

(Bio-)Matter of Concern

Körperökologien und Wahrnehmungspraktiken

STEFANIE SCHRANK UND BJÖRN SONNENBERG

Beginnen wir mit einem Umweg. 2013 erschien Spike Jonzes Kinofilm *Her*, ein Science-Fiction-Liebesdrama, das die Vision einer nahen Zukunft zeigt, in der Menschen intensive Liebesbeziehungen mit sprachbasierten und hochentwickelten Artificial Intelligences eingehen. Uns interessiert für unseren Zweck weniger die *science* in dieser Fiktion, also das Austarieren von Zwischenmenschlichkeit und Zwischen-mensch-und-apparat-lichkeit, sondern in welcher Weise der Film die sich graduell verändernde Lebenswelt seiner ProtagonistInnen bebildert: Nach und nach und unkommentiert sind im Hintergrund, im Stadtbild, immer mehr Leute zu sehen, die sich zwar unter Menschen befinden, jedoch völlig von diesen isoliert nur noch mit dem anthropoiden Betriebssystem interagieren. Dies ist eine gleichsam treffende wie platte Allegorie auf eine Welt, in der der wartende, gehende, sitzende Mensch im Zusammenspiel mit technischen Gadgets, auf Geräten wischend und lebend in einer zunehmend simulacralen Welt, immer stärker vereinzelt (wie sehr diese Darstellung, wie technische Gadgets unser Zusammensein mit anderen verändert haben, zutrifft, erleben wir bei jeder S-Bahn-Fahrt, wenn wir uns selbst oder andere mit dem Blick nach unten und den Fingern auf dem Touchscreen mit Telefonen verwachsen sehen). Entscheidend ist aber: Obwohl hier die größtmögliche Entfremdung und – beziehungsweise *durch – Ent* -Körperlichung des Zwischenmenschlichen gezeigt wird, sind Körper gleichzeitig auch das, was der stärksten sichtbaren Transformation unterliegt, die veränderten Bewegungen, das andere

Sich-im-Raum-Anordnen. Gewiss, in einem visuellen Medium lässt sich eine *ver-* oder neu *ge-*formte Psyche am einfachsten anhand von sich verändernden Körpern zeigen; beispielhaft genannt für diese Art des Imaginierens von möglichen und unmöglichen Formen menschlicher Körperlichkeit, seien die extremen Beispiele aus den Filmen David Cronenbergs, wo Mensch, Maschine und Insekt (*The Fly*, 1986) eins werden, Mensch und technologisches Medium (*Videodrome*, 1983) oder Mensch und Interface (*eXistenZ*, 1999) sich als groteske, abjekte Hybridwesen neu formieren. Kurz: um sich ein Novum vorstellen zu können, bedarf es eines Körpers – sowohl als die (Imaginations-)Fabrik, die sich das Novum ausdenkt, als auch als Anschauungsmaterial, anhand dessen es darstellbar, vorgegriffen, oder getestet wird. Wie Nina Engelhardt und Johannes Schick im Vorwort dieses Sammelbandes und Johannes Schick in seinem Beitrag zur mit Simondon neu zu denkenden Beziehung zwischen Mensch und Technik, wollen auch wir zurück zum Körper als Bedingung *und* Materialisierung der Imagination finden – nicht dem metaphorischen, semiotischen, gedachten Körper, auch nicht dem retro-futuristischen „Hirn im Tank“ als Bild für des Menschen zukünftige Form als immer transzendenteres, fast vollkommen bewusstseinsbasiertes Wesen. Wir sprechen dabei nicht einmal ausschließlich vom menschlichen Körper, jener veränderlichen, verfallenden und verlässlichen Behausung, mit der wir uns in die Welt stellen und die dennoch so oft als Denkfigur, oder als bloße Fläche der in ihr heimischen Subjektivität behandelt wird. Wir suchen einen zugleich rudimentäreren und umfassenderen Körperbegriff als Ausgangsbasis für eine andere Praxis der Kunstproduktion und Kunstbetrachtung bzw. der Annäherung an ästhetische Objekte – und damit auch Annäherung an sämtliche Existenzweisen und sich in der Welt-Befindendes – und wenden uns dazu dem französischen Künstler Pierre Huyghe (geb. 1962) zu und im Speziellen seiner Arbeit „After A Life Ahead“ (2017). Wir behandeln dieses Werk als beispielhafte Illustration für eine Kunstpraxis,¹ in der nicht nur auf mikroskopischer Ebene oder im Sinne eines Akteur-Netzwerkes als Zusammenspiel

1 Siehe auch Positionen wie die Land-Art (als beispielhafter Vertreter sei hier der US-amerikanische Künstler Robert Smithson (1938-1973) genannt), Happenings und Environments wie die des Aktionskünstlers Allan Kaprow (1927-2006), die die Grenze zwischen Leben und Kunst aufheben sollten, oder Live-/Bio-Art, die sich mit Prozessen und Kontexten von lebendem – z.B. bakteriellem oder genetischen – Material beschäftigt.

von vielerlei menschlichen und nichtmenschlichen Aktanten, sondern ganz bewusst und sichtbar ganz unterschiedliche Arten von Körpern (Mensch, Tier, Pflanze, Gegenstand, Bakterie, Architektur...) auftauchen und einen dynamischen Gesamt-Körper hervorbringen, der uns erlaubt, die Relation aus Kunstwerk, AutorIn, BetrachterIn als *ecology/Ökologie* neu zu denken – und dabei zugunsten eines körper-bedingten oder körper-basierten Materialbegriffs die Ebenen von Sprache und Repräsentation zu verabschieden, die meistens die wesentlichen Register einer auf Zeichenhaftigkeit und dem Suchen nach Bedeutungen fixierten Betrachtungspraxis sind. Denn die Gleichung ist erst einmal einfach und offensichtlich, da praktisch jedes Kunstwerk, jeder ästhetische Gegenstand am Ende einer Kette steht,² in der – sich gegenseitig bedingend und erschaffend – Imaginationstechnik Körpertechnik hervorbringt, die wiederum neue Imaginationstechnik, neu Imaginiertes, neue Ideen und Perspektiven ermöglicht und so fort.

