Anthropozän als neuem Erdzeitalter, sondern vor allem darauf, dass ihre auch ästhetische ›Zeitgenossenschaft‹ sich nicht auf eine positive Chiffre reduzieren lässt. Eine anthropozäne Ästhetik als anthropozänes Engagement soll diese Tatsache beschreiben und auf die in der iterativen Beschreibung, Benennung, Wiederholung, Prüfung und spielerischen Aufhebung dieses gespannten Widerspruchs liegende ästhetische Kraft hinweisen.

Die hier untersuchten Arbeiten sind verschiedenen Genres der performativen Künste zuzuordnen: dem Theater, der Choreografie und dem Tanz sowie der Installationskunst. Sie stehen daher sowohl im übergeordneten Kontext einer allgemeineren Traditionslinie wie auch in einer die jeweiligen Subdisziplinen spezifisch betreffenden Geschichte. Es gäbe eine Vielzahl von Arbeiten der performativen Künste zu beschreiben, die bestimmte formale, stilistische oder inhaltliche Fragen im Kontext der Beziehung zwischen Mensch und Nicht-Mensch sowie der Entgrenzung des Theaters hinsichtlich seiner Umwelt vorwegnehmen. Hierzu gehören die Arbeiten der klassischen Avantgarden zu Beginn und Mitte des 20. Jahrhunderts, so im Bereich des Theaters die Überlegungen Edward Gordon Craigs, Meyerholds Überlegungen zur Biomechanik, Richard Schlechter und Jerzy Grotowskis Arbeiten zum ›Paratheater‹, oder auch in jüngerer Zeit die Arbeiten Romeo Castellucis, die die ›Stelle‹ zwischen nicht-menschlichem und menschlichem Tier suchen, oder auch Heiner Goebbels Theater der Abwesenheit. Im Bereich des Tanzes entscheidend ist sicherlich die Reformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere die Suche nach einer naturverbundenen Bewegungsästhetik durch Rudolf von Laban um den Monte Verità oder die Judson-Church-Bewegung (v.a. Simone Fortis *Animal Dances*) in den 1960er und 70er Jahren. Beispiele der aus der visuellen Kunst zu denkenden Performance-Kunst sind sicherlich Joseph Beuys' *I love America and America Loves me* oder auch die zwischen Land Art und Performance-Kunst angelegten beispielhaften Arbeiten von Robert Smithson (*Spiral Jetty*) oder Richard Long (*A Line made by Walking*, 1967). Während diese und viele andere Arbeiten eine Kontinuität bestimmter Fragen und Aspekte sowohl innerhalb einzelner Kunstgattungen wie auch spartenübergreifend anzeigen und eine Auseinandersetzung mit ihnen für eine Untersuchung des ästhetischen Verhältnisses von Kunst und Natur, Mensch und Nicht-Mensch sehr gewinnbringend ist, erfordern gerade die theoretischen Entwicklungen um das Anthropozän sowie die damit veränderten räumlichen und zeitlichen Kontexte sowohl für eine Praxis wie auch für eine theoretische Rezeption künstlerischer Arbeiten andere Methodologien. Gleichzeitig werden in den Beispielen auch je genrespezifische Differenzen artikuliert, so nach der Organisation der Bewegung von Körpern im Raum, nach den Bedingungen von szenischer Repräsentation und

Sichtbarkeit, nach dem Objektstatus von Kunst, die allesamt durch das ›Ereignis Anthropozän‹ betroffen sind. Doch die Fragen um die ästhetische Darstellung einer performativen Verschränkung von Mensch und Nicht-Mensch sowie ein daraus resultierender Blick auf ein anthropozänes Engagement setzen sich, so meine These, über diese Disziplingrenzen hinweg.