Den Begriff der Ökologie verwenden wir nicht im alltagssprachlichen Gebrauch, in dem die vom Kultur-Menschen durch Umweltschutz zu rettende Natur ihm als getrennter Seins-Bereich gegenübergestellt wird, sondern im Sinne der *ecosophy* wie u.a. Gregory Bateson oder Félix Guattari sie formulieren: als eine Handlungspraxis, die an den Verbindungen komplexer Systeme interessiert ist und dabei die Beziehungen, die ein solches Netzwerk bilden, nicht als etwas betrachtet, was die Homogenität der Aktanten ‚holistisch‘ vereinheitlicht, sondern in den vielfach verästelten Verflechtungen ihre Differenz erhält.³

Eishallen-Immanenz: After ALife Ahead

Huyghes vierteilige Anordnung „After ALife Ahead“ im Rahmen der Skulptur Projekte Münster 2017 war im "Eispalast" aufgebaut, einer 2016 ge-

2 Siehe in diesem Zusammenhang auch die Debatte um Operationsketten in der Medienwissenschaft bei Schüttpelz (2006).

3 In diesem Sinne ist dies also ein noch praxisorientierterer Entwurf des Deleuzianischen „organlosen Körpers“, also der Vorstellung von einem aus Partialobjekten assemblierten Gesamtkörper, der eben nicht organ-isiert und klar separiert ist, sondern hierarchielos und ungeordnet zu einem dynamischen Ganzen verwoben, zu einer produktiven Maschine verschaltet ist.

schlossenen und dem Abriss geweihten (und bei Erscheinen dieses Bandes vermutlich längst eingeebneten) Eislaufhalle. Der post-apokalyptisch aufgebrochene Boden der Eisbahn formt eine Hügellandschaft aus Beton, Erde und Geröll, die in lockerer Verteilung Tiere, Pflanzen und Objekte beherbergt, darunter ein Aquarium, einen Bienenstock und eine Pfütze. Die *site* der Halle bildet dabei keine Bühne oder Folie, auf bzw. vor der etwas gezeigt wird oder sich ereignet (wie andere Interventionen und Installationen der zehnjährlich stattfindenden Ausstellung in Münster, z.B. Videoinstallationen im Hinterzimmer eines verlassenen Asia-Supermarkts oder im Wartebereich eines Tattoostudios), sondern ist genauso Bestandteil des *set-ups* wie alles an Material hinzugefügte und alles, was sich dort abspielt (vgl. Abb. 1).



Die bereits in der spezifischen Situiertheit der installativen Arbeit angelegte Vergänglichkeit und Fast-schon-Vergangenheit ist Teil ihres ästhetischen, philosophischen und politischen Projektes:

Abbildung 1⁴

es handelt sich aus-drücklich nicht um ein monolithisches Meisterwerk mit Ewigkeitsanspruch, ganz gleich, ob ein solcher nun durch Autorschaft oder Rezeption erhoben wird; eigentlich handelt es sich überhaupt nicht um ein ‚Werk‘, wenn darunter ‚Ergebnis einer Tätigkeit‘/Produziertes verstanden wird, sehr wohl aber um ein Werk im Sinne von ‚Fabrik‘/Produzierendes, um eine dynamische Assemblage, in deren Prozesshaftigkeit ihr eigenes, baldiges Ende bereits deutlich sichtbar enthalten ist. Hier beginnt die Eigenart von Huyghes Arbeit, die einen anderen Zugriff notwendig macht, oder diesen überhaupt erlaubt, als im Spektrum zwischen Performati-

4 Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von Stephan Trescher.

vem/Vergänglichem einerseits und hermetischem, unveränderlichem Kunstwerk andererseits angelegt ist, und wofür wir die Idee einer Ökologie und ihre Implikationen testen möchten.

Kunstwerke wie Stonehenge oder die Mona Lisa vermitteln Betrachtenden, dass sie lange vor uns da waren und uns ergo lange überdauern, beinahe wie herausgelöst aus dem Zeitstrahl und aus einer nachvollziehbaren Verbindung zu ihren Urhebern und Umständen, also den Ökologien, aus denen sie emergierten und aus denen herausgelöst sie nun ‚für sich‘ weiter existieren, in vermeintlicher Unabhängigkeit von ihrem jeweiligen Gegenüber. Was Huyghes Werk hingegen anzeigt, ist eine ontologisch grundverschiedene Relation: das Kunstwerk als lebendiger, verfallender und sich neu formierender Organismus, der morgen ein anderer sein wird als er gestern war und der sich durch das bloße Betreten und Betrachten verändert. Gewiss ließe sich behaupten, dass auch die genannten monolithischen Meisterwerke veränderlich sind und das gar nicht mal nur auf einer abstrakten, oder auch auf einer kaum wahrzunehmenden subatomischen Ebene, sondern durchaus auch deutlicher, materiell und sichtbar; dass sich Moose auf den Hinkelsteinen von Stonehenge absetzen und sie durch Witterung und Tektonik längst eine andere Anordnung gegenüber ihres Originalzustands gefunden haben; und dass die Mona Lisa, die wir gleich morgen besuchen können, durch Jahrhunderte des Herumhängens, Beleuchtet-, Fotografiert- und Besuchtwerdens (sowie einen Raub im Jahre 1911 und zwei Attentate durch Säure und Steinwurf 1956) ebenfalls Transformationen unterlag und sich in ihren fünf Jahrhunderten längst von ihrem Urzustand und Urheber abgekoppelt hat. Lukrez' Vorstellung, dass der Akt des Sehens eine materielle Interaktion zwischen betrachtender Person und betrachtetem Gegenstands bedeutet, dass die Bilder, die wir von Dingen sehen können, keine Bilder sind, sondern „Häutchen / Abgestreift vom obersten Rand der Flächen der Körper / Allenthalben in Lüften umher sich treiben und schwärmen“ (4. Buch, 35), ist physikalisch gesehen nicht zutreffend. Wenn wir diese Vorstellung, wie Sehen funktioniert jedoch als metaphorisch nehmen, formuliert sie durchaus eine verwandte Idee: die Betrachtung und ihr Gegenstand haben eine materielle und bilaterale Beziehung. Daraus abzuleiten, dass ohnehin jedes Objekt und auch jedes Kunstwerk ein Eigenleben führt, und der Akt des Betrachtens somit immer dem Teilwerden eines Akteur-Netzwerks gleichkommt, trifft nicht zu. Das Programm dieser Objekte, ihre Nutzungs- und Handlungsspielräu-

me, sind vielleicht nicht ausschließend, aber sie sind auch nicht dynamisch, initiieren praktisch keine andere Konstellation als die Gegenüberstellung von BetrachterIn und Gegenstand. Insofern enthalten sie auch kaum Potential für neue Praktiken, für etwas, das über das bloße Ansehen, eventuell noch das Erspüren der ‚Aura‘⁵ oder ein wie auch immer sonst geartetes Afiziert-Werden hinausgeht. Es ist wichtig, hier festzuhalten: Diese Unterscheidung enthält keine Wertung, das ‚passive‘ Kunstwerk ist mitnichten ein schlechtes, das ‚dynamische‘ nicht per se ein kostbares. Die gestellte Frage ist also eine der Agency: inwieweit ist das Kunstwerk so angelegt, dass es zur (Körper-)Ökologie werden kann, zu einem Netzwerk, in dem Körper in eine Wechselwirkung eintreten und einen offenen, dynamischen Gesamtkörper formen.