Leitend bei der Auswahl der Arbeiten war außerdem die Forderung, die Arbeiten möglichst live gesehen zu haben und nicht nur auf Videoaufzeichnungen zu vertrauen, da ich der Überzeugung bin, dass – obgleich die Videoaufzeichnung für die genaue Analyse und Beschreibung der Inszenierungen von großer Bedeutung ist – der ›live‹-Moment, also die jeweilige Aufführung der Inszenierung, für die Arbeiten konstitutiv bleibt. Die hier vorgestellten Arbeiten, die diese Formen der Anschauung liefern sollen, stellen je nur eine Auswahl und auch bloß einen Bruchteil performativer Arbeiten dar, die die These eines anthropozänen Engagements hätten plausibilisieren können.³⁷ Dieser Bezug zu einer Praxis der Reflexion, die an die leibliche Rezeption gebunden bleibt, hat konsequenterweise Auswirkungen auf die Form der daran gebildeten Theorie: So bildete sich der hier abgebildete Korpus auch anhand der Möglichkeiten und Restriktionen, die bestimmte Theaterbesuche ermöglichten oder aber unmöglich machten. Meine situative Eingebundenheit und meine Verortung im Feld der europäischen, speziell der deutschen Theaterwissenschaft ist somit nicht nur einer bestimmten Verortung von theoretischen Diskursen und Dispositiven geschuldet, sondern auch den (Un-)Möglichkeiten der leiblichen Erfahrung von performativer Kunst und Theater. Gebunden einerseits an meinen Lebensmittelpunkt in Berlin wie andererseits an das auch durch institutionelle kuratorische Netzwerke bestimmte Programm der Bühnen, stellt die Auswahl der hier präsentierten Stücke also eine sehr bestimmte und notwendigerweise partikulare Sichtweise auf einen wiederum bestimmten, partikularen Kanon insbesondere westeuropäischer, deutscher, aber auch frankophon geprägter performativer Kunst dar. Dies muss in der Rezeption dieses Textes bewusst bleiben, insbesondere da der Diskurs um das Anthropozän gerade in der Chiffre des ›Anthropos‹ selbst eine Form des Universalismus propagiert, der zu Recht kritisiert wird.³⁸

37 Erwähnenswert sind hier zumindest noch Martin Nachbars *Animal Dances* (2012), Jared Gradingers und Angela Schubots Vielzahl von Arbeiten mit Pflanzen, insbesondere ihr choreografisches Interesse am Topos des ›Garten‹, Krööt Juuraks und Alex Baileys *Performance for Pets* (2014), die Tanzarbeit *Oilinity* von Kat Valastur (2014), die choreografischen Arbeiten von Ivana Müller (z.B. *Conversation out of Place*, 2017) oder auch die installativen und Video-Arbeiten von Pierre Huyghe oder Nick Steur.

38 Vgl. hierzu die Debatte um das Anthropozän als spezifisch ›westlicher‹ Diskurs. Siehe Hannes Bergthaller & Eva Horn: *Das Anthropozän zur Einleitung*. Hamburg: Junius 2019, S. 214; Hannes Bergthaller: »Thoughts on Asia and the Anthropocene«, in: Gabriele Dürbeck & Philipp Hüpkes (Hg.): *The Anthropocenic Turn. The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York & London: Routledge 2020, S. 77–90. Was diese Arbeit gänzlich

Zur Methode: Intimität der Wissenschaft

Die mit dem Anthropozän einhergehende Notwendigkeit von Inter- und Transdisziplinarität sowie die Verflochtenheit von menschlichen und nicht-menschlichen, natürlichen und kulturellen Prozessen, schließlich ihrer Durchdringung der theatrale Produktion, muss sich auch in der theater- und performancewissenschaftlichen Kritik und Analyse wiederfinden. Theaterwissenschaft muss der Tatsache Rechnung tragen, dass es auch innerhalb der Geisteswissenschaften zu einer Verschiebung der disziplinären Gefüge gekommen ist. Das Anthropozän ist eben nicht nur ein interdisziplinärer Diskurs, sondern auch ein Diskurs, der bestimmte Felder, bestimmte Narrative und Tatsachen priorisiert und damit (historische) Schwerpunkte setzt: Geologie, Stratigraphie, Erdsystemwissenschaft und Ökologie wurden, wie Gabriele Dürbeck beschreibt, zu Leitwissenschaften,³⁹ da es diese Wissenschaften sind, die im Rahmen des Diskurses des Anthropozäns die Einsichten liefern, die zu einer Entgrenzung ihrer Geltungsbereiche, zu einer Durchdringung der Diskurse zwischen Natur- und Geisteswissenschaften und damit schließlich auch zu einer Veränderung der Fundamente der geisteswissenschaftlichen Analyse selbst führten.