Ein einfaches Beispiel dafür: Huyghe integrierte in seine Arbeit für die *Documenta 2012* ebenso wie in seine Retrospektive 2014 im *Centre Pompidou* Paris und dem *Kölner Museum Lud-*

Abbildung 2

-
- 5 Walter Benjamin verwendet an verschiedenen Stellen in seinem Werk den Begriff der Aura, am prominentesten als zentrale Idee in seinem medienphilosophischen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Das Auratische des Kunstwerks entsteht aus seinem *Hier und Jetzt*, sozusagen durch die irgendwann erfolgte körperliche, materielle gleichzeitige Anwesenheit von KünstlerIn und Gegenstand – dies kann als einfaches Beispiel der in der Pastosität des Farbauftrags oder den Meißelspuren in der Skulptur sicht- und anfühlbare Duktus sein, oder ein Anwesenheitsbeweis wie ein kaum sichtbares, in die Farbe eingetrocknetes Haar des Pinsels, mit dem ein Gemälde geschaffen wurde. Diese Gleichzeitigkeit des Hier und Jetzt bedingt dann entsprechend die „Unnahbarkeit“, „Echtheit“ und „Einmaligkeit“ der wahrgenommenen ästhetischen Objekte. Durch technische Reproduzierbarkeit von Massenmedien „verfällt“ für Benjamin die Aura, die dem singulären Original hingegen für immer eingeschrieben bleibt (und für die Betrachtenden wiederum als gleichzeitige Anwesenheit nachspürbar wird: Ich sehe oder berühre genau den Gegenstand, an dem die Hände der Urheberin zugange waren).

wig die Windhündin *Human*. Diese stromerte nach eigenem Dafürhalten durch die Örtlichkeit (vgl. Abb. 2).

Je nachdem, ob sie sich von Gästen angezogen fühlt oder diesen ausweicht, verändert sich ihre Position; der Besuch und die besuchenden Individuen haben folglich unmittelbaren Einfluss auf das Gesamtgefüge, in dem sie Bezugspunkt und Aktant werden.

Womöglich könnten wir also auch von einer Form der Immanenz sprechen, allerdings scheint uns der Begriff der Ökologie angemessener, da wir weniger von einem philosophischen Programm ausgehen möchten, sondern ganz pragmatisch von Räumen und Lebensräumen und wie sich Körper und Imaginationen in diesen verflechten und Handlungs- und Denkmöglichkeiten eröffnen. Daher zurück ins Beispiel und zu Pierre Huyghes Arbeit: bedeutsam an der Anordnung ist auch ihr fehlendes Zentrum. Der Blick wird nicht dirigiert und auf das ‚eigentliche‘ Schaubjekt gelenkt wie von einem Bilderrahmen oder von Kuratierungsstrategien wie Beleuchtung, Hängung oder Stellung. Das Publikum befindet sich *in* der Anordnung und bewegt sich darin frei; nicht einem klar konturierten und als solchem erkennbaren Objekt gegenübergestellt, sondern in den dezentrierten Gesamtkörper integriert. Dabei ist dieser durchaus in einem hohem Maße orchestriert und ‚gemacht‘. Durch „bio- und medientechnische Eingriffe“ initiiert Pierre Huyghe die Entstehung eines sich stetig erneuernden zeitbasierten „biologisch-technische(n) System(s)“, dessen Einzelelemente eng miteinander verzahnt sind (s. Ausstellungskatalog S. 209). So z.B. löst das permanente Wachsen einer menschlichen Zelllinie (der sogenannten HeLa-Linie) in einem Inkubator durch die entsprechende Programmierung die Entstehung von *augmented reality*-Formen am Hallendach aus: Das Muster eines Weberkegel-Schneckenhauses organisiert das Öffnen und Schließen der Dachfenster. Diese voneinander abhängigen und ineinandergreifenden Aktanten – biotische und abiotische, reale und symbolische – sollen hier je mit dem Begriff des Körpers erfasst werden, als Körper, die sich selbst organisieren, sich ko-entwickeln und koexistieren in einem dynamischen und instabilen Gemenge. Dieses wiederum produziert aus sich heraus neue Zustände und *events* im Deleuzianischen Sinne, also Ereignis-Artikulationen, die zugleich ihre Vergangenheit (weil wir Sinneseindrücke – aufgrund unseres Körpers – stets mit einer Latenz und nicht, während sie sich ereignen, wahrnehmen und sie erst dann vom Gehirn verarbeitet und verstanden worden sind, wenn sie bereits vorüber sind) und potentiellen Zukünfte

enthalten. Das hat zur Folge, dass sich die Inszenierung trotz der Körperlichkeit/Gegenständlichkeit ihrer Elemente von Beginn an nicht bewahren lässt, sondern sich permanent verändert, transformiert und auflöst in einem stets nur temporären Zustand von Prozess(en). Als Einheit von Ort, Zeit und Aktion entsteht in der manipulierten Schlittschuhhalle eine Art Bio-Soziotop, eine *ecology* aus zoologischen, pflanzlichen, mineralischen, anorganischen, architektonischen aber auch virtuellen Körpern, materiellen Begegnungen, Aktionen, Reaktionen und Responses, das nicht *für* eine diskursive Auseinandersetzung *steht*, sondern ein komplexes intra-aktives System darstellt – und die bodies *sind* ‚matter‘ in allen Bedeutungen des Wortes: Material, Gegenstand und Angelegenheit (bzw. Belang); sie *sind* die Auseinandersetzung, die auf rein sprachlich-intellektuell-diskursiver Ebene nicht umfassend stattfinden kann. Karen Barad vollzieht diese Hinwendung zur Materie und weg von Sprache und Repräsentation⁶ und schlägt im

-
- 6 Barad argumentiert: "Language has been granted too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every "thing" – even materiality – is turned into a matter of language or some other form of cultural representation. The ubiquitous puns on "matter" do not, alas, mark a rethinking of the key concepts (materiality and signification) and the relationship between them. Rather, they seem to be symptomatic of the extent to which matters of "fact" (so to speak) have been replaced with matters of signification (no scare quotes here). Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that doesn't seem to matter anymore is matter [...]. How did language come to be more trustworthy than matter? Why are language and culture granted their own agency and historicity, while matter is figured as passive and immutable or at best inherits a potential for change derivatively from language and culture? How does one even go about inquiring after the material conditions that have led us to such a brute reversal of naturalist beliefs when materiality itself is always already figured within a linguistic domain as its condition of possibility?" (2007, 132). Signifikant ist, dass Barad einen anderen Zusammenhang von Sprache und Materie sieht als etwa Judith Butler, für die Materie passive Fläche ist, auf der sich Diskurse abbilden: "Unfortunately, Butler's theory ultimately reinscribes matter as a passive product of discursive practices rather than as an active agent participating in the very process of materialization ... Furthermore, Butler's theory of materiality is limited to an account of the materialization of human bodies or, more accurately, to the construction of the contours of the human body. Moreover, as her reading of materiality in terms of Foucauldian regulatory practices makes clear, the processes that matter for her are only human social practices (thereby reinscribing the very nature-culture dichotomy she wishes to contest). Agential realism provides an understanding

Apparatus-Begriff ihres *agential realism* als Kern die *Intra-Aktion* vor, um sprachlich die Wendung in der Vorstellung davon zu vollziehen, wie Realität(en) sich konstituiert(/en): die Intra-Aktion erfolgt anders als die *Interaktion* nicht *zwischen* separaten Entitäten, sondern *innerhalb* eines nicht-separierbaren und dennoch vierteiligen größeren Systems (dem, was wir in diesem Aufsatz zweckmäßig als Ökologie bezeichnen):

The notion of intra-action (in contrast to the usual "interaction," which presumes the prior existence of independent entities or relata) represents a profound conceptual shift. It is through specific agential intra-actions that the boundaries and properties of the components of phenomena become determinate and that particular concepts (that is, particular material articulations of the world) become meaningful. Intra-actions include the larger material arrangement [...] Hence the notion of intra-action constitutes a reworking of the traditional notion of causality [...] Phenomena are constitutive of reality. Reality is composed not of things-in-themselves or things-behind-phenomena but of things-in-phenomena. The world is a dynamic process of intra-activity and materialization in the enactment of determinate causal structures with determinate boundaries, properties, meanings, and patterns of marks on bodies [...]. It is through specific agential intra-actions that a differential sense of being is enacted in the ongoing ebb and flow of agency. That is, it is through specific intra-actions that phenomena come to matter – in both senses of the word (2007, 139-140).

Der Barad'sche Apparatus ist eine pragmatische Veranschaulichung, wie eine wie auch immer geartete Anordnung – ob wissenschaftliches Experiment oder assemblierte Installationskunst – nicht als geschlossenes System gedacht wird, sondern als Handeln, in dem Gemachtheit und Kontrollierbarkeit sich mit dem Zufall in eine im doppelten Sinne lebensnahe Praxis verflechten: „Apparatuses are not bounded objects or structures; they are open-ended practices. The reconfiguring of the world continues without end. Matter's dynamism is inexhaustible, exuberant, and prolific“ (169-70).

In ihren Ausführungen beschreibt Barad den für die Quantenphysik bahnbrechenden Stern-Gerlach-Versuch, bei dem nicht nur die Versuchs-

of materialization that goes beyond the anthropocentric limitations of Butler's theory. Significantly, it recognizes matter's dynamism" (Barad 2007, 151).

anordnung mit ihren Apparaten und den sie steuernden Wissenschaftlern für deren Gang und Ausgang entscheidend (und somit Teil des Apparatus als System aus menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten und Handlungen) war, sondern auch die Rückstände einer billigen Zigarre im Atem Otto Sterns, weil es letztlich gerade darin enthaltene und inhalierte Partikel waren, die als nicht intendierter Katalysator den Erkenntnisgewinn möglich machten und in der Tat die gesuchten Teilchen materialisierten, als Stern sich über die Geräte beugte und ausatmete.

Ziel dieses Aufsatzes ist es nicht, lediglich Begriffe für wesensverwandte Konzeptualisierungen komplexer relationaler Systeme einander gegenüberzustellen; das Latoursche „Collective of Humans and Nonhumans“ oder sein Actor-Network ist nicht dasselbe wie Barads Apparatus, Donna Haraways Cyborg nicht identisch mit Deleuzes Organlosem Körper als einer Maschine aus Partialobjekten, und die Ökologie kein Synonym für all diese Annäherungen an intra-aktive Verflechtungen. Unsere Ausführungen sollen in erster Linie in Erinnerung rufen, wie Körper weitere Körper enthalten *und* bilden, wie Handlungen Materie hervorbringen und wie Materie zugleich aus Handlungen besteht,⁷ und sollen Begriffe bereitstellen bzw. Zugriffe ermöglichen, um die schwebende Ebene der Unsicherheit, das Idiosynkratische, die Offenheit in künstlerischen Positionen/Äußerungen wie der von Pierre Huyghe zu fassen. Weil Huyghes Anordnung auch kein immersiver ‚Erfahrungs- oder Wahrnehmungsraum‘ ist, sondern eine Ökologie aus geteilten Situationen, Realitäten, oder Milieus, greifen bestehende Raumkonzepte hier ebenfalls nicht, wie sie in den verschiedensten musealen und nicht-musealen BetrachterIn-Betrachtungsgegenstand- und Körper-Raum-Relationen etabliert wurden: *After A Life Ahead* hat nicht Räume, sondern Realitäten, es ist keine Performance und enthält keine aktive oder geforderte Partizipation wenngleich doch Aktanten, die aktiv performen und weltbildend sind. Die Versuchsanordnung ist nicht zweck- oder zielgerichtet, der Künstler nicht *auteur* sondern Katalysator – ein weiterer in der Vielheit.