Diese Tatsache muss auch in der theaterwissenschaftlichen Arbeit, der Beschreibung, der Analyse sowie der Kontextualisierung künstlerischer Performances erhalten bleiben. Während also der Bezugspunkt der Analysen die künstlerische Arbeit selbst bleibt, müssen die Kontexte, mit deren Hilfe diese Arbeiten erschlossen werden, auf das Feld der Naturwissenschaften ausgedehnt werden. Das heißt nicht, die naturwissenschaftlichen Diskurse unkritisch zu übernehmen, sondern diese einerseits auf ihren jeweils historischen Bezug – und damit mitunter auch auf ihre implizite Ideologie – zu untersuchen, andererseits auch auf ihre Relevanz für das Feld des Theaters, der Performance und ihrer Wissenschaft jeweils zu

lich aussparen musste, ist die Diskussion um eine postkoloniale Wendung des Anthropozäns in den performativen Künsten beziehungsweise die Frage, inwiefern ein Begriff des anthropozänen Engagements mit einer postkolonialen Perspektive zu verbinden ist. Dieses Thema erscheint umso wichtiger, als sich – durch eine verstärkte Reflexion postkolonialer Mechanismen sowie die Rezeption nicht-westlicher Ästhetiken in der kuratorischen Praxis sowie im akademischen Diskurs – eine zunehmende Diversifizierung der performativen künstlerischen Praxis abzeichnet, womit auch andere theoretische Schwerpunkte zu setzen sind. Gleichzeitig muss auch für eine Theorie des anthropozänen Engagements in der Ästhetik gelten, was für die Theorien des Anthropozäns in toto gilt: Sie darf ihre Theorie nicht als Universalismus verkaufen. Vgl. zur Frage »anthropozäner Kunst« in postkolonialer Perspektive insbesondere T. J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press 2016.