7 Handlungen sind hier im sehr weiten Sinne des „agential realism“ und nicht im engen Sinne einer philosophischen Handlungstheorie zu verstehen. Die Begriffe ‚agency‘ (als Handlungsmacht) und ‚Handlung‘ werden hier prinzipiell deckungsgleich verwendet.

Ökologische Körper

Auch wenn alle Körper, die sich in *After ALife Ahead* konstellieren, Ding-an-sich sind, materiell und nicht repräsentationalistisch, bleiben sie doch auch Körper als Wissensträger. Der Frage nach Repräsentation, also ob diese *set up realities* genauso zu dechiffrierende Abbildungen wie bildliche Repräsentationen sind, versuchen wir mit einem material-semiotischen Ansatz zu begegnen und noch vor dem Sprechen über Bedeutungen zuerst das vorhandene Material zu beobachten und die diversen Körper zu beschreiben.⁸

Wir wenden den Blick zunächst auf die zoologischen Körper. Die „wechselseitige Abhängigkeit“ (Ausstellungskatalog, n.pag.) aller Ereignisse in *After ALife Ahead* ist einerseits durch im Vorfeld geplante Faktoren gegeben (wie die oben beschriebenen Zellkulturen oder Kegelschnecken); andere Intra- und Interaktionen sind nicht planbar wie beispielsweise das Verhalten von Bodenbewuchs und Bienen, etwa welche Pflanzen der Umgebung sie bestäuben. Insbesondere die Tiere, die hier als nicht-menschliche Aktanten bzw. *beings* auftreten, lösen Choreographien nicht-steuerbarer agencies aus (was sie weiter von der verbauten Technologie unterscheidet, die ebenfalls nicht-menschlich ist, aber einer gewissen Steuerung oder Programmierung bedarf).

In einem würfelförmigen Aquarium in der Mitte der Landschaft schwimmt ein einzelner gelb-pink-leuchtender Zebrabärbling (*Danio rerio*), der in Folge eines gentechnischen Eingriffs fluoresziert: die für die Biolumineszenz zuständigen Proteinsequenzen (z.B. aus biolumineszenten Quallen oder Korallen) werden dabei in die RNA der Fischeier eingesetzt und lassen die Fische entsprechend farbig leuchten. Diese neue Eigenschaft

8 Diese Methodik hat keine zufällige Verwandtschaft mit der „teilnehmenden Beobachtung“ der sozialwissenschaftlichen Feldforschung, bei der Partizipation, Beobachtung und genaue Beschreibung stärker gewichtet werden als das Kommentieren, Einordnen oder gar Erklären: Bevor er seinen Ökologiebegriff entwarf, war Gregory Bateson Anthropologe, der ethnographische Studien durchführte, Bruno Latour als studierter Anthropologe ebenso, Karen Barad destillierte ihre Philosophie aufbauend auf Erkenntnissen, die sie als Teilchenphysikerin erworben hatte. Unser Plädoyer für eine Kunstbetrachtung, die das Erfassen des Gegenstandes als eingebettet in eine komplexe Ökologie vor dessen Exegese setzt, möchte sich an diese Praktiken anschließen.

der Fische wird weitervererbt. Als genmanipulierte Organismen unterliegen sie bestimmten Reglementierungen, Patenten und Lizenzen. Ursprünglich gezüchtet um anhand ihrer Leuchtreaktionen Wasserverschmutzungen ausmachen zu können, besitzt das US-amerikanische Unternehmen Yorktown Technologies seit 2004 die alleinigen Rechte für Zucht und Verkauf der GloFish™-„Biotech-Produkte“ und vertreibt sie im asiatischen Raum und den USA als Zierfische. Die Anwesenheit des Fisches trägt daher auf der konnotativen Ebene eine intensive Auseinandersetzung mit Körpern und Fragestellungen zu Macht und Ethik mit ins System: das Recht am und über Körper und insbesondere lebendige Körper (eine Fragestellung, die von der Integration des Fisches und der anderen Lebewesen als 'Schauobjekt' in die Anordnung gedoppelt wird), Körper als (fremdbestimmtes) Produkt, Körper als biotechnisch veränderbares Material.

Die Bodenbruchstücke der Eishalle im Aquarium situieren das Habitat indem sie es materiell mit dem Ort und dessen buchstäblicher Dekonstruktion verschalten: Der Zerfall des Eispalastes ist kein Ende sondern eine Umformung in einen neuen Ort, einen vom Menschen dekorierten Fisch-Ort oder einen dekonstruktivistischen Kunst-Ort.⁹ Komplementär zum räumlich und genetisch eingehetzten Fisch bevölkern auch Bienen den Ort.



Abbildung 3

Staats- und gemeinschaftsbildend und laut Aristoteles „politische Lebewesen“ (*Historia animalum* 1 488a), formen sie eine Gesellschaft als vielzelliger Organismus und wachsen bzw. expandieren baulich als soziale Gemeinschaft und in gewisser Weise selbstbestimmter Superorganismus in den Raum hinein (vgl. Abb. 3).

Der Bienenzüchter Charles Butler beobachtete das Gemeinwesen der Bienen schon als „feminine Monarchie“ (1609), einen „Ama-

9 Siehe dazu auch die Arbeit von Heather Anne Swanson. In ihrer Beschäftigung mit Fischen (und mit Rückgriffen auf u.a. Karen Barad) ist sie bestrebt, neue Möglichkeiten der Anthropologie zu entwickeln, die auf eine "Multispecies Anthropology" hinauslaufen.

zonenstaat“, dessen auf die Königin bezogenes Volk auf Insekten-Ebene Gender als Register in die Anordnung mit einfließt. Die prägnanteste Intra-Aktion der Bienen neben dem Ausbau ihres Biens¹⁰ ist das Bestäuben der Umgebung, eine andauernde, sicht-, spür- und hörbare Tätigkeit, deren Folge der Erhalt des eigenen Volkes und der Umgebung ist, eine wahrlich ökologische Tätigkeit des Schwarms und eine Allegorie auf das menschliche Wirken von Künstler und Besuchenden: Ohne ständiges Erneuern, ohne Gemachtwerden, ist der Ort, ist die Kunst, nicht bewohn-, nicht lebbar. Weder brauchen wir die Mona Lisa, noch benötigt sie uns, aber wie sehr die Tätigkeit der Bienen und ihrer Politiken mit unseren menschlichen verwoben ist, ist *common sense* im gegenwärtigen kulturellen Moment, in dem ein wachsendes Klimaproblembewusstsein besteht. Dass der Ehrgeiz der Biene nicht idealistisch motiviert ist um unseren geteilten Planeten zu bewahren, sondern strikt imperialistisch auf ihr eigenes Habitat und Volk bezogen, macht sie nicht minder kulturstiftend, weltenbildend und -erhaltend (und als Allegorie auf Menschen und Künstler nicht minder zutreffend).¹¹ Als Schwarm oder „hive mind“ sind die Bienen keine Metapher und kein Buzzword aus Ökonomie oder Soziologie, sondern *anwesend*, als *matter*/Materie, als *matter of fact*/Tatsache, und damit immer auch als *matter of concern*/Ding von Belang.¹²