39 Gabriele Dürbeck: »Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 3 (1). 2018, S. 1–20, S. 5.

überprüfen. Die Begriffe (natur)wissenschaftlicher Theorie dürfen nicht bloße heuristische Instrumente bleiben.⁴⁰ Diese Tatsache wird im Anthropozän und seinen naturwissenschaftlichen, ökologischen, ökonomischen und politischen Bezügen nochmals offenkundig gemacht. Während es also einerseits notwendig ist, mit naturwissenschaftlichen Diskursen, Begriffen und Theorien zu arbeiten, darf das nicht dazu führen, die Kluft zwischen Natur- und Geisteswissenschaften durch die Priorisierung der einen Seite oder aber eine Segmentierung etwa in künstlerische (kulturelle, menschliche) Praxis und (natur)wissenschaftliche Theorie zu wiederholen. Wenn die epistemische Schwierigkeit des Anthropozäns darin besteht, dass es sich nicht nur um einen inter- oder transdisziplinären Diskurs handelt, also um ein disziplinäres »Mit- und Durcheinander«, sondern um einen Bruch, der die Grundlagen der Trennung der Disziplinen selbst hinterfragt, so muss dies auch konsequent für das Theater und die theaterwissenschaftliche Analyse gelten: Die Naturwissenschaften – besser: die Wissenschaft des Nicht-Menschlichen – können mit anderen Worten nicht nur Stichwortgeber beziehungsweise Rahmen bleiben, der dem Theater äußerlich bleibt, und als bloße argumentative Werkzeuge wirken. Zwischen beiden Bereichen besteht vielmehr eine Beziehung der Nähe oder der Intimität: (Natur)wissenschaftliche Theorie ermöglicht, eröffnet und verändert die Rezeption und die Möglichkeit der Analyse und Interpretation der Aufführungen. Gleichzeitig ist diese Beziehung nicht nur deduktiv. Ich möchte auch die These aufstellen, dass die analysierten Arbeiten auf unser Verständnis einer nicht-menschlichen Realität, der Natur und ihrer Wissenschaft zurückwirken: nicht dadurch, dass durch Theater die naturwissenschaftlichen Diskurse selbst verändert werden, wohl aber insofern, als die im Theater gemachten Erfahrungen auf das Verständnis von *auch* naturwissenschaftlichen Zusammenhängen zurückwirken. Es gilt also, Praxis und Theorie im Anthropozän als Fluchtpunkt mit-, aber auch gegeneinander zu lesen. Die untersuchten Arbeiten sind damit weder bloße Abbildungen einer bestimmten Lesart des Anthropozäns, noch können sie von der Theorie sowie den außertheatralen Diskursen um das Anthropozän vollkommen losgelöst werden. Mit Adam Czirak möchte ich hier stattdessen für eine »fortwährende und stets Differenzen produzierende Dialektik (szenischen) Zeigens und (geistigen) Reflektierens«⁴¹ plädieren, in der die Verkörperung von Theorie sowie die Theoretisierung einer Praxis nicht reibungslos ineinander übergehen, ja in der Theorie und Praxis in einem Verhältnis gegenseitiger Herausforderung stehen. Dies betrifft nicht nur die Weise, wie mit Theorie *an* eine performative Praxis herangegangen wird, diese durch Theorie

40 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Narr 2010, S. 136.

41 Adam Czirak: »Falsche Freunde. Von der Unversöhnbarkeit von Theater und Theorie«, in: Astrid Hackel & Mascha Vollhardt (Hg.): *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 7–36, S. 7.

kontextualisiert, aber auch hinterfragt und konterkariert werden kann, sondern auch die Art, wie diese Praxis theater- und performancewissenschaftliche Theorie verändert und aktualisiert sowie dabei mitunter auch eine naturwissenschaftliche Theoriebildung be- und hinterfragt. Dann stellt sich auch die Frage, welche Praxis von Theorie bemüht wird, mit anderen Worten, wie eine Theorie gebildet wird, wie geschaut, gelesen, geschrieben wird.

Die Brüche im und durch das Anthropozän gelten auch für die Struktur der untersuchten künstlerischen Arbeiten: Sie sind prozessuale, in sich auch bisweilen heterogene und gebrochene Welten; geprägt weniger durch Stringenz denn durch Spannungen, die in gewissen Szenen und Momenten der Arbeiten stärker oder auch schwächer zum Ausdruck kommen; benennbar als bestimmte Formen von Anschauung, die in einzelnen Bildern besonders hervortreten, in anderen kaum erkennbar sind; geprägt auch durch eine Erfahrung von Zeitlichkeit, die bisweilen überraschend und einnehmend, bisweilen spröde, lang oder gar langweilig ist. Diese Seherfahrungen sind für die performativen Künste fundamental. Die beschriebenen Arbeiten dienen mir daher nicht als Folie, die eine bestimmte These begründen oder widerlegen, stattdessen möchte ich meine Thesen über die den Arbeiten immanente Spannung entwickeln, und das heißt vor allem: die Arbeiten möglichst in ihrer strukturalen Gänze wahrnehmen, ihre Resonanz mit dem Diskurs des Anthropozäns nachvollziehen und nachzeichnen. Ich möchte die untersuchten Arbeiten als Paradigmen je einzeln zur Debatte stehender Topoi verstehen, die homolog sowohl Theater, seine Wissenschaft, aber auch Aspekte der außerschauspielischen Wirklichkeit betreffen und die im Rahmen von Aufführungsanalysen aus einem *close reading* entwickelt werden.