10 *Bien* bezeichnet den „Superorganismus“ aller in einem Bienenvolk lebenden Tiere und der in dieser (bzw. durch diese) Gemeinschaft entstehenden Schwarmin-telligenz. Der Bien verfügt über andere und größere Fähigkeiten als jedes Einzel-tier—in gewisser Weise entsteht also aus den vielen Einzelkörpern ein von ihnen verschiedener weiterer (im Deleuzianischen Sinne: organloser!) Körper, der sie dennoch (als Partialobjekte) enthält. Für den Imker und Bienenforscher Johannes Mehring gehören zu diesem „Ein-Wesen“ nicht nur die Tiere selbst, sondern ihre gesamte Ökologie, auch die Waben oder die darin gesammelten Vorräte, mit denen sich der Bien (bzw. das Ein-Wesen) als komplexen Organismus selbst er-hält (1901, 68).

11 „Und diese sind, vor allem Hymenoptera wie Ameisen und Bienen, ‚objektiv‘ ge-sehen die höchste Stufe der Lebensentwicklung. Mensch und Vampyroteuthis können als Holzwege des Lebens betrachtet werden. Bei den Hymenoptera ge-lang es dem Leben, den Einzelorganismus zu überholen und einen hochgradig zerebralierten Überorganismus (Ameisenhaufen, Bienenstock) auszubilden. Es ist daher vorauszusehen, dass die Hymenoptera die Herrschaft über das Leben auf Erden an sich reißen werden.“ (Flusser VI 12)

12 Bezugnehmend auf Bruno Latour: „Ich will hier die Ansicht vertreten, daß der kritische Geist, wenn er sich erneuern und wieder relevant werden soll, in der Kultivierung einer ... *unbeirrt realistischen Haltung* zu finden ist, in einem Rea-

Die Selbstorganisation des Bienenvolkes, innerhalb derer sich die Einzeltiere räumlich und zeitlich eng koordiniert verhalten, um Kollektive zu bilden, stellt sich im Spektrum der Handlungen und Handlungsoptionen als eine ganz andere Position dar als die menschlichen Aktanten: die in der Assemblage ‚verbauten‘ menschlichen Zellen einerseits und das Publikum andererseits, erstere eher „Science made/science in the making“ (Stengers 41), letzteres unkoordinierte Präsenz. Dies als Gegenüberstellung zu lesen, wäre nicht produktiv und liefe nur darauf hinaus, die jeweiligen Aktanten ontologisch zu separieren und ihre jeweilige Handlungsmacht zu bewerten anstatt sie als Existenzweisen, verwoben in eine kleinteilige Ökologie, aufzufassen. Anders gesagt ist nicht das Nebeneinander von Existenzweisen das sich in allen Bestandteilen der Arbeiten wiederholende Prinzip, vielleicht auch nicht einmal ihr Miteinander, sondern ihr *Ineinander*. Die oben erwähnte HeLa-Zellkultur als potentiell unsterbliche, komplett sequenzierete Linie bringt, nicht unähnlich dem Fisch, ihre eigenen Kontroversen mit: ohne Zustimmung einem Tumor der namensgebenden Henrietta Lacks zu Beginn der 1950er Jahre entnommen, begann die Linie in der Tat ein von der 1951 verstorbenen Lacks losgelöstes Eigenleben, aus dem eine richtiggehende Zellen-Industrie wurde. Das US-Recht definiert, dass entnommene Zellen nicht mehr als Teil des Körpers gelten und daher ohne Zustimmung wissenschaftlich oder kommerziell genutzt werden dürfen. Die Fragestellung zur Ethik, und dieser noch vorgelagert (und noch ambivalenter) die Frage nach den Grenzen von Körpern wird zumindest werkimmanent konsequent als fließend oder sogar kaum vorhanden behandelt: Körper als zerleg- und ergänzbar, Körper als Teil von ‚Ökologien‘ und als eigene Ökologie. Dass also beispielhaft die HeLa-Zelllinie einem ganz konkreten, zurückverfolgbaren singulären menschlichen Körper entnommen wurde, nun ohne diesen weiterlebt und hier nun durch ihr Wachstum Strukturen steuert (sichtbar nur unter Zuhilfenahme einer gratis zu installierenden App

lismus allerdings, der es auf das abgesehen hat, was ich *matters of concern*, Dinge, die uns angehen oder Dinge von Belang, nicht *matters of fact*, Tatsachen, nennen will. ... Die Wirklichkeit ist nicht durch Tatsachen definiert. Tatsachen, *matters of fact*, machen nicht die ganze Erfahrung aus. Tatsachen sind nur eine sehr partielle und, wie ich meine, sehr polemische, sehr politische Wiedergabe der Dinge, die uns angehen, der *matters of concern*, und bloß eine Teilmenge dessen, was man auch den »state of affairs«, den *Stand der Dinge* nennen könnte.“ (*Elend der Kritik*, 21)

auf den mobilen Geräten der BesucherInnen, vgl. Abb. 4), also ephemere oder virtuelle Körper hervorbringt, illustriert diesen Übergang von Existenzweisen ineinander.



Abbildung 4

Zu den virtuellen/ephemeren Körpern gehören auch die teilweise zufälligen Events, die sich durch unregelmäßige *drone-sounds* ergeben, durch Licht oder Regen, die dur-

chs Fenster fallen, wodurch sich Pfützen bilden (und somit weitere Körper – nicht ohne Grund werden im Englischen Gewässer als *bodies of water*, Wasserkörper, bezeichnet), in denen wiederum bestimmte Pflanzen als botanische Körper gedeihen (vgl. Abb. 5).



Abbildung 5

Das Biotop in der Eishalle mag also durch seine Architektur räumlich vom Außen abgetrennt sein, aber es ist kein hermetisch abgeriegelter Raum mit klar verlaufenden Kontu-

ren, denn die Abgrenzung enthält Brüche, Risse, Öffnungen und Übergänge. Dass an der Hallendecke flache schwarze Pyramiden hängen, von denen zwei sich als Dachluken automatisch öffnen und schließen, ausgelöst durch das Muster der Kegelschnecke, der Aquariumsmitbewohnerin des Zebrafischblings, verbindet neben innen und außen auch Tier, Technik, Architektur und Maschine (laut Huyghe sind die Muster auch ursächlich für die erklingenden tieffrequentigen *drones*). In ihrem kurzen Aufsatz über *After ALife Ahead* geht Jackie Stevenson darauf ein, dass das 'tatsächliche' Wesen

der Ökologie, ihr exakter Schaltplan und ihre Funktionsweise weder transparent noch verständlich sind (was ihrem Programm nicht abträglich ist):

Ob in der Black Box des Inkubators tatsächlich Krebszellen oder Schrödingers Katze eingesperrt sind, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Auch nicht, ob wirklich die Bewegungen der Kegelschnecke die Öffnung der Dachluke steuern oder ob es die Brummtöne sind oder umgekehrt. Die vom Künstler behaupteten Zusammenhänge sind weder logisch noch nachvollziehbar oder überprüfbar, es handelt sich dabei mehr um eine Glaubensfrage. Als pseudo-wissenschaftliche Metapher für ein kompliziertes Ökosystem, in dem alles von allem abhängt und überkreuz mit anderem verwoben ist (der Raubbau an der Erde, das Bienensterben, Krebserkrankungen und die Veränderungen der Ozeane) funktioniert Huyghes Arbeit vielleicht (Stevenson, n. pag.).

Als dezidiert *nicht-anthropozentrische multispecies ecology* ist die Halle als außer Betrieb genommene Ruine einer menschlich geformten Struktur ein mustergültiger neu zu besetzender *Off-off-space* für Kunst (*Off-off-space* dient hier als Bezeichnung für einen Ort, der noch weniger ‚Kunstraum‘, und noch mehr "off" ist, als die sonst so genannten *off-spaces*, die sich im Verhältnis zu Museum und Galerie als alternativ und off, abseits, anderweitig positionieren), zumal die Eislaufbahn in sich bereits eine produktive Unklarheit beherbergt: Das Eis, das vormalig über dem Boden lag als gedachte Verbindung zur Eiszeit und in der Lage, Zustände und Körper in Stasis zu konservieren, ist stets artifiziell, ein künstliches Mikroklima, wesentlich vergänglich und eigentlich vergangen aufgrund der Umnutzung bzw. Auflösung der Halle.

Diese Gemachtheit des Natürlichen/Lebendigen ist in ihren Widersprüchen zentral für das world-inventing/world-making, auch in Bezug auf Ausstellungskonventionen und Techniken des Zurschaustellens, die teilweise explizit sichtbar gemacht werden: So verweist das Aquarium als eine Art gläsernes Display auf die kulturelle Praxis des Zurschaustellens. Die Spezifität der site(s) und deren spezifische Kontinuität und Kohärenz (bzw. deren Fehlen) lassen Huyghe also vom *tableau vivant* zum *système vivant* oder auch einem *milieu vivant* gelangen. Durch das Non-Framing entsteht mehr als eine erweiterte Plastik, nämlich ein Werk ohne geschlossene Kontur, eine nicht ablösbare, nicht auftrennbare Eishallen-Immanenz.

Zurück in die (inszenierte) Realität, zurück zum Körper

Ohne den Topos vom entfremdeten Menschen im Spätkapitalismus über Gebühr bemühen zu wollen, verursacht und stets weiter verfremdet durch Verwertungsketten, deren Anfang und Ende kaum mehr identifizierbar sind – auch im Umgang mit ästhetischen Objekten, mit Texten und Artefakten, neigen wir dazu, den eigenen Körper, ganz von ihm entfremdet, vor lauter Repräsentation zu vergessen. Die Begeisterung, die viele der Affekttheorie entgegenbringen, übersieht manches Mal geflissentlich, dass das theoriegesättigte Konzeptualisieren von Affekten an seine Grenzen kommt, wenn der Körper nicht nur als affiziertes Objekt, sondern handelndes (oder gar affizierendes) Subjekt wiederentdeckt werden müsste.

Für die bildende Kunst spielt der Körper nicht nur als Sujet, Substanz und ausführende Maschine eine Rolle, sondern auch als Medium. In den inszenierten Realitäten von Pierre Huyghe und beispielhaft in *After ALife Ahead* ist der Einsatz von Körpern – menschlichen, teilweise zerlegt bis auf Zellebene, tierischen, mikrobiellen und virtuellen – und ihr Reagieren auf und Sich-Verhalten zu anderen Körpern weniger Allegorie auf, sondern Testfläche für Formen des Zusammenlebens, des Kollektiven, von geteilter Agency, die hier in einer sich selbst überlassenen Laborsituation erprobt und sichtbar gemacht werden. Dass Handlung Realität/Welt erzeugt, wird so aus dem Bereich abstrakter Ideen in den der aktualisierten Materialität verschoben; der Körper als Teil einer größeren *Ecology* zeigt sich als Ort der Materialisierung von Möglichkeiten. Existenzweisen werden nicht repräsentiert, sondern formieren sich stetig neu und befinden sich in konstanter Veränderung, was erlaubt und nötig macht, neue Konzepte vom Körper, vom Sozialen, von *the body politic*, dem Staatskörper, zu erschließen und zu formulieren, immer auch mit dem Vehikel des dinghaften Körpers und seiner Zeitlichkeit. Symbolische, körperlich-materielle und emotionale Ebenen verwischen und öffnen einen Raum, um sich kritisch und produktiv mit den Beziehungen von Materialität, Ästhetik, Affekten, Ethik und Politik auseinanderzusetzen.