Das Anthropozän als Ereignis, als Schock, als Schwelle, als Krise: Dies verändert nicht nur die theatrale Praxis, sondern auch die Form der Kritik. Diese zeichnet sich im Anthropozän nicht durch theoretische Distanz aus. Ihre Diskurse tragen ebenso zur Veränderung der Welt bei wie die künstlerische Praxis, die sie beschreibt und analysiert. Sie ist *engagiert* und zeitigt damit selbst Veränderungen. Die Diskurse, die auch durch das (Be-)Schreiben geprägt, beschrieben, aufgenommen, wiederholt und bestimmt werden, sind Teil eines semiotisch-materiellen Komplexes. Mit anderen Worten: Was für die Grundlagen der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse gilt, gilt in verstärktem Maße auch für die Analyse, die Beschreibung und die Kritik von künstlichen Arbeiten im Anthropozän. Das Beschreiben der Tatsachen, der Analyse und Interpretation ist eben nicht nur deskriptiv. Der Gegenstand der Besprechung wird durch die Schrift selbst modifiziert, ja geschaffen. Nicht im Sinne eines kulturellen Relativismus oder auch im Sinne einer pessimistischen Kulturkritik, die die eine mangelnde Objektivität von Kritik und Theorie beklagt beziehungsweise die Verbindung von Praxis, Theorie und ihrer gegenseitigen Kapitalisierung desavouierend beschreibt, sondern, gegenteilig, im Sinne eines »konstruk-

tiven« Konstruktivismus: wohl wissend, dass die Beschreibung und Kritik nie gänzlich objektiv sein kann, dass das aber auch nicht auf eine bloße Subjektivität verweisen muss; wohl wissend auch, dass eine theoretische Beschreibung bestimmte künstlerische Praktiken in der Beschreibung wertend hervorhebt beziehungsweise auf einen Kanon rekurriert, der durch die Beschreibung selbst wiederum gefestigt wird.

Forschungsstand

Während sich der Diskurs um das Anthropozän seit einigen Jahren einer wachsenden Popularität auch in den Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften erfreut, so sind Publikationen auf dem Feld der Performancetheorie, der Theater- und der Tanzwissenschaft hierzu weiterhin rar. Während es etwa seit Beginn der 2010er Jahre einige Publikationen gibt, die sich dem Anthropozän aus der Perspektive der an die visuellen und bildenden Künste gebundenen ›Performance Art‹ annähern⁴², wurde erst mit der 2019 erschienenen Ausgabe der *Nordic Theatre Studies*⁴³ eine erste Anthologie zu den Verbindungen zwischen Anthropozän und Theater vorgestellt. Im Bereich des Tanzes beziehungsweise der Choreografie fehlt es zum gegebenen Zeitpunkt an einschlägigen Publikationen zum Thema. Die Tatsache, dass das Thema in den visuellen und bildenden Künsten weiterhin präsenter ist als in den (bühnengebundenen) performativen Künsten, mag auch darauf verweisen, dass die darstellenden Künste durch ihren primären Fokus auf Körperlichkeit und Sprache in einem anderen medialen Verhältnis zu Aspekten der Umwelt, des Nicht-Menschlichen und der Natur stehen als die bildenden Künste. Vor allem aber scheint dies die auch für diese Arbeit entscheidende Beobachtung zu unterstreichen, dass die Geschichte der Bühnenkunst⁴⁴ spezifisch als eine Geschichte der humanistischen Selbstvergewisserung und damit auch Abgrenzung vom Nicht-Menschlichen zu lesen ist.⁴⁵

42 Vgl. u.a. Heather Davis & Etienne Turpin (Hg.): *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press 2015b, T. J. Demos: *Against the Anthropocene*. Cambridge, MA: MIT Press 2017.