Über das Auratische, also die Spur des Autor-Körpers, hinaus ist deshalb nicht die Gegenwart des Künstler(körper)s einzig maßgeblich, sondern die des gesamten, Spezies-übergreifenden *entanglements*, das Huyghe als ‚Spielleiter‘ ebenso einschließt wie die menschlichen und nicht-

menschlichen Aktanten, alle zoologischen, botanischen, architektonischen, ephemeren und virtuellen Körper und so natürlich auch unsere besuchenden Körper, mit denen wir das Werk betreten. Dabei über eine Ökologie zu sprechen, ist in gewisser Weise ein konzeptuelles Upgrade der ‚reader response‘, denn diese hebt nicht die Trennung von LeserIn und dem Komplex Autor/Text auf, sondern stellt diese nur auf den Kopf, indem nicht die Intention der Urhebenden als der Ort betrachtet wird, an dem Bedeutung entsteht, sondern die Interaktion der Rezipierenden mit dem Text-hierarchisch bleibt es aber doch, so wie zwangsläufig immer, wenn über Bedeutung und Repräsentation gesprochen wird, weil diese stets determiniert sind. Wenn wir jedoch verstehen, dass unser Körper Teil eines größeren wird und dies so konkret erleben wie hier, dann ist das auch ein Test für andere oikoi, für geteilte demokratische, pluralistische Räume. Wir sind hier eben keine Betrachter, die eine Mona Lisa anschauen, die von mächtigen, kanonischen Männern für uns und ebendiesen Verwendungszweck bereitgestellt und geformt wurde. Wir sind Aktanten oder besser noch: Partizipierende und verändern die Ökologie einfach nur weil wir in ihr sind, durch die Partizipation-durch-Anwesenheit, ganz gleich ob wir dort dann aktiv und mit Intention etwas tun. Ob das ein Privileg ist, eine Verantwortung, eine Bürde, sei dahingestellt, aber es ist eine Tatsache, die gerade in dieser Gegenwart mit ihren politischen und ökologischen Krisen nicht oft genug wiederholt und veranschaulicht werden kann. Die Kunstpraxis von Pierre Huyghe wird somit zum embodiment dessen, was wir als Individuen in unseren konkreten Körpern mit größeren und teilweise abstrakteren Körpern (also alle imaginier- und lebbareren Assemblagen und Verflechtungen vom Staatskörper bis hin zur von Lynn Margulis und James Lovelock formulierten Gaia-Hypothese, in der die Erde als lebender Organismus aufgefasst wird, von dem wir selbst nicht separierbar sind) zu tun haben – was wir denken können und was wir verkörpern können. Unabhängig von ihrer Beanspruchung durch eine wie auch immer geartete Selbstermächtigung und ob wir wollen oder nicht: Unsere Körper haben Agency und sind ethische, ökologische Maschinen, die produzieren und koproduzieren. Auch Karen Barad konstatiert entsprechend, wo unsere Position und unsere Aktivitäten zu lokalisieren sind:

We are not outside observers of the world. Neither are we simply located at particular places in the world; rather, we are part of the world in its ongoing intra-activity.

This is a point Niels Bohr tried to get at in his insistence that our epistemology must take account of the fact that we are a part of that nature we seek to understand (2007, 184).

Wann immer diese Gedanken zu abstrakt werden, wann immer der Zusammenhang von Körper und Imagination, ihren Prozessen und Techniken und deren Resultaten und Auswirkungen, von Science und von Fiction verloren geht, wann immer das, was wir *denken* können und das, was wir *sein* können zu theoretisch zu werden scheint, können wir in die inszenierten Realitäten von Pierre Huyghe zurückkehren. Als konkrete Praxis, in der sich Körper- und Imaginationstechnik verweben, können sie uns als *reality check* dienen, als Prüfung der Realität sozusagen, und als Erinnerung, dass die Körper-Ökologie eigentlich kein Ausnahmezustand ist, den wir als artifizielles, geschaffenes Kunstereignis betreten, sondern unser Grundzustand als soziale, wahrnehmende Wesen mit Körpern. Wir vergessen diese Körper nur allzu leicht.

Literatur

- Aristoteles/Balme, D. M. (1965): *Historia Animalum: In Three Volumes*, Cambridge, MA.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC.
- Bateson, Gregory (2000): *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, IL.
- Benjamin, Walter (*2010 [1963]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.
- Bruns, Claudia (2012): „Art. Die Biene. (Aus dem Tierreich der Geschlechtergeschichte des Politischen)“, in: Christian Kassung et al. (Hrsg.), *Zoologicon: ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere*, Lindenberg, 56-64.
- Butler, Charles (1623): *The Feminine Monarchy: Or the History of Bees*, Cambridge, MA.
- Deleuze, Gilles (1993): *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (*1984 [1977]): *Anti-Ödipus - Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin.
- eXistenZ (UK et al. 1999, Regie: David Cronenberg).
- Flusser, Vilem et al. (2012): *Vampyroteuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Minneapolis, MN.
- Guattari, Felix (1995): *Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm*, Bloomington, IN.
- Guattari, Felix (2014): *The Three Ecologies*, London.
- Haraway, Donna (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London.
- Her (USA 2013, Regie: Spike Jonze).
- König, Kasper et al. (2017): *Skulptur Projekte Münster*, Leipzig.
- Latour, Bruno (2002): *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno (2007): *Elend der Kritik: vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Berlin.
- Lukrez/Binder, Klaus (2014): *Über die Natur der Dinge*, Köln.
- Mehring, Johannes (1901): *Das neue Einwesen-System als Grundlage zur Bienenzucht. Auf Selbsterfahrungen gegründet. Theoretischer Teil neu herausgegeben von Ferdinand Gerstung*, Freiburg i.Br.
- Schüttpelz, Erhard (2006): „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“. In: *Archiv für Mediengeschichte. Themenschwerpunkt: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar, 87-110.
- Stengers, Isabelle/Latour, Bruno (2008): *Spekulativer Konstruktivismus*, Berlin.
- Stevenson, Jackie L. (2017): "Less Science than Fiction", <http://dermeister.schueler.blogspot.com/2017/09/less-science-than-fiction.html>, 15.01.2020.
- Swanson, Heather (2017): "Methods for Multispecies Anthropology: Thinking with Salmon Otoliths and Scales", in: *Social Analysis* 61, 2017, 81-99.
- Swanson, Heather (2019): "Global Trout: Investigating Environmental Change Through More-than Human World Systems", <https://www.sv.uio.no/sai/english/research/projects/global-trout/>, 15.01.2020.
- The Fly* (USA et al. 1986, Regie: David Cronenberg).
- Videodrome* (CA 1983, Regie: David Cronenberg).