43 S. E. Wilmer & Karen Vedel: »Theatre and the Anthropocene. Introduction«, in: *Nordic Theatre Studies*, 32 (1). 2020, S. 1–5.

44 Gemeint ist hier die an institutionelle Räume gebundene Theater- und Tanzkunst; dies gilt nicht im gleichen Maße für künstlerische Performances, Theater- und Tanzformen im öffentlichen Raum, in der Natur beziehungsweise an ortsspezifischen Performances.

45 So kritisierte die Theaterwissenschaftlerin Una Chaudhuri schon 1994 »theater's complicity with the anti-ecological humanist tradition« Una Chaudhuri: »»There Must Be a Lot of Fish in That Lake«: Toward an Ecological Theater«, in: *Theater*, 25 (1). 1994, S. 23–31, S. 28. Ähnlich argumentiert auch Amitav Gosh, dass der Klimawandel ein ›Problem‹ für den Roman darstellt, da er seinem Selbstverständnis als Spiegelbild des aufgeklärten Bürgertums widerspricht. Vgl. Gosh 2016.

Während oben genannte Diskurse vor allem in der englischsprachigen Forschung von Bedeutung sind, ist die deutschsprachige Reflexion zum Thema des Anthropozäns trotz des seit 2014 durchgeführten Forschungsprojekts zum Anthropozän am *Haus der Kulturen der Welt* sowie einigen Ausstellungs- und Forschungsprojekten in weitaus geringerem Maße vorhanden beziehungsweise wird sehr stark durch englischsprachige Einflüsse und Publikationen beeinflusst. Ausnahmen bilden sicherlich das an der Universität Vechta von Prof. Gabriele Dürbeck zwischen 2017 und 2020 durchgeführte Forschungsprojekt zu *Narrativen des Anthropozäns* sowie die zugehörigen Publikationen.⁴⁶ Disziplinär ist die geisteswissenschaftliche Forschung zum Anthropozän im deutschsprachigen Raum stark an die Literaturwissenschaften und hier wiederum durch die Anglistik ebenfalls an den englischsprachigen Raum gebunden. Dies lässt sich unter anderem mit den im englischsprachigen Raum seit den 1980ern bestehenden akademischen Diskursen zum *Nature Writing* erklären, einer Tradition, die im deutschsprachigen Raum in ähnlicher Weise nicht existiert und erst kürzlich – so unter anderem durch die Publikationsreihe bei Matthes & Seitz und einen jährlich vergebenen Preis zum *Nature Writing*⁴⁷ – von größerem Interesse ist. Die deutschsprachige Rezeption des Anthropozäns in den Tanz- und Theaterwissenschaften ist bisher überschaubar. Zu nennen sind hier Arbeiten an der Schnittstelle zwischen theoretischer Reflexion und journalistischer Kritik u.a. von Frank Raddatz, der auch an der Gründung des *Theaters des Anthropozäns* an der Humboldt-Universität Berlin beteiligt ist,⁴⁸ sowie im Entstehen begriffene Forschungsansätze u.a. durch Ramona Mosse.⁴⁹ Im Bereich der Tanzwissenschaften ist auf die im Oktober 2021 erschienene Dissertation von Martina

46 Universität Vechta: *Forschungsprojekt »Narrative des Anthropozäns in Wissenschaft und Literatur«* (2017–2020). <https://www.uni-vechta.de/anthropozan-projekt> [20.08.2020], Dürbeck 2018; Gabriele Dürbeck & Philip Hüpkes: *The Anthropocenic Turn: The Interplay Between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. New York: Routledge 2020.

47 Matthes & Seitz Verlag: *Deutscher Preis für Nature Writing*. <https://www.matthes-seitz-berlin.de/deutscher-preis-fuer-nature-writing.html> [03.12.2020].

48 Frank Raddatz: »Bühne und Anthropozän. Dramatische Poesie der Zukunft – eine theaterästhetische Spekulation«, in: *Lettre Internationale*, 122 (3). 2018, S. XX, sowie Frank Raddatz: *Das Drama des Anthropozäns*. Berlin: Theater der Zeit 2021. Beim *Theater des Anthropozäns* handelt es sich um ein von Frank Raddatz und Antje Boetius initiiertes wissenschaftlich-künstlerisches Forschungsprojekt, angegliedert an der HU Berlin. Siehe Frank Raddatz & Antje Boetius: *Theater des Anthropozäns*. <http://theater-des-anthropozan.de/> [03.12.2020]. Vgl. hierzu auch Frank Raddatz Beitrag im Themenheft zum »Theater des Anthropozäns« von *Theater der Zeit*: Frank Raddatz: »Statt eines Manifests! 13 Thesen für das THEATER DES ANTHROPOZÄNS«, in: *Theater der Zeit*, Februar 2020 (2). 2020, S. 12–16.

49 Ramona Mosse: *Viral Theatres: Performing Post/Pandemic Culture in the Anthropocene*. <https://www.temporal-communities.de/research/travelling-matters/projects/extended-audiences/viral-theatres/index.html> [10.10.2021].

Ruhsam *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*⁵⁰ hinzuweisen.

Wichtige angrenzende Themen und Diskurse, die das Verständnis des Anthropozäns prägen, betreffen die angrenzenden Felder der Ökologie, der Human-Animal Studies, der posthumanistischen Philosophie wie auch der Science and Technology Studies (STS). Für das Theater und die performativen Künste sind zum Begriff der Ökologie vor allem im englischsprachigen Raum zahlreiche Publikationen vorhanden⁵¹, für den deutschsprachigen Raum sei zumindest die 2015 erschienene Publikation von Daniela Hahn und Erika Fischer-Lichte zu nennen.⁵² Die Human-Animal Studies wiederum erfreuen sich auch in Deutschland seit einigen Jahren steigender Beliebtheit und sind inzwischen auch in den Tanz- und Theaterwissenschaften rezipiert worden.⁵³ Die Philosophie des Posthumanismus wie auch die insbesondere durch Bruno Latour geprägte (philosophische) Formulierung der STS sowie der Akteur-Netzwerk-Theorie fließen ein in das methodologische Handwerkszeug der Theaterwissenschaften. Eigenständige Publikationen hierzu stehen aus.⁵⁴

Während Untersuchungen zur politischen, sozialen beziehungsweise auch bürgerschaftlichen Dimension des Engagementbegriffs auch im Kontext der Klimabewegung und *Fridays for Future* von Aktualität und Relevanz sind,⁵⁵ stehen zeitgenössische Untersuchungen zum Begriff für den Bereich der Kunstwissenschaften aus. Wegweisend für das Thema sind hier weiterhin die Arbeiten der 60er und 70er Jahre

-
- 50 Martina Ruhsam: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript 2021.
- 51 Als Beispiele seien hier, neben Chauduri 1994, genannt: Stephen Bottoms & Matthew Goulish (Hg.): *Small Acts of Repair. Performance, Ecology and Goat Island*. Oxon & New York: Routledge 2007; Theresa J. May & Wendy Arons (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan 2012; Carl Lavery (Hg.): *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?* London & New York: Routledge 2018; Baz Kershaw: *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- 52 Daniela Hahn & Erika Fischer-Lichte: *Ökologie und die Künste*. Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- 53 Beispielsweise Gabriele Brandstetter: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42 (1). 2010, S. 2–11; Gabriele Brandstetter: »Human, Animal, Thing. Shifting Boundaries in Modern and Contemporary Dance«, in: Gabriele Brandstetter & Holger Hartung (Hg.): *Moving (Across) Border. Performing Translation, Intervention, Participation*. Bielefeld: transcript 2017, S. 23–42; Maximilian Haas: *Tiere auf der Bühne: eine ästhetische Ökologie der Performance*. Berlin: Kadmos 2018.
- 54 Eine Ausnahme stellt dar: Ulf Otto: »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnografische Versuchen und Lehren aus den Science und Technology Studies«, in: Benjamin Wihstutz & Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2020, S. 247–271.
- 55 So u.a. Ansgar Klein: »Editorial. Klima und Zivilgesellschaft«, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 33 (1). 2020, S. 1–5; Corinna Kausmann et al.: »Zivilgesellschaftliches Engagement«, in: Holger Krimmer (Hg.): *Datenreport Zivilgesellschaft*. Wiesbaden: Springer 2019, S. 55–91.

im literaturwissenschaftlichen, insbesondere germanistischen Kontext. Eine Ausnahme stellt der 2016 von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel herausgegebene Sammelband dar, der an die Aporien des Engagementbegriffs anknüpft.⁵⁶ Für das Theater sind ähnliche Studien nicht vorhanden. Der Begriff der Kritik, den ich, wie oben beschrieben, in Spannung zum Begriff des Engagements halten möchte, erfreut sich gerade im deutschsprachigen Raum in der Tradition der Kritischen Theorie in inzwischen ›vierter Generation‹ über Figuren wie Hartmut Rosa oder Rahel Jaeggi sowohl in der philosophischen Reflexion als auch in der Fruchtbarmachung des Begriffs für die Theaterwissenschaft großer Resonanz, so zuletzt beim 13. Kongress der Theaterwissenschaften *Theater als Kritik*.⁵⁷ Wie der Begriff der Kritik, so ist auch die mit dem Begriff des Engagements eng verknüpfte Debatte des politischen Theaters beziehungsweise des Politischen des Theaters seit circa Mitte der 2000er Jahre ungebrochen populär.⁵⁸ Dies betrifft insbesondere die philosophische Durchdringung des Begriffs durch das Stichwort der ›postfundamentalistischen Wende‹, die es erlaubt(e), den Begriff der Politik über seine Ent-Essentialisierung im Begriff des Politischen an Konzepte des Ästhetischen und auch der Fiktionalisierung heranzutragen.⁵⁹

Der Forschungsstand macht deutlich, dass diese Untersuchung nicht nur darauf zielt, Lücken in der deutschsprachigen Performance- und Theaterwissenschaft um den Aspekt des Anthropozäns zu füllen. Ziel ist auch eine Verknüpfung und eine Neubeschreibung des Begriffs des Engagements, der es erlauben soll, bestimmte Debatten, die um die Begriffe der Kritik beziehungsweise des Politischen geführt werden, zu öffnen, zu ergänzen und womöglich sogar in eine andere Richtung zu lenken. Schließlich ignoriert diese Debatte des Politischen der performativen Künste zudem häufig die intrinsischen Zusammenhänge zwischen Ästhetik, Fiktion und nicht-menschlicher Umwelt. Die hier vorliegende Untersuchung möchte diese Lücke füllen und das Politische beziehungsweise die Frage der Handlungsmöglichkei-

56 Vgl. Jürgen Brokoff et al. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V & R Unipress 2016b.

57 Siehe u.a. Rahel Jaeggi & Tilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009; Rahel Jaeggi: *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp 2013; Olivia Ebert et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018b.

58 Vgl. u.a. Joachim Gerstmeier & Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006; Erika Fischer-Lichte & Benjamin Wihstutz (Hg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink 2010; Jan Deck & Angelika Sieburg (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2011; Julius Heinicke et al. (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin: Theater der Zeit 2015; Florian Malzacher: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander Verlag 2020.

59 Zum Begriff einer ›postfundamentalistischen‹ Politik vgl. vor allem: Oliver Marchart: *Die politische Differenz*. Berlin: Suhrkamp 2010.

ten der performativen Künste um Aspekte des Nicht-Menschlichen erweitern. Dies soll der Begriff des Engagements leisten.